

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANASANAT DALI

Evren YILDIZ

İLKÇAĞLARDAN BAŞLAYIP, BAROK DÖNEME
DEĞİN MÜZİĞİN GELİŞİMİ VE MÜZİK-TOPLUM İLİŞKİSİ
ÜZERİNE BİR İNCELEME

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

109337

TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Babek KURBANOV

109337

ERZURUM-2001

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

**Bu çalışma, Müzik Bilimleri Anabilim Dalının Müzikoloji Bilim Dalında
Jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.**

**Danışman/Jüri
Prof.Dr. Babek KURBANOV**

**Jüri
Doç.Dr.Tamilla KASIMOVA**

**Jüri
Doç.Dr. Hagigat MUHARREMOVA**

Yukarıdaki imzalar, adı geçen Öğretim Üyelerine aittir. .../.../2001

**Prof.Dr.Bilge SEYİDOĞLU
Enstitü Müdürü**

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****İLKÇAĞLARDAN BAŞLAYIP, BAROK DÖNEME
DEĞİN MÜZİĞİN GELİŞİMİ VE MÜZİK-TOPLUM İLİŞKİSİ
ÜZERİNE BİR İNCELEME****EVREN YILDIZ****Danışman : Prof. Dr. Babek KURBANOV****2001-SAYFA: 87****Jüri : Prof. Dr. Babek KURBANOV****Doç. Dr. Hagigat MUHARREMOVA****Doç. Dr. Tamilla KASIMOVA**

Sesini kullanabilmeyi, eline geçirdiği nesneleri birbirine çarparak çeşitli sesler çıkarabilmeyi, hayvan kemiklerine, içi boş dallara üfleyerek sesini çoğaltmayı öğrenen insanoğlu, antik çağlarda müziği danslar ve çalgılar eşliğinde yaşamının her alanına yaymıştır. Onların, doğa güçlerinin üstesinden gelmek için mırıldandıkları ezgiler zamanla yalnızlıktan, korkudan ya da sevinçten kaynaklanan haykırıslara, yerleşik düzenle birlikte büyü ve savaş çılgınlıklarına dönüşmüştür.

İlkçağlardan başlayıp, barok döneme gelinceye kadar, toplumun yapısı ve toplumsal değişikliklerin "müzik" üzerindeki etkileri, bu çalışmada incelenmeye çalışılmıştır. İkel toplumlardan, Rönesans'ın sonuna kadarki süreç içinde toplumlar, belli başlıklar altında analiz edilmiştir. Aynı zamanda toplumsal yapı ve müzik etkileşimi ele alınmıştır.

Müzik sanatını yönlendiren insan, toplum içindeki konumuna ve o toplumun idare şekline göre müziğini oluşturmuştur. Kuşkusuz, teknolojik gelişmeler de enstrümanların gelişmesini etkilemiştir. Gelişen enstrümanlar ise, müzik sanatını önemli ölçüde geliştirmiştir.

İkel toplumlardan alınarak ortaçağ ve Rönesans'taki müzik-toplum ilişkileri ayrı ayrı ele alınmıştır. İkel insanı tanımak ve tanıtmakla giriş yapılmış, ilkelerin yaşamında çok önemli bir yeri olan ve müziğin doğuşuna-gelişimine etki eden büyü-din ilişkisi, bunun doğa ile olan etkileşimi de irdelenmiştir.

Müzik, birçok uygulaması olan ve her şekliyle evrensel nitelik taşıyan bir sanattır. Bu sanatın gelişimine ait bilgiler çeşitli kitaplardan elde edilebilir. Ayrıca bu araştırmada, sadece literatürel bilgi verilmemiş, çeşitli kaynakların taranması sonucu elde edilen fikir, yer yer yorum olarak sunulmuştur. Genel olarak müzik gelişimi konusunun önemi kadar, bu araştırmada bazı bölümlerin yorum şeklinde olması ve tartışmaya yöneltmesi de önemlidir.

Çalışmamızda, ilkçağlardan başlayıp, barok döneme gelinceye değin süregelen müziğin gelişimi ve müzik-toplum ilişkisi üzerine bir serüvene çıkılmıştır.

ABSTRACT**Master THESIS****AN EXAMINATION OF MUSICAL DEVELOPMENT
FROM THE ANCIENT AGE TO THE BAROQUE ERA,
AND THE RELATION BETWEEN MUSIC AND SOCIETY****Evren YILDIZ****Supervisor: Prof. Dr. Babek KURBANOV****2001-PAGE: 87****Jury : Prof. Dr. Babek KURBANOV****Doç. Dr. Hagigat MUHARREMOVA****Doç. Dr. Tamilla KASIMOVA**

The mankind, who learned to be able to use his voice, to produce various kinds of sound, to from instrumental sound by blowing empty boughs and using animal bores, expanded music in the company of dance and instruments into every aspect of his life. The chants muttered in order to overcome the powers of nature became shouting out of loneliness, fear and joy and, with the settled life cries of black magic and war.

We tried to examine the effects on music of the social structure and social changes from the Ancient Age to the Baroque era. The process from the time of the primitive peoples to that of the end of the Renaissance was analysed under certain titles. At the same time the interaction between social structure and music was examined as well.

Man, who gave direction to music, made music according to his position in the society and the kind of government. Without doubt, the technological developments effected the development of musical instruments.

We examined the relations between music and society from the time of those primitive peoples through the Middle Age to the time of the Renaissance.

The introduction is about knowing the primitive man and making him known, the study is also on the relation between music and black magic which has great importance for the lives of the primitive and the influence of the birth and development of music and the interaction of this relationship with the nature.

Music is an art from with many practices and carrying a universal quality in all its forms. Besides, not only information was given from the literature of music but also comments were made about notions obtained by, scanning in same parts. That some parts of this research consist of comments and give direction to the argument is as important as the subject of development of music.

In our work we joined an adventure on the development of music from the Ancient Age to the Baroque era and the relation between music and society.

ÖNSÖZ

Müzik, ses bileşimleriyle heyecan uyandıran ve bir sıra hoş duyguları ifade eden derin ve yüce bir sanattır. Bu sanatı keşfeden de insandır. Biyo-psişik bir organizma olarak yaşamına başlayan insan doğal, toplumsal ve kültürel çevresiyle etkileşirken, bir yandan mevcut gereksinimlerini karşılar, öbür yandan yeni yeni gereksinimler duyar ve onları da karşılamaya yönelir. Bu süreç yaşam boyu sürer gider. Çevresindeki seslerden etkilenen insanoğlu, zamanla bu sesleri işlemeye ve ifadelendirmeye başlamıştır. Bu nedenledir ki müzik, insan duygu ve düşüncelerini, sözcüklerin ötesinde ifadelendirmek sanatıdır. Sonrasında insanoğlu için bir duygu, bir düşünce ve bir felsefenin ürünü olmuştur. Onu vazgeçilmez kılan yalnızca taşlardan yapılmış aletler, mağara resimleri, papirüslerdeki müzisyen görüntüleri değildir. Yüzyıllar öncesinde, o ilkelikte bile yaşanmış olmasıdır.

Toplumsal yapı ve müzik konularının her biri, başlı başına kapsamlı bilim dallarıdır. Bu nedenle toplumsal değişimler ve müzik etkileşimi sistematik bir yaklaşımla ele alınmalıdır. Bu saptamadan hareketle konu uygarlıklara göre ve sebep-sonuç ilişkileri ile ele alındı.

Çalışmamız dört bölüm halinde hazırlandı. Müziğin tanımı ve müzik-toplum ilişkisinin kökeni birinci bölümde sunuldu. İkinci bölümde, çağlar boyu müzik ve toplumların etkilendiği müzik türleri incelendi. Üçüncü bölümde ise, ortaçağda müzik ve toplum, dördüncü bölümde de Rönesans'ta müzik ve toplum konuları ele alındı.

Böyle bir çalışmanın amacı ise; bölümümüz derslerinden olan "İlkel Müzik" adlı derse kaynak ararken başlamış olmamızdı. Konunun ne denli önemli olduğunu anlamamız da, araştırmalarımız sırasında daha da yoğunlaştı. Bu nedenle, konuyu belli ölçülerde sınırlandırma gereksinimi duyduk. Ve ilkçağlardan başlayıp, barok döneme gelinceye kadar süregelen müziğin gelişimi ve müzik-toplum ilişkisini genel anlamda ifade etmeye çalıştık.

Çalışmalarım boyunca, yardımlarını eksik etmeyen tez danışmanım Prof. Dr. Babek KURBANOV'a, desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili aileme, özellikle de bilgisayar başında bıkmadan ve usanmadan yazım işlerini yürüten canım kardeşim Ufuk Emre YILDIZ'a ve emeği geçenlere teşekkürü borç bilirim.

Evren YILDIZ
ERZURUM- 2001

İÇİNDEKİLER

ÖZET	I
ABSTRACT	II
ÖNSÖZ	III
İÇİNDEKİLER	IV
GİRİŞ	1
1. MÜZİK TANIMI VE MÜZİK-TOPLUM İLİŞKİSİNİN KÖKENİ	3
1.1.Müzik Tanımı	3
1.2. Müzik-Toplum İlişkisinin Kökeni	5
2. ÇAĞLAR BOYU MÜZİK VE TOPLUMLARIN ETKİLENDİĞİ MÜZİK	
TÜRLERİ.....	10
2.1. İlkel İnsan.....	10
2.1.1. İlkel İnsanın Yaşamında Din, Büyü ve Bilim	11
2.1.2. Büyü ve Bilim	13
2.1.3. Büyü ve Din.....	15
2.2. İlkel Irkların Müziği	17
2.3. İlkçağ Uygarlıklarında Müzik	20
2.3.1. Uygarlık Kavramı.....	20
2.3.2. Mezopotamya.....	20
2.3.3. Mısır	21
2.3.4. Çin.....	22
2.3.5. Hindistan	24
2.3.6. Japon, Tibet, Kore.....	25
2.3.7. İbraniler	27
2.3.8. Eski Yunan	28
2.3.9. Roma	30
3. ORTAÇAĞDA MÜZİK VE TOPLUM.....	33
3.1. Ortaçağda Müzik-Toplum İlişkisi	33
3.2. Bizans Müziği	35
3.3. Dini Müzik	35
3.4. Halk Müziği	37
3.5. Ortaçağda Saz Şairleri ve Gezgin Şarkıcılar	38

3.6. Kentsel Müzik.....	41
3.7. Notre-Dame Okulu, Ars Antiqua, Ars Nova	45
3.8. On Beşinci ve On Altıncı Yüzyıl Müziği: Flaman Okulu	50
3.9. Ortaçağ Çalgıları	56
3.9.1. Telli Çalgılar	56
3.9.2. Üflemeli Çalgılar.....	57
4. RÖNESANS'TA MÜZİK VE TOPLUM.....	59
4.1. Ortaya Çıkışı ve Anlamı	59
4.2. Rönesans'ta Müzik ve Toplum	61
4.3. Rönesans ve Hümanizm	64
4.4. Rönesans ve Müzik.....	64
4.5. Rönesans Müziğinin Özellikleri	67
4.6. Rönesans Üzerine Son Söz	73
SONUÇ	76
KAYNAKLAR	79
ÖZGEÇMİŞ.....	81

GİRİŞ

Tarih öncesi zamanların müziği hakkında somut verilere sahip olunmamakla birlikte, etno-müzikoloji uzmanları müziğin temellerinin bu dönemlerde atıldığını savunurlar. “İlkel Müzik” olarak adlandırılan bu dönemin müziği ritm üzerine kurulmuştur. Vurma, çarpma, sürtme yoluyla ses veren ilk çalgılar (kemik, taş vb.) sesi yapısal olarak değiştirme işlevi taşımamakla birlikte, sesi ritme uydurma işlevi taşırlar.

Ritmin kaynağı ise aynı zamanda bir çalgı olarak kullanılan insan vücududur. Vücudun salınması, el çırpma, ayak vurma gibi hareketlerin verdiği ritm, vücuda bağlanan çeşitli nesnelerin çıkardığı seslerle güçlendirilir. İnsan ve diğer çalgı sesleri de vücut hareketlerinden kaynaklanan bu ritme ve sese uyum sağlarlar.

Vücut hareketleri müzik ile yakın ilişkisi bulunan bir başka soyut anlatım biçimi olan dansı gündeme getirmektedir. Duygu ve düşüncelerin coşkusal dışavurumu olan dans, tarih öncesi dönemin ritme dayalı ilkel müziğin ana kaynağını oluşturmaktadır. Dansın bir başka önemli yanı ise yansıttığı duygu ve düşüncelere uygun görsel karşılıkları da kullanmasıdır. Maskeler, boyalar, süsler ile dansın ve buna bağlı olarak müziğin anlamı ve anlatımı güçlendirilmiş olur.

Başlangıçta verdiğimiz tanıma göre, ilkel müzikte insan ve çalgı sesleri, insan vücudunun ürettiği ritme yani dansa göre düzenlenir. Önemli olan, bu düzenleme işleminin bireysel olarak değil, toplumsal olarak gerçekleştirilmesidir. Düzenlemenin belirli kalıpları, kuralları ve biçimleri henüz oluşmamıştır. Müzik ortaklaşa düzenlenir, ortaklaşa ve dolaysız uygulanım ve kullanıma konu olur. İlkel müzik, dans ve dansa bağlı görsel karşılıklarla işitsel olduğu kadar, görsel bir deneyim olma özelliği de taşır.

Bu özellikleri ile toplumsal yaşamı kuşatan müzik, kutsal bir öz taşır. İnsanın doğa ile mücadelesinde sığındığı, yardım dilediği, şükran sunduğu doğaüstü güçlere sesini duyurma aracıdır ilkel müzik.

Ernest Fischer'in de belirttiği gibi, ilkel müzik, insanlar üzerinde düzenli ses etkisi yaratır ve böylece belirli ritimler, ses düzenleri ve ses imgeleri otomatik çağrışımlar meydana getirir.

Tarihin yazıldığı dönemden günümüze değin müzik, insanın ve toplumun kendisini ifade ettiği en önemli iletişim aracı ve sanat dallarından birini oluşturmuştur. İnsanın doğasında, ruhunda insan ile bütünleşmiş evrensel bir dildir müzik.

Müzik, insanlık tarihinden günümüze kadar nasıl bir gelişme göstermiştir? Bu gelişme süresince toplumsal olayların, müziğe ne denli etkileri olmuştur? Müzik türleri, hangi toplumsal olayların sonucunda ortaya çıkmıştır?

Müzik ve toplum ilişkisi, farklı kültürlere ait topluluklar ele alınarak incelenebilir. Ancak tarihten günümüze, farklı kültürlere ait çok sayıda toplumun varlığı anlatımda karmaşa doğurabilir. Böylelikle, müzik-toplum ilişkisini tarihsel süreç içinde incelemek daha doğru olacak ve bu çalışma, müziğin tarihsel gelişimini de yansıtacağı için, yukarıda sorduğumuz sorulara da yanıt bulacaktır.

1. MÜZİK TANIMI VE MÜZİK-TOPLUM İLİŞKİSİNİN KÖKENİ

1.1.Müzik Tanımı

“Müzik bugüne kadar çok çeşitli biçimlerde tanımlanmıştır. Bu tanımların birçoğunda yer alan temel noktaları birleştiren bir yaklaşıma göre, müzik; duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri, belirli bir amaç ve yöntemle, belirli bir güzellik anlayışına göre birleştirilmiş seslerle işleyip anlatan estetik bir bütündür.

Bu tanıma göre müziğin yapıtaşları seslerdir. Sesler belirli bir amaç ve yöntemle belirli bir güzellik anlayışına göre seçilip birleştirilir. Seslerle anlatılanlar ya da anlatılmaya çalışılanlar, duygu, düşünce, tasarım ve izlenimlerdir. Bunların anlatımı için seçilip birleştirilen sesler öz-biçim yönünden estetik temeli ya da estetik boyutu olan bir yapı oluşturur. Müzik işte bu özelliklerden oluşan bir bütündür.”¹

Başka bir tanım; yaşamın titreşimlerden oluştuğu tanımıdır. Yaşayan dünyanın kanıtları olan seslerden ve gürültülerden bir dünya bizi kuşatır. Çok telli bir arpa benzeyen ve olağanüstü bir düzeni olan kulağı ile sesleri ve gürültüleri işiten, hatırlanmayan zamanlardan beri konuşur, şarkı söyler. Üzüntüsünü, sevincini, mutluluğunu seslerle ifade eder.

Normal yapıda bir çocuk dünyaya, işitmeye ve müziğe ait yeteneklerden payına düşeni almış olarak gelir. Kentte, kırdan, kutuplarda, ekvatorunda, dağda ya da çölde olsun, derisi ister beyaz, ister sarı olsun bu değişmez. Müzik doğanın öyle bir verisidir ki, biz onu yaradılışımıza, eğitimimize, ırkımıza ve yaşadığımız çağa göre üretiriz.

“Bizzat kendisi büyük bir müzikal malzeme olan doğa, insan kulağı onu duymadan milyonlar öncesinden beri vardı. Suyun akışı, gök gürültüsü, yer kayması, rüzgarın dağda, ovada ya da dar boğazlarda dolaşırken çıkardığı sesler ve kulakla algılanamayan sayısız titreşimler...

İnsan, işte bu sesli dünyaya doğdu. Gök gürültüsünde doğa üstü güçlerin simgesini, fırtınanın uğultusunda kötü ruhların sesini, denizin salınışında ya da patlamasında tanrıların iyiliğini ya da öfkesini buldu.

¹ Ali Uçan, Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1994, s. 10.

Yankı bir çeşit kehanet, hayvan sesleri bilinmeyenden açıklayıcı haberler oldu. Böylece din ve müzik, insanlığın başlangıcında birbirine karışıyordu. Müziğin insan bilinci üzerinde olağanüstü bir etkisi vardı. Kısıtlı bir sözcük dağarcığı olan ilkel insan, gördüğü şeyi adlandırıyordu. Duygularını-sevincini, acısını-sevgisini, savaş içgüdülerini, kutsal güçlere inancını anlatmak için hemen o anda kendiliğinden düzenleniveren seslerden yararlanıyordu. Bundan böyle ninniden matem şarkısına, ateş dansından hastaları iyileştirici ritmik ve melodik efsunlara kadar varlığına gidiyordu. Müziğin tarihte, kişi ve kitle üstündeki büyük etkisi, savaş psikozunda, baş kaldırmada, soylu ya da iğrenç içgüdüler uyandırmada, derin düşüncede (tefekkürde), duygu sarhoşluğunda, dinsel sevgide görülür.”²

Teknik bir anlatımla müzik, ses yüksekliği (diklik-perde, incelik-kalınlık) ve tartım (ritm) bağlantıları içinde düzenlenmiş seslerin sanatıdır.

Müzik değişik bakış açılarına göre estetik, felsefe, sanat, toplum, v.b. yönleri ile farklı şekillerde tanımlanmıştır.

“Rauf Yekta Bey de şöyle bir tanımlama yapmaktadır: Bütün sanatlar ve bu arada müzik, kültürden bağımsız değildir. Eskilerin, matematiğin bölümleri arasına aldığı bir ilim, kulağa zevk veren, fikri duygulandıran ve ruhu heyecana getiren bir sanat olan musiki, aynı zamanda da mükemmel bir lisandır.”³

“Tanımların çeşitleri çağa, kültüre, bir kültür içindeki bireylere yani topluma göre değişen müzik kavramlarının varolmasından kaynaklanır ve müziğin ya da müziksel olanın tanımında yer alan değişikliklerin sayı ve nitelik yönünden sınırlanamayacağının altını çizer.

Kimi tanımlar kavramsal düzeyde kalırken, kimi tanımlar müziği oluşturan öge ve gereçleri de içererek daha somuta yönelir.

Örneğin; Karl Heinz Stockhausen müziği “.. insana en derinden işleyen ve ondaki en asal telleri titreştiren bir ortamdır. ” diye tanımlarken, müziğin nasıl algılandığı ile sınırlı kalır.

² K.T.Ü. Fatih Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Müzik Eğitimi Bölümü, Batı Müziği Tarihi Ders Notları, Trabzon, 1991.

³ Rauf Yekta Bey, Türk Musiki Nazariyatı, İstanbul, 1924, s. 5.

Buna karşılık Petit Robert “Müzik süresel bir bilimi, tınlayan öğeler aracılığı ile düzenlemeye yarayan belli kurallara (ki bunlar zaman ve yere göre değişir) göre sesleri birleştirme sanatıdır. ” tanımını yapar.

Bu iki örnek arasındaki temel farklılık, birinci tanımın algılayana yani müziği dinleyene, ikinci tanımın ise müziği yapana yani besteleyene yönelik olmasıdır.

Yine Stockhausen’ a göre müzik tanımının odak noktasını ortam ya da algılayan oluştururken, Petit Robert’ e göre müzik sanattır.

Tanımlarla ilgili sonuç olarak denilebilir ki, her tanım müziği belli açıdan ele alıp, o açığa uygun düşen özelliklerini öne çıkarmaktadır.”⁴

“Müzik kelimesi anlamının ise Yunan mitolojisindeki esin perilerinden (Musa’ dan) kaynaklandığı, Musa’ ya ait, Musa’ ya yaraşır bir sanat dalı olduğu belirtilmektedir.”⁵

1.2. Müzik-Toplum İlişkisinin Kökeni

“İlk insanın doğa seslerini yansıtmayı, kendi sesini rüzgarın, denizin, kuşun sesine benzetmesi, ezginin doğması yolundaki ilk adımlar olmuştur. Önce doğayı yansıtmak için sesini yükselten insanoğlu, sonra yalnızlığını unutmak, doğa güçlerine tapınmak için mırıldanmaya başlamış, korkusunu yenmek için çığlıklar atmış, daha sonra da ruhsal değişimine göre kimi neşeli kimi hüzünlü ezgiler yaratmıştır.”⁶

“Musikin nereden ve ne zaman meydana geldiği konusunda kesin bir bilgi bulunmaması yüzünden, bu konuya değinen bilgin ve filozofların herbiri musikin menşei hakkında kendine göre bir teori ortaya koymuştur.

Filozof Karl Stumpf’ a göre musiki ilk insanlarda işaret verme ödevi gören ünlemlerden, bağırıtlardan çıkmıştır. İki insan ailesinin musikilerinde benzerlik bulunması, bu aileler arasında bir bağ bulunduğunu anlatmaya yeter. Avrupa milletlerinin halk türküleri bunu göstermektedir.

Sosyolog Karl Bücher de müziğin kökeni hakkındaki teorisini ilkel ulusların incelenmesine bağlar. Buna göre her türlü düzenli beden

⁴ Necla Büttün, “Müzik Toplum İlişkisi”, Lisans Bitirme Tezi, AÜGSF, (1999) s. 7.

⁵ Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, İstanbul, 1978, s. 42.

⁶ Evin İlyasoğlu, Zaman İçinde Müzik, 5. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1999, s. 1.

hareketleri ritmik bir şekil almaya eğilimlidir. Bu nedenle insanoğlu çalışma sırasında harcadığı gayreti azaltmak için ritmden yararlanır. Birinci sınıf bir ritm sanatı olan müziği kullanır. İşte Bücher' in çeşitli uluslarda bulduğu “değirmenci, iplikçi, çulha” gibi zanaat şarkıları hep bu fikirden doğmuştur. İlkel insanlarda yalnız ritm ve melodi vardır. Sözler doğaçlama söylenir. Bücher, müzik, şiir ve dans (yani ritmin) birarada toplandığı bu iş türkülerinde dram sanatının başlangıcını görür. Gerçekten bütün gözlemler ve belgeler başlangıçta müziğin her zaman şiirle ve beden hareketiyle bulunmuş olduğunu gösterir.

İş türkülerinde kürek çekmek, yük kaldırmak, ağ toplamak, ekin biçmek, yün eğirmek gibi ortaklaşa ya da bireysel kol emeği çalışmalarına yön verir ve eşlik ederler. İki bölümden oluşur iş türkü: Türkü içinde yinelenen dizeler yani nakarat ve düşünüp hazırlanmadan, doğaçtan söyleniveren dizeler.

Nakarat ya da heyamola, insanın çalışma sırasındaki zorlanma anlarında çıkardığı ve hiç değiştirmeden yinelediği anlaşılabilir bir çığlıktır. Gerçekte heyamola, gövdenin öteki organlarının devinimlerine eşlik eden ses organlarının bir tepkisinden başka bir şey değildir. Ama yapılan devinimi düzenleyen ve kolaylaştıran bilinçli bir amacı da vardır. Heyamolanın en yalın biçimleri iki ya da üç hecelidir. Sözelimi, kürekçi başının belli aralıklarla “Ho-hop!” diye heyamola çekmesini, iki heceli heyamolaya örnek gösterebiliriz. Burada ilk hece hazırlayıcı bir işarettir, ikinci hece ise zorlanma anını, küreklere asılmayı belirtir. Üç heceli heyamolalarda üçüncü hece, zorlanma anından sonraki rahatlamayı, duraklama anını belirtir; Volga kürekçilerinin türküsünde olduğu gibi: “E-yuh-nyem!”⁷

“İlkel adam, başlangıçta hançeresinden kuşların ötüşünü taklit eden ince seslerle çevresindeki vahşi hayvanların homurtusuna, haykırmalarına benzeyen pes sesler çıkarmaktan hoşlanmış ya da bu sesleri bir amaç için kullanmış olabilir. Düz bir alanda, ayaklarının yere ritmik ve simetrik çarpması onda gizli bir etkilenme doğurmuş, bir çalışma hareketinin tekrarı

⁷ George Thomson, İnsanın Özü, Çev: Celal Üster, İstanbul, Payel Yayınevi, Ekim 1991, s. 43.

onu ses alanında yankı yaratmaya itmiş, güç kazanılmış bir avın etrafındaki sevinç sıçramaları kas çalışmasının düzenliliği içinde dansın ilkesini doğuran hazzı tanıtmış olabilir. Pek çok kez değişik biçimlerde tanımını yapacağımız ritm için, ilkel adamın açısından “Bir vuruş, bir gürültü ya da bir bağırışın tekrarında ve simetrisinde aranmış organik bir memnuniyettir” , diyebiliriz.”⁸

İlkel ırkların müziğinin uzun dönemler boyunca çok değiştiğini gösteren pek fazla delil yoktur. Halen yaşayan ilkel müziğin, geçmişteki ilkel müzik hakkında geniş bir fikir vermesi gerekir. Yerli ırkların yaşadığı Amerika ve Avustralya bu konuda en zengin belgelerdir.

“İlkel müzik kabilelere ait gelenekler ve ayinlerle ilişkili olarak icra edilmiştir. Kuzey Amerika yerlileri arasında dini seremoniler, büyü, savaş başarısı ve yaraları iyileştirme konuları ile ilgili şarkılar bulunur. Müziğin ayinsel bağlantısı kelimelerle birleşir. Bu ise ses tonunun vurgusuna göre olur. Sıklıkla vokal müzik enstrümanlarla eşliklidir ve yalnız enstrüman için müzik ise nadiren bulunur, bu da özellikle dansa eşlik içindir. Verimliliğin sembolü olan flüt, yaygın olarak hasat zamanında dans ve şarkılarda kullanılmıştır. Dişiliğin sembolü olan davula ise kutsal bir obje olarak hürmet edilmiştir.”⁹

“Müziğin kökeni hakkında ortaya özel bir fikir koymuş olan başka bir bilgin de J. Combarien’ dir. Ona göre müzik ilk önce sihirin bir yardımcısı olarak işe başlamış ve uzun zamanlar bu zevk işi gibi değil bir büyüleme aracı olarak kullanılmıştır. Nitekim bugünün geri kalmış uluslarında da aynı durum sürmektedir. İlkel insanlara ait eski ve yeni gözlemler birbirine o kadar uygun düşüyor ki bundan müziğin ilk çağlarda sihir işinde kullanılmış oluşu bütün insanlık için geçerli bir özellik olarak kabul edilebilir.

J. Combarien’ in teorisi şöyle özetlenebilir:

1. Sihirli ibarenin tekrarı, yani ritm
2. İnceli kalınlı sesler, yani tonalite

⁸ K.T.Ü. Fatih Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Müzik Eğitimi Bölümü, Batı Müziği Tarihi Ders Notları, Trabzon, 1991.

⁹ Encyclopedia International, Cilt 12, s. 377.

Bu iki unsur biraraya gelmedikçe sihrin tesiri olmaz ve maksat elde edilemez.

Sihirli müziğin etki alanı çok geniştir. Yağmur yağdırmak, havayı açtırmak, hastalıkları iyi etmek, yırtıcı hayvanları ehlileştirmek, zararlı hayvanlardan korunmak, bir şehri yok etmek, cehennemin kapılarını zorlamak, zebanileri yumuşatmak, cansız maddeler üzerinde etki yapmak, doğa yasalarını değiştirmek, cinleri, ölüleri v.s. davet gibi konular hep sihirli müziğin etki sınırları içinde idi. Bu durum eski insanların müziğe bugünkünden daha büyük bir güç yüklediklerini gösterir.

Bugün de değil ilkel kavimlerin, en medeni ulusların bile geçmişten kalma gelenekleri arasında buna benzer eğilimlerin örneklerini bulmak mümkündür.

İlk sihirli müziğe konu olan cinler ve ruhlar zamanla daha az haşın tanrılar haline gelince uzun zaman sihir ve büyü emrinde çalışan müzik de toplumca yapılandırılmış bir din müziği şeklini almış ve nihayet yavaş yavaş din alanından da sıyrılarak bağımsız bir sanat ve zevk aracı olmuştur. Son çağ bilginlerinin ortaya koydukları bütün bu düşünce ve teorilerin herbirinde çekici ve akla uygun gelen taraflar yok değildir. Ancak düşünce ve görüşlerin bu kadar dağılışının müziğin kökeni hakkında kesin bilgilere sahip olunmadığından ileri geldiği de kuşkusuzdur.¹⁰

İlkel müzik ruhu kabilelere ait özelliklere göre farklılaşır. Bu özellikler Kızılderililerin sınırlı tutumlarından, Afrikalıların azgın duygusallıklarına kadar değişir. Bu arada bu ruhu kaplayan müziksel kaynaklar sırasıyla ayrı ve birleşik ses ardışıklıklarının kullanılması ile eşit olarak değişir. Değişiklikler vokal icra metodundakinden daha az değildir. İlkel melodilerde kullanılan seslerin rengi ırkın medeniyet derecesine göre çok değişir; Patagonya yerlileri ve Seylan Veddaları sadece 2 sesle sınırlanmış iken daha ileri kabileler tam bir oktav veya hatta daha geniş bir ranj kullanırlar. Kullanılan skolalar nadiren 5 sesli skolalar olur. Bu ise oktav dahilinde 5 ses demektir. Medeni skolaların daha küçük aralıklarına rastlanmaz.

¹⁰ Ahmet Muhtar Ataman, Musiki Tarihi, Ankara, 1947, s. 8.

Her ne kadar tek bir melodi çizgisiyle büyük ölçüde sınırlanmış olsa da ilkel müzik başka kaynaklar da bulur: Doğu Afrika Bontuları arasında sesler değişik perdelerde paralel olarak çıkartılır. Medeni topraklardaki taklit prensibi Malakka Senang toplumunda kullanılır. Heterofoni özellikle Afrika' da olmak üzere yaygındır ve basit fakat doğru polifoni elemanları belirli perdeleri olan vurma çalgıları kullanan ırklar arasında görülür. Bu özellikle Güney Afrika Pangwelerinin silofonlarında mevcuttur.

"İlkel müziklerde ritimler çok değişir. Büyü seremonilerinde (hasta iyileştirilmesi için), ekzersizm ve hipnotik tedavilerde çok serbest ritimler kullanılır. Buna örnek olarak Kızılderililerin tek, eşit ve ayrı vuruşları, Afrikalıların çok sayıda davullu çapraz-ritimleri verilebilir."¹¹

¹¹ Encyclopedia International, Cilt 12, s. 381.

2. ÇAĞLAR BOYU MÜZİK VE TOPLUMLARIN ETKİLENDİĞİ MÜZİK TÜRLERİ

2.1. İlkel İnsan

“Eskiden ilkeller için kullanılan haksız birtakım deyimler bugün artık kullanılmamaktadır. Antik Çağ’ da Yunanca’dan başka dil konuşanlara “Barbar” denilmekteydi. Bu deyim, Ortaçağ’ da kullanılmıştır. Ortaçağ’ da, batılılar yerlileri başsız, yılan ayaklı, tek gözlü, ağızsız, taşlara ve şeytana tapan garip masal yaratıkları gibi kabul ediyorlardı. Zamanın bilim adamları da ilkelere karşı anlayış göstermemişler, yerlilerin hayvanlar dünyasında hangi yeri alacağı hakkında tartışmalara girişmişlerdir. Kilise de uzun süre ilkellerin insan olmadığı fikrini savunmuştur. Bu görüşler, Papa III. Paul’ un 1512 yılında Amerika yerlilerinin de Adem’ den geldiklerini resmen bildirmesine kadar sürüp gitmiştir.

“Barbar” deyimi zamanla yerini “vahşi” deyimine terketmiş, bu deyimden çeşitlemeleri olarak “alçak vahşiler”, “putlara tapan vahşiler” kullanılmaya başlanmıştır. Daha sonraları, etnoloji’ nin gelişmesiyle, ilkeller için “kültürsüzler”, “kültür yoksulları” gibi deyimlerin kullanıldığını görüyoruz. Aslında bu deyimler, yukarıdakilere bakarak daha insaflıysa da, yerinde değildir. Çünkü yeryüzünde kültürsüz hiçbir halk, hiçbir topluluk yoktur. Ancak kültürün gelişme basamağı ve derecesi söz konusu edilebilir.

Yüksek kültürlerin dışında yaşayanlar için en çok kullanılan deyim, ilkel “Primitive” deyimidir. Bununla beraber, bu deyim de yerini, bugün artık daha yumuşak ve doğru deyimlere bırakmakta, etnolojik literatürde “yazıyı bilmeyenler, yazıyı kullanmayanlar” (Schriftlosenvölker), “doğal halklar” (Naturvölker, Naive people, Native people) diye geçmektedir.

Bir topluluğu ya da halkı ilkel olarak niteleyen başlıca özellikler şunlardır:

- a) Doğaya sıkı sıkıya bağlılık,
- b) Doğaya egemen olmak için kullanılan araç-gereçlerin ve tekniğin ilkelliği ve yetersizliği,
- c) Yazının bilinmemesi,

- d) Terbiye ve eğitimde geleneğin önemli rol oynaması,
- e) Politik örgütlenmenin akrabalığa dayanması,
- f) Kollektif düşünce tarzı.

Genel olarak, Kuzey ve Güney Amerika yerlilerine, Eskimolara, Afrika zencilerine, Okyanusya adalarında yaşayanlara, Kuzey Asya etnilerinin kimilerine ilkel diyoruz. 17. ve 18. yüzyılda batılı ülkelerle ilişki kuran ilkelerin bir bölümü tekniğe ve modern yaşama biçimine ayak uyduramadıkları için ortadan yok olup gitmişlerdir. (Örneğin Tasmanya adasında yaşayan yerliler gibi. Son Tasmanyalı 1876 yılında ölmüştür.)”¹²

“İlkel diye nitelenen halkların ve toplulukların büyük bir bölümü ise bugün artık eski durumlarından uzaklaşarak uygarlığa ayak uydurmaya çalışmaktadırlar. Çok ilkel basamakta olan ve geleneksel hayatlarını hala sürdürenlere örnek olarak Afrika’ da yaşayan Pigmeleri, Buşmanları, Avustralya yerlilerini, Filipinler’ de yaşayan Aetaları, Malaka adasında yaşayan Semangları, Kuzey Kutbu’ nun iç kısımlarındaki Eskimoları, Ateş topraklıları ve Güney Amerika yerlilerinden kimilerini gösterebiliriz.”¹³

2.1.1. İlkel İnsanın Yaşamında Din, Büyü ve Bilim

“Ne kadar ilkel olursa olsun, dinsiz ve büyüsüz halk yoktur. Ama yeteneklerinin sık sık yadsınmasına karşın, bilimsel tutumu olmayan ya da bilimsiz ilkel halk da yoktur. Güvenilir ve yetkili gözlemcilerce incelenen her ilkel toplulukta, birbirinden net olarak ayırt edilebilen iki alan bulunmuştur, manevi alan ve maddi alan; başka bir anlamda büyü ve din alanı, bilim alanı.

Bir yanda, yerliler için kutsal olan ve derin bir saygıyla uydukları geleneksel örf ve adetler vardır. Bunlar yasaklarla ve davranışlara ilişkin kesin hükümlerle kurallaştırılmıştır. Böyle örf ve adetler her zaman doğaüstü güçlerle, özellikle de büyü gücüyle bağlantılıdır ya da kötü ruh, hayalet, ölülerin ruhu ve tanrı tasarımlarıyla. Öte yandan kısa bir düşünme gösterir ki, doğa olayları özenle gözlenmeden, bunların yasalarla işlediğine

¹² Sedat Veyis Örne, Yüz Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1995, s. 7.

¹³ Örne, A.g.e., s. 9.

kesin bir inanç duyulmadan, ussal bir düşünme yeteneği olmadan, ne kadar ilkel olursa olsun hiçbir sanat ya da beceri bulunup gerçekleşemez, avda, balıkçılıkta, tarımda ya da yiyecek toplamada hiçbir planlı biçim uygulanamazdı.

Antropolojik bir din araştırmasının temellerini atma onuru Edward B. Tylor'undur. Tylor ünlü teorisinde ilkel dinlerin özünün animizm olduğunu ileri sürer, ruhlara inanç ve bu inancın kaynağını rüyaların, hayallerin, sanrıların, kataleptik durumların ve benzeri fenomenlerin yanılgılı ama tutarlı bir biçimde yorumlanmasında bulduğunu açıklar. Bu fenomenler üzerinde düşünmek ilkelerin filozof ve teologlarını insanda ruhu bedenden ayırt etmeye yöneltti. Buna göre ölümden sonra ruh yaşamaya devam eder; çünkü düşlere girmekte, yaşayanları anılarda ve hayallerde izlemekte ve insanların yazgıları üzerinde gözle görülür bir etkisi olmaktadır. Böylece hayaletlere ve ölülerin ruhlarına, ölümsüzlüğe ve bir ölüler dünyasına inanç doğdu.

Tylor' un ilkel dine ilişkin düşüncesi, ne kadar önemli de olsa, çok dar bir alana oturmaktadır, gerçeklerin araştırılmasına; burada ilkel insan fazla araştırmacı ve fazla akılcı görünür.”¹⁴

“Genişletilmiş ve derinleştirilmiş çağdaş antropoloji anlayışı en net biçimde James Frazer' in köklü ve uyandırıcı yazılarında oluşur.

Frazer' in Golden Bough' u, ilkel büyüün bir başyapıtı, animizmin ilkel toplumlarda değil tek, baskın inanç ile olmadığını gösteriyor. İkel insan her şeyden önce pratik nedenlerden ötürü doğa süreçlerini denetimi altına almaya çalışır, bunu da doğrudan doğruya ayinler ve büyü aracılığıyla yapar; bunlar aracılığıyla rüzgarı, fırtınayı, hayvanları ve bitkileri iradesi altına almak ister. Ancak çok sonra, kendi büyü gücünün sınırlarını öğrendiği zaman, korku ya da umutla, yakararak ya da meydan okuyarak daha yüksek varlıklara seslenir: Kötü ruhlara, ataların ya da tanrıların ruhlarına. Bir yandaki dolaysız denetimle öbür yandaki yüksek ruhlara seslenme arasındaki bu ayrışmada Frazer, dinle büyü arasındaki

¹⁴ Bronislaw Malinowski, Büyü, Bilim ve Din, Çev: Saadet Özkal, İstanbul, Kalcı Yayınevi, Mayıs 1990, s. 7.

farkı görür. Eğer onu sihirli biçimde yöneten yasaları biliyorsa insanın doğaya doğrudan egemen olabileceği inancına dayanan büyü bu yönüyle bilime akrabadır. Dinse, bazı bakımlardan insan acizliğinin itirafı, insanı büyüünün düzeyinden daha yükseğe çıkarır ve daha sonraları da, büyüye baş eğdirmek zorunda olan bilimden bağımsızlığını korur.”¹⁵

2.1.2. Büyü ve Bilim

Büyüyü kendiliğinden inançtan ve yoğun arzuların ya da bastırılmış duyguların kendiliğinden ayininden çekip çıkaran tüm güce rağmen, kişisel prestiji, toplumsal gücü ve genel başarısı aracılığıyla büyücünün kazandığı tam etkiye rağmen, başarısızlıklar ve olumsuzluklar da olur. İlkelin bunların farkında olmadığını ve bunları hesaba katmadığını kabul edersek, zekasını, mantığını ve deneyimden gelen bilgisini küçümsemiş oluruz.

“Büyü her şeyden önce sert koşullara tabi kılınmıştır: Bir tılsımın iyice ezberlenmesi, ayinin eksiksiz yerine getirilmesi, büyücüye konmuş tabulara ve kurallara kesin uyma. Bunlardan herhangi birinin ihmal edilmesi büyüü başarısızlığa uğratar. Hatta en mükemmel biçimde yapıldığı durumlarda bile büyüünün etkisi yok edilebilir. Çünkü her büyüye karşı bir de karşı-büyü vardır. Eğer büyü gördüğümüz gibi rastlantının hesaplanamaz cilveleriyle bağlantılı olarak insanın inatçı isteği tarafından üretiliyorsa, o zaman, ister olumlu, ister olumsuz olsun her dileğin bir kendi büyüü bulunabilir, hatta bulunması gerekir. İnsan, bütün toplumsal ve dünyasal çabalarıyla, bütün başarı ve şans amaçlarıyla, bir yarışma, kıskançlık ve kötülük atmosferinde hareket eder. Çünkü şans, servet ve hatta sağlık görece kavramlardır; komşunun daha çok hayvanı, daha çok karısı, daha çok gücü varsa ve sağlığı seninkinden daha yerindeyse, insan sahip olduğu her şeyde ve bulunduğu her durumda kendini bastırılmış hisseder. İnsan doğası öyle biçimlenmiştir ki, başkasının başarısızlığında arzuları kendi başarısındaki kadar doyurulur. Bu sosyolojik, istek ve karşı istek, ihtiras ve kötülük, başarı ve kıskançlık oyunu, büyü ve karşı-büyü ya da ak ve kara büyü oyununa denk düşer.

¹⁵ Malinowski, A.g.e., s.9.

Büyü her zaman, insanı eğilimlerle, ihtiyaçlarla ve etkinliklerle sıkı sıkıya bağlantılı belli bir hedefi olması dolayısıyla bilime akrabadır. Büyü sanatı pratik hedefleri gerçekleştirmeye yönelmiştir. Diğer sanatlar ve hüneler gibi o da bir teori tarafından, etkili olması için büyücünün uygulaması gereken biçimi belirleyen bir ilkeler sistemi tarafından yönlendirilir. Büyü tılsımlarını, ayinleri ve büyü araçlarını çözümlediğimizde, bunları bir dizi genel ilkenin belirlediğini saptadık. Gerek bilim gerekse de büyü özel bir teknik geliştirirler. Büyüde insan, diğer sanatlarda da olduğu gibi, yapmış olduğu şeyi hiç olmamış kılabilir ya da verdiği zararları düzeltebilir. Gerçekten de büyüde “ak” la “kara”nın niceliksel eşdeğerliği, herhangi bir pratik sanat ya da ustalikle olabileceğinden çok daha kesin, büyü gücünün etkisi de karşı büyüyle çok daha tam yok edilir görünüyor. Böylece büyüyle bilim belli benzerlikler gösteriyorlar ve biz bu durumda büyüü, Sir James Frazer’ in yaptığı gibi, bir yalancı-bilim olarak niteleyebiliriz.”¹⁶

Bu yalancı bilimin sahte karakterini keşfetmekse zor değil. Bilim, ilkel halkların ilkel bilgisi olarak ortaya çıktığında da olduğu gibi günlük yaşamın normal deneyimine temellenir, insanın varlığını sürdürmek ve güvenliğini sağlamak için doğaya karşı verdiği savaşta edindiği bir deneyime; gözlemlere dayanır. Büyü ise özel duygu deneyimlerine dayanır, bu deneyimlerde insan doğayı değil, bizzat kendisini gözler; aklın yardımıyla gerçeği bulmaz, heyecanın insan organizması üzerindeki doğrudan etkisi aracılığıyla kendini keşfeder. Bilim deneyimin, çabanın ve aklın geçerli olduğu kanısına dayanır; büyü, umudun boşa gitmeyeceği ve isteğin yanılmayacağı inancına. Bilimin teorileri mantıkla belirlenmiştir, büyüünükiler isteklerin etkisi altında oluşan düşünceler zinciriyle. Gerçekten de akılcı bilimin özü ile büyü öğretisinin özü farklı geleneklerde, farklı toplumsal çevrelerde ve farklı türden etkinliklerde cisimlenmişlerdir. Ve bütün bu farklar ilkellerce iyi bilinir.

¹⁶ Malinowski, A.g.e. , 74 -75.

2.1.3. Büyü ve Din

"Gerek büyü, gerekse de din, heyecansal gerilim durumlarında doğarlar ve bu durumlarda etkilidirler: Yaşamdaki krizler, önemli projelerdeki geriye gidişler, ölüm, soy sırlarına girme, mutsuz aşk ve yatışmayan nefret. Gerek büyü, gerekse de din, doğaüstünün alanına ayinler ve inanç yoluyla girmek dışında başka ampirik çıkış yolu sunmayan böyle durum ve çıkmazlardan kurtulmayı olanaklı kılarlar. Dinde bu alana ruhlara ve hayaletlere inanmak girer, yani, ilkel kısmet habercilerine ve soy sırlarının koruyucularına inanmak. Büyüde ise buna, bugünün doğal gücü ve etkisi girer. Gerek büyü, gerekse de din yalnızca mitolojik geleneğe dayanırlar ve her ikisi de mucizevi güçlerinin sürekli olarak açıklandığı bir mucize atmosferinde varolurlar. Her ikisi de, eylemlerini maddi dünyanın eylemlerinden ayıran tabular ve kurallarla çevrilidirler.

Peki büyü'nün dinden farkı ne? Çok belli ve kavranabilir bir farktan yola çıkılarak, büyü'yü manevi alanın içerisinde yalnızca belli bir amaç için araçlar olan eylemlerden oluşan pratik bir sanat olarak tanımladık; buna karşılık dini, bizzat kendileri hedeflerinin yerine getirilmesi olan, kendi içine kapalı eylemler bütünü olarak.

Büyü, özgül amaçları olan bu özgül sanat, bütün biçimleriyle ilk kez insanın tasarrufuna geçmiştir ve doğrudan haleflikle kuşaktan kuşağa aktarılmak zorundadır. Bu yüzden de en eski zamanlardan beri uzmanların elinde kalmıştır. İnsanlığın ilk mesleği büyücünün ya da kötü büyü yapan sihirbazın mesleğidir. Buna karşılık din ilkel koşullarda herkesin işidir, herkes onu eşit ve aktif paylaşır. Soyun her üyesi inisiyasyona kendisi katlanmak zorundadır, sonra da onu bizzat başkasına uygular. Ölene herkes ağlar, herkes yas tutar, mezar kazar ve ölüyü anar, sonra da zamanı gelince herkes için yas tutulur ve herkes anılır. Ruhlar herkes için vardır ve herkes ruh olur."¹⁷

¹⁷ Malinowski, A.g.e., s. 76-77.

"Dinle büyü arasındaki farkı kavramak ve büyü, din ve bilimin üçgen durumuna ilişkin açık bir fikir edinmek için, her üç olgunun kültürel işlevlerini kısaca aydınlatmak istiyoruz. Bilim, insanı çevresiyle barıştırırken, doğa güçlerini kullanmasını olanaklı kılarken, insana sonsuz bir biyolojik avantaj sağlar ve onu geri kalan varlıkların çok üstünde bir yere koyar. Geleneğin kutsanması, çevreyle uyum, zorluklara karşı savaşmak için gereken cesaret ve iyimserlik gibi bütün değerli zihinsel tutumları, dini inancın, olanaklı kıldığını, yerleştirdiğini ve pekiştirdiğini gösterir.

Büyünün kültürel işlevi nedir? Gördük ki bütün güdüler ve heyecanlar, bütün pratik faaliyetler insanı çıkmazlara sürüklüyor, eksik bilgileri ve yeteneklerinin sınırları gözlemde ve kavramada onu kritik anda yarı yolda bırakıyor. Sonra insan organizması anlık patlamalarla tepki gösteriyor, bu patlamalarda da tam oluşmamış davranış biçimleri ve bunların etkili olduğuna ilişkin tam oluşmamış inançlar üretiliyor. Büyü, bu inançlara ve oluşmamış ayinlere tutunuyor ve bunları sürekli, geleneksel biçimler halinde kurallaştırıyor. Büyü insana bir miktar, belirlenmiş ayinler sahne ve inanç hükmü, belli bir zihinsel ve pratik bir yöntem sunuyor ve bu, her önemli uğraşta, tehlikeli durumların ve kritik anların aşılmasını sağlıyor. İnsanı önemli görevlerini güvenle yürütmeye, öfke patlamalarında, nefretin, karşılıksız aşkın, düş kırıklığının ve korkunun işkencesinde dengesini ve ruhsal bütünlüğünü ayakta tutmaya yeterli kılıyor. Büyünün işlevi insanın iyimserliğini ayinleştirmek, umudun korku üzerindeki yengisine duyulan inancı güçlendirmektir. Büyü, insan için güvenin kuşkudan, direncin kararsızlıktan ve iyimserliğin karamsarlıktan daha değerli olduğunu ifade eder.

Buna uzaktan ve tepeden üstünlükle, gelişmiş bir uygarlık içindeki kendi yüksek güvenlik durumumuzdan bakılırsa, büyü'nün tüm olgunlaşmamışlığını, tüm önemsizliğini görmek kolaydır. Oysa onun gücü ve yönlendirmesi olmasa ilkel insan pratik zorlukları öyle ustalıkla aşamaz, dahası insan daha yüksek kültür aşamalarına ulaşamazdı. Büyünün, ilkel topluluklardaki evrensel varlığı ve muazzam etkisi buradan geliyor. Bunun

içinde de bütün önemli faaliyetlerde büyüünün değişmez bir unsur olduğunu buluyoruz. Sanırım onda, her şeye rağmen insan karakteri için en iyi okul olmuş yüce umut budalalığının cisimlenişini görmek zorundayız.”¹⁸

2.2. İlkel İrkların Müziği

İlkel ırkların müziğinin uzun dönemler boyunca çok değiştiğini gösteren pek fazla delil yoktur. Halen yaşayan ilkel müziğin incelenmesi, geçmişteki ilkel müzik hakkında geniş bir fikir vermesi gerekir. Yerli ırkların yaşadığı Amerika ve Avustralya bu konuda en zengin bölgelerdir.

“İlkel müzik kabilelere ait gelenekler ve ayinlerle ilişkili olarak icra edilmiştir. Kuzey Amerika yerlileri arasında dini seremoni, büyü, savaş başarısı ve yaraları iyileştirme konuları ile ilgili şarkılar bulunur. Müziğin ayinsel bağlantısı kelimelerle birleşir. Bu ise ses tonunun vurgusuna göre olur. Sıklıkla vokal müzik enstrümanlarla eşliklidir ve yalnız enstrüman için müzik ise nadiren bulunur, bu da özellikle dansa eşlik içindir. Verimliliğin sembolü olan flüt, yaygın olarak hasat zamanında dans ve şarkılarda kullanılmıştır. Dişiliğin sembolü olan davula ise kutsal bir obje olarak hürmet edilmiştir.”¹⁹

İlk çağda ilkel kabileleri köleci toplumlar izlemiştir. Büyük tapınakları ve saraylarıyla, bunların çevresinde kümelenmiş işyerleri ve evleriyle bunlara kimi zaman “kent (site) uygarlıkları” da denilmektedir. Köle sahiplerine kral, imparator, firavun gibi ünvanlar verilmekteydi. İşte bu köle sahiplerinin asker görevlileri ve gözetimcileri toprak sahibi soylular haline geldi. Toprak ve köle edinmek uğruna sürekli savaşlar, bunun yanı sıra da köle sahipleriyle köleler, toprak sahibi soylulukla küçük köylülük arasında keskin mücadeleler oluyordu. Köleci toplumlar İ.Ö. 3000’ lerde başlayan eski Mısır, Mezopotamya ve Hint köleci toplumlarını, eski Yunan kent devletlerini İskender İmparatorluğu’nu ve son olarak da Roma İmparatorluğu’nu kapsar. Köleci toplumlar son derece uzmanlaşmış zanaatçılar üretti. Eğitilmiş müzisyenler de içinde olmak üzere bunların

¹⁸ Malinowski, A.g.e. , 78-79.

¹⁹ Encyclopedia International, Cilt 12, s. 377.

çoğu köleydi. Maden, ağaç ve taş işçiliği konusundaki becerilerin ve matematik bilgisinin giderek artması, yetkin müzik aletlerinin yapılmasına olanak verdi. Matematik bilgisi, boru ve tellerin boyunu ya da delik yerlerini ve çalgıların perdelerini kesin olarak belirlemeye ve hesaplamaya olanak sağladı. Çalgıların bu gelişmesiyle de insan sesi ve insan kulağı, daha kesin perdeler işitecek ve bunları yeniden üretecek şekilde eğitebildi.

Bu toplumlarda müziğin hala büyüsel güçlere sahip olduğuna inanılıyor, müzikte ayinlerden yararlanılıyordu. Bununla beraber ayinler herkesin birlikte topluca yaptıkları şeyler olmaktan çıkmıştı. Bunlar kral ve soyluluk adına rahipler tarafından düzenlenmekte, köle sahiplerinin sıradan ölümlüler olmayıp ya birer Tanrı ya da Tanrı'ların ardılları olduğu inancını pekiştirme amacını güdüyordu. Köleciler toplumun müziği, ayinleri bakımından daha biçimsel hale gelmiş olmasına karşın, aynı zamanda çalgı tekniklerinde de büyük ilerleme sağlanmış, beşeri müzik imgelemi açısından zengin bir gelişme ortamı doğmuştu. Çeşitli kabilelerin geliştirdikleri müzik örüntüleri biraraya getirilebiliyor, böylece birbirleriyle kaynaşabiliyordu. Aralarında Homeros' un olduğu söylenenlerde dahil, kabile, kral ve başkanlarının yiğitliklerini anlatan, kabile inançlarıyla büyüsel inançların iç içe bulunduğu destanlar halka müzikli olarak sunuluyordu. Köleler, köylüler arasında, Mısır'ın Osiris, Yunanistan'ın Diyonizos ve Orfeus kültleri gibi bağımsız ayinler doğdu. Atina gibi Yunan kent devletlerindeki Diyonizos kültürlerinden çiçeklenen büyük dramlar, müzikle dolup taşmaktaydı.

Köleciler toplumun müziği, müzisyen gruplarını gösteren resimlerden de görüldüğü gibi, çoğunlukla çok sesliydi. Birçok şarkıcıyla çalgıcı birlikte çalıp söylüyordu. Belki de tümü birden aynı geleneksel ezgiyle başlıyordu. Buna karşılık herbiri kendi sesinin ya da çalgısının özelliklerine bağlı olarak o ezgi üzerinde farklı doğaçlamalar yapıyordu. Bunun sonucu hala doğaçlamalı olan ve Ortaçağ'ın o son derece düzenlenmiş müziğinden çok farklı da olsa, karmaşıklaşmış ve iç içe örülmüş bir müzik ortaya çıkabildi.

Müziği yazıya geçirme yolundaki ilk girişimler de bu toplumlarda görüldü. Bu erken kültürlerin hiçbirinde ses dikliğini (perdeyi) ve ölçüyü,

müzik bestesinin öngördüğünü kesinlikle saptayan bir notalama yoktur. Bu ilk nota yazısı kimi zaman koro yönetmeninin el ve ayak hareketlerini gösteren resimlerden ibaret oluyordu.

Yunanlılarda çalgıyı çalan parmakların konumunu esas alan yetkin bir nota düzeni oluşturulmuştu. Bu toplumlardaki müzik inceden inceye tartımlıydı. Ayin danslarının çapraşık hareketlerini yansıtıyor, çeşitli davulların, dümbeleklerin yanı sıra zil ve tellerden yararlanıyordu. Bunlardan hem ezgisel hem de vurmali bir müzik üretiliyordu.

Afrika' da çok uzaklardan duyulabilen bir tür sözlü iletişim aracı olarak tartımlı bir müzik gelişti. Bu ilkçağ müziğinin karakteristik özelliği konusunda bizlere fikir verebilecek bir müziği bugün de dinlememiz mümkündür. Hindistan' ın "Raga" ve "Tala" denen yüzlerce ezgisel ve tartımlı örüntüden herbiri bir Tanrı, cesaret ya da huzur gibi "tutku" türünden bir şeyle ya da günün saatlerinden biriyle ilgilidir.

Serbest vokal bezekleriyle İbranilerin kantoryal şarkıları, Asya halkları arasında da tümüyle destanlardan oluşan zengin bir şiirsel müziksel doğaçlama geleneği hala varlığını sürdürmektedir. İspanyol halkının, konuşmaya benzer etkileyici seslemeleriyle, insan sesi çevresinde örülü çapraşık gitar tartımlarıyla flamenko müzikleri vardır.

"Birleşik Devletlerde, 19. Y.Y. sonlarında ve 20 Y.Y. başlarında Karaderili halkın yarattığı "blues" müziği vardır. Bu müziğin kökleri çok eskilere dayanmakla beraber, günümüzde halkın duygu ve mücadelelerini yansıttığı ölçüde moderndir. Durmadan yineleyerek kullandığı minik ezgisel biçimleriyle bu, kısmen geleneksel, kısmen doğaçlamalı olan bir müziktir. Bu müziği belki müzik bilginleri çözümleyebilirler ama fiili seslendirmeden ayrı bir müzik gövdesi olarak varlık göstermez, çünkü bu müziği seslendirenlerin kendileri yaratır. Bu müziğin beşeri imgeleri kısmen toplumsal bir kalıt ve yaratım olan geleneksel ezgisel özünde, kısmen de dinleyicilerinin düşüncelerini dile getirdiği için o dinleyicileri derinden etkileyen icracının çeşitlemelerinde ve yoğun anlatımındadır."²⁰

²⁰ Sidney Finkelstein, Müzik Neyi Anlatır?, İstanbul, 1996, s. 25.

2.3. İlkçağ Uygarlıklarında Müzik

2.3.1. Uygarlık Kavramı

“Uygarlık kavramının açıklaması genelde şöyle yapılmıştır,

- a) Barbarlığın karşıtı.
- b) Tarihsel konum ve tanıma göre gelişme yolunda ideal ölçülere yaklaşmış toplumlar,
- c) Kullandığı aletleri, çalışma biçim ve yöntemleri, inançları, düşünsel ve sanatsal etkinlikleri, toplumsal ve siyasal örgütlenme biçimlerini bütünüyle ifade eden toplumsal özgünlük.

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

Uygarlıklar da ölür. Tarihte göçüp gitmiş nice uygarlıklar vardır.

İlkçağ uygarlıklarının Ortadoğu ve Asya’ daki verimli bölgelerde odaklaşmasının nedeni, Tarım Devrimi’ nin bu bölgelerde öncelikle başlamış olmasıdır. Sulu tarıma geçiş ve yazının icadı, bilim, düşünce, hukuk, madencilik, ticaret, eğitim ve sanat alanlarında kültürel yükselişi simgeler.”²¹

2.3.2. Mezopotamya

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

Mezopotamya, coğrafi konumu açısından merkezi bir yerdedir: Güneyde Arap boylarının, batıda Hitit, Frigya, Fenike, Mısır ve Yunanlıların, kuzeyde İran ve Indu-Germen boylarının, doğuda Hindistan’ ın etkilerini yaşamıştır. Mezopotamya müziği, kuşatıldığı yöre ve kavimlerin öncelikle çalgılarını değerlendirmiş ve geliştirmiştir.

M.Ö. 4000 yıllarından sonra Sümer topraklarında dinsel yakarılar şiirsel bir biçim sergiliyordu. Yakarıların geliştirdiği şiirsel sözlerin dinsel

²¹ Ahmet Say, Müzik Tarihi, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1994, s. 34-35.

şarkılara dönüştüğü tahmin edilmektedir. M.Ö. 2000 yılı dolayında Sümer dualarının rahip ve koronun karşılıklı söylediği “responce” ve iki koronun değişimli olarak söylediği “antiphone” biçimleriyle yapılandığı bilinmektedir.

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

Bilinen Sümer çalgıları şunlardır:

Yan ve düz çalınan flüt, “tig” ya da “tiggi.” Küçük davul “balag.” Timpaninin ilkel olan ikili davulu “lilis.” Tef, “adapa.”

Ur kentindeki kral mezarları kazılarında elde edilen bulgulara göre, biçim olarak “arp” a benzeyen iki tür “lir” den bahsedilmektedir. Bu çalgılara genel olarak “algar” denmiştir. İlkel lirin kalın seslisine “sagsal”, ince seslisine “zagsal” adı verdikleri de bilinmektedir.

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

Babil uygarlığı Sümerlerden yaklaşık 2000 yıl sonra başlamıştır.

M.Ö. 1800 yıllarında Akat uygarlığı yüksek bir kültür düzeyindedir.”²²

2.3.3. Mısır

“Mısır uygarlığı, İ.Ö. 1400’ lere uzanan üç ayrı döneme ayrılır. Eski Krallık, Orta Krallık ve Yeni Krallık adı verilen bu dönemlerde tarımda, politikada, yönetimde, bilimde, eğitimde, edebiyat, mimari ve görsel sanatlarda büyük aşamalar yapılmıştır. Mısır tarihinde müziğin önemini, kazılarda bulunmuş çalgılardan, tapınak duvarlarındaki resimlerden öğreniyoruz. Mısırlıların gelişmiş bir dans kültürü olduğu, özellikle kadınların şarkı söyleyerek dans ettikleri de belgeleniyor. Çalgı çalmak kahraman erkeklere değil, nazlı kadınlara yaraşır inancıyla büyük şöenlerde, kadınlardan oluşan müzik topluluklarına rastlanır. Mısır’ da müzik, gizemli çağrışımlar yaptığı kadar gündelik yaşamın da bir parçası

²² Say, A.g.e., s.35.

ve eğlence aracıdır. Başta flüt ve arp olmak üzere, davul, def, darbuka, sistrion gibi telli çalgılar; çifte flüt, trompet gibi üflemeliler ve üçgen arp, çitara gibi telli çalgılarla, su basılarak işleyen org, eski Mısır' ın önemli çalgılarıdır. Bu arada, Mısır flütünün özelliklerine bakarak, eski Mısır müziğinin geniş ses aralıklarına dayandığı da ileri sürülmektedir.”²³

“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 madenden yapıldı. Bugünkü benzeyen ziller, önce maşa ucundan, 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 gerekiyordu.

Mısır' ın yaşamında ulaşılan yüksek uygarlık düzeyi, müziğin 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.”²⁴

2.3.4. Çin

“Çin müziği bizi, Mısır müziğine olan etkileriyle ilgilendiriyor. Mısır müziğinin de Ortadoğu'nun ve Akdeniz çevresi ülkelerinin müziğine olan etkisi tanındığından, batının sanat müziğiye başlangıcında bu ülkelerin müziğiyle beslendiğinden Çin müziği bu evrimin ilk öğelerini taşımış olması bakımından konumuza girer.

Araştırmacılar, Çin' in eski geleneklerine bağlılığını gözönünde tutarak, bugünkü müziğine bakıp binlerce yıl önceki Çin' in müziği üzerine birtakım sanılara varmaya çalışıyorlar. Bilinen, bu ülkenin dört bin yıllık

²³ İlyasoğlu, A.g.e., s. 3.

²⁴ Cavidan Selanik, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, 1. Baskı, Ankara, Doruk Yayıncılık, Ekim 1996, s. 15.

geçmiş boyunca çoğu kere, gelişmiş bir müziği olduğu, tapınak törenlerinde ve saraylarda müziğe yer verildiğidir. Çin toplumunda müziğin ne katta bir yeri olduğunu Conficius'un (M.Ö. 551- 478) müziğin toplumdaki önemine değinen sözleri anlatıyor.

Müziğin Çin' de ne kadar yaygınlaşmış olduğunun ikinci bir tanıtı, M.Ö. 246' da İmparator Şi Huang' ın, daha gerekli, daha yararlı işlerle uğraşılması için, müziği yasak etmesi, müzik üzerindeki bütün kitapları hem de bütün çalgıları yok ettirmesi oldu. Böylece, Çin' de Şi Huang' dan önce ne türlü bir müziğin uygulandığı yolunda bir bilgiye varmamızı sağlayacak tanıtıların çoğu ortadan kalkmıştır. Bununla birlikte Han Hanedanı'ndan başlayarak (M.Ö. 206-M.S. 220) Çin' de müziğin yeniden canlandığını görüyoruz.”²⁵

“Beş ses üstüne kurulu (pentatonik) gam dizisinde hiçbir nota bir diğerine bağımlı olmadığından müzik tümcesi, notaların sıralanışına göre anlam kazanır. Pentatonik ezgi, beş sestten herhangi biriyle son bulabilir. Batı müziğindeki gibi mutlaka tonik notaya dönmek söz konusu değildir. Eski Çin çalgıları, davul, zil, sistrum, bambu flüt, ağız orgu ve çeşitli gonglarla çanlardan oluşur. Batı, Ortaçağı yaşarken ve ilk çok seslilik adımlarını atarken, aynı dönemde Çin'de de çok seslilik örneklerinin başladığı ileri sürülür. Çin tapınaklarında ve saraylarında büyük bir koronun ve sayısı üç yüze varan orkestra çalgılarının varlığından söz edilir.”²⁶

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

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

Taş çalgılar: Ses veren taşlar, ayaklı bir askıya asılır ve bir çubukla vurarak ses çıkarılırdı. Bunlar, çan sesi verecek tarzda ve gönye biçiminde yapılırdı. Tek olanına Te K'ing çeşitli kalınlık ve büyüklükteki taşlar grubuna Pien K'ing adı verilirdi.

²⁵ İlhan Mimaroğlu, Müzik Tarihi, İstanbul, Varlık Yayınları, 1990, s. 13.

²⁶ İlyasoğlu, A.g.e., s. 4.

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. 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 Viel' ler sayılabilir.

Deriden yapılmış çalgılar: Çeşitli boyda bütün davullar. Büyük davul Ta-Ku, küçük davul Sia-Ku...

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. Küresi, yarım yumurta biçimindedir. Tepesinde üflemeye yarayan bir delik bulunur.

Bambu kamışından yapılmış çalgılar: Ti adı verilen çapraz flütler 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 çubuk sürterek çalınırdı. Çok yaygın vurma çalgılarının 75' e yakın türü vardı."²⁷

"Ayrıca Çin tiyatrosunda müzik, olayları ve perdeleri birleştirici bir öge olarak kullanılmıştır."²⁸

2.3.5. Hindistan

"İ.Ö. 2000' lere doğru ortaya çıkan Hint müziği, tarihsel akışta Çin müziğinin hemen ardından gelir. Veda adlı dört kutsal kitaptan biri olan Samaveda, dünyanın en eski notaya alınmış ezgilerini kapsar. Hindistan' da sonraları oldukça karmaşık bir müzik kuramı gelişmiş, melodi çizgisini simgeleyen raga adlı ses dizileri ile ritmi belirleyen tala adlı ritmik kalıplar,

²⁷ Selanik, A.g.e., s. 9-10.

²⁸ İlyasoğlu, A.g.e., s. 4.

doğaçlamayı yönlendirmiştir. Raga, makam benzeri bir dizidir. Hint müziği yarım sesten küçük aralıkları içerir. Hintlilerin en eski ve geleneksel çalgısı Vina' dır. Yedi telli, armudi gövdeli, mızrapla çalınan bir çalgıdır. Bir çeşit tambur olan şikara, iki telli, gümüş ve bakır perdeleri olan ve yayla çalınan bir çalgı sitar, gitara benzeyen mızraplı bir çalgıdır. Rebab ise yaylı çalgıya benzer ve yine mızrapla çalınır. Üfleme çalgılarından en ilginç ramsinga adlı büyük bir borudur. Ağırlığından ötürü bir telle tavana asılarak çalınır. Vurma çalgılar arasında en gelişmiş olanı, kinneri adlı resimler ve oymalarla süslü, batının glockenspiel' ine benzer tokmaklı bir çalgıdır. Ayrıca büyük davullar, nakkare, boyuna asılan davul, dümbelek, darbuka, çingirak ve ziller de Hint müzik geleneğinin çalgılarıdır."²⁹

"Sacsh, özellikle Hindistan ve Ortadoğu' da kullanılan vurmali çalgıların çeşitliliğini ve değişik tınlarını över: "Davul ve küdümleri doğrudan doğruya elle çalma, özellikle Hindistan' da ve Ortadoğu' da öyle bir ustalığa, renkliliğe ve inceliğe varmıştır ki, sert tokmaklı çalınışlarıyla batı davulları bunlara benzetilmeye bile kalkışılmaz."³⁰

2.3.6. Japon, Tibet, Kore

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

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

Şinto şarkıları, ilkçağdan beri, sözcük anlamı, "ulusal düdük" olan "Yamatobue" adlı kamış bir düdük ile altı telli, kanuna benzeyen, yumuşak

²⁹ İlyasoğlu, A.g.e., s. 4.

³⁰ Say, A.g.e., s. 42.

tınılı bir çalgı olan “ulusal goto” anlamındaki “yamato goto” nun eşliğinde söylenirdi. Bunun dışında kalan çalgıların hepsi Çin kökenlidir. Flüte benzeyen “yamato-bue” güneş tanrıçası Amaterasu’ ya ait kabul edilir. Dönemin Japon müziği, bu iki çalgıya ek olarak “hikiriki” denen obua benzeri küçük bir çalgıyla İmparator Işhiyo zamanına kadar (M.S. 987) seslendirilmiştir.

Eski Japon müziği geleneği, “saibara” ya da “saiba-gaku” adlarıyla yaygınlık kazanan şarkılarda da görülür. Eski Japon halk müziğinden gelen bu şarkılar, tarih boyunca imparatorluk sarayında söylenmiştir.

Tibetliler, Çin’ e yakın bir bölgede yaşamasına karşın, Moğollara ve Burmalılara benzerler. “Dünyanın damı” olarak bilinen ve deniz seviyesinden binlerce metre yüksek ülkelerindeki yaşam, bambaşka bir uygarlık gelişimini getirmiştir. İlkçağ Tibet’ inde, ruhlara tapan ve “Bon” denen Şamanist bir dinin egemenliği vardı.”³¹

“Şamanizm, trans durumuna geçebilme yeteneğindeki kimselerin, yani Şamanların, doğaüstü varlıklarla ilişkiler kurarak onların güçlerine sahip olmalarından, bunları toplum adına kullanmalarından ve bu amaçla yapılan dinsel-büyüsel pratik ve törenlerden ibarettir. Şamanizm ne kendine özgü bir din ne de majinin bir biçimidir; her iki alanı da ilgilendiren yanları bulunan, çeşitli din ve dünya görüşlerini birleştiren bir inanç ve tekniktir.”³²

“Şaman davulları genellikle tahta bir kasnağa geçirilen bir deriden ibarettir. Davulların bir yüzü deriyle kaplanmıştır; öteki yüzü boştur. Bu tip davullar daha çok merkezi Sibiry’a da görülür. Çukçilerin ve Eskimoların davulları daha küçüktür.

Bazı bölgelerde Şamanlar davullarını bir binek hayvanı olarak kullanmakta; yeraltına ya da gökyüzüne yaptıkları yolculukları davullarının üstüne binerek yapmaktadırlar. Bu tasarıma uygun olarak davulun derisinin üzerinde birtakım kozmik resimler bulunmaktadır ki, bunlara bir çeşit mitik “dünya haritası” gözüyle bakmak gerekmektedir. Davulların

³¹ Say, A.g.e., s. 45-46

³² Ömek, A.g.e., s. 48.

üzerlerini süsleyen bu mitik-kozmik resimlerin hepsinin dinsel ve büyüsel anlamları vardır.

Davulların üzerlerindeki ağaç motifleri “dünya ağacı” nı sembolize etmekte, merdiven resmi gökyüzüne tırmanmak için kolaylık sağlamakta; atlar uzun mesafeleri almak için kullanılmakta; eciş-bücüş biçimdeki cinler çeşitli işler görmektedir. Böylece davul, Şaman’ın, işini yaparken elinde bulundurduğu en önemli araç niteliğini kazanmaktadır. Şamanlar, davul tokmaklarını, davullarını çalarken, kimi zamanda falcılıkla, yitikleri bulmakta kullanılmaktadırlar.”³³

“Günümüzde bu dinin devamı olan “Bon-po” süregelmektedir. Karşılaştırmalı olarak çıkartılabilen sonuçlara göre, rahipler büyü yaparak şeytanlarla baş eder, verimlilik için yakarır. Bu yakarılar bir çeşit şarkı oluşturmuştur. Tibetlilerin eski çağlarda oyluk kemiğinden yapılma “rkan-dun” adlı trompet benzeri bir çalgısı vardı. İskelet kemiklerinden oluşan bir çeşit çalpara “rna-çun” ile kötü ruhları korkuturlardı. Halkın “lag-na” dediği kasnaklı davul ise, tarih öncesi çağlara kadar uzanır.

Kore müziği, tarihsel ilişkisi dolayısıyla Çin müziğinin etkisi altında kalmıştır. M.S. 3. yüzyılda Çince yazılan kaynaklara göre, Koreliler tarımsal verimliliği şarkı söyleyip dans ederek kutlardı.”³⁴

2.3.7. İbraniler

“Tapınak müziği “Levit” denilen müzikçilerin elindeydi. Süleyman çağında tapınak törenlerinde, hasasra (trompet benzeri), magrefa (org benzeri), zilçal (orkestra zili benzeri) adı verilen başlıca çalgıları bulunmaktaydı.”³⁵

“Bu ulusun Mısır, Asur, Fenike ve Kaldelilerle olan sıkı münasebetleri gözönüne alınacak olursa (Mısır’ daki hayat, Babil esareti v.s.) birçok çalgının İbranilere bu yolla geçtiği düşünülebilir.

Oniki kabilenin Filistin’ e yerleşmesinden sonra müzik İbraniler arasında yayılmış, örf ve adetler, hatta hükümet kanunları arasında yer

³³ Örnek, A.g.e., s. 36-37

³⁴ Say, A.g.e., s.46.

³⁵ Mimaroglu, A.g.e., s. 18.

almıştır. İsrail Oğulları' nın Hakimler Devri' nde müzik çok ilerlemiş ve hakimler arasında en son ve en ünlü kişi olan Samuel zamanında Rahma' da kahinlere mahsus bir müzik okulu bile açılmıştır.

Davut peygamberin tahta çıktıktan sonra müziğe ne kadar düşkünlük gösterdiği bilinir. Onun bu hali halkta da müziğe karşı bir sevgi uyandırmış ve bu tarihten sonra müzik bütün dinsel ve siyasal törenlerde önemli bir yer almıştır.³⁶

2.3.8. Eski Yunan

Yunan uygarlığı üç dönemde incelenir: Arkaik Yunan, Altın Çağ ve Hellenistik Çağ. İ.Ö. 7. yüzyıla dek uzanan bu uygarlıkta doğaçlama danslar ve spor oyunları ile seçkinlerin düzenlediği şenlikler önem kazanmıştır. Şenliklerde tanrıların ve yarı-tanrıların yaşamındaki olaylar, pandomim dansları, çalgı eşliği ve şarkılarla dile getirilir. Müzik, önceleri tümüyle dinsel içeriklidir. Eski Yunan' da çalgıların birleşmediği, tek tek yalın bir düzenle seslendirme yapıldığı dikkati çeker. Aulos flüt ve çitäre en eski eşlikçi Yunan çalgılarıdır.

Eski Yunan' da müzik, dans, şiir, dinsel törenler birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak bilinir. Homeros, İlyada ve Odysseia' da müziği, tanrısal bir uyarı, insan kişiliğini etkileyen bir güç olarak gösterir. Kimi müzik biçimleri de mitolojik kişilerle özleşmiştir. Örneğin; Apollon ve Dionisos törenlerine göre müzik biçimleri, çalgılar ve müzik çağları oluşur. Ayrıca Yunan mitolojisinde Orpheus gibi yarı-tanrı kişiler de müzikte anılan isimlerdir. Orpheus' un müziği, cansız cisimleri bile coşturan, ölümler ülkesinin tanrısı Hades' i bile etkileyen dokunaklı sözlerle örülüdür.

Eski Yunan' da müziksel düşüncenin gelişimini etkileyen filozofların başında Sisamlı Pythagoras (İ.Ö. 5-6) gelir. Müziksel uyumu matematik formülleriyle dile getiren bu felsefeci, farklı büyüklükteki çanlarla bir skala düzeni yaratmış, bir çekiçe vurduğu çanların tınlarında bir oktav aralığının 2:1 orana, beşli aralığın 3:2 orana, dördlünün 4:3 orana ve tam notaların da 9:8' e eşdeğer olduğunu kanıtlamıştır. İşte bu sekizli ve dördlü aralıklardan

³⁶ Ataman, A.g.e., s. 18.

oluşan ses dizisi, sonraları Pythagoras gamı adıyla anılmıştır. Pythagoras' ı izleyenler bu oranları tek telden oluşan bir çalgı (monochord) üstünde denemişler, böylece tam bir müzik sisteminin doğru tonlanması (entonasyon) sağlanmıştır.

Yunan müziğinin ses örnekleri Ortaçağa ulaşamamış olsa da Yunan müzik düşüncesi ve kuramı, batı kültüründe yüzyıllar boyu derin izler bırakmıştır. İ.Ö.7. yüzyıldan 2. yüzyıla dek Yunanistan' da aristokrasi iktidardadır. Bu dönemde Yunan tiyatrosunun ve lirik şiirin (lir eşliğinde okunan şiir) gelişmesi, şenliklerin ve dansın önem kazanması, müzik biçimleri ve çalgılarının da gelişmesine yol açmıştır.

Bugün batı müziğinin dayanağı olan yedi-nota dizisi (heptatonik skala)' nın geçmişi İ.Ö. 3000 yıllarına kadar uzanır. Bu ses dizileri (modlar), adlarını ülkenin çeşitli yörelerinden alırlar: Friky, Dorya, Lidya gibi. Ses dizilerinin uyumu çitara ve lir gibi telli çalgıların belli uyum düzenlerinden kaynaklanır.

Yunanlılar müziği ahlaki eğitim ve yönetim ile bağlantılı olan büyük bir medeniyet faktörü olarak ele almışlardır. Aynı zamanda değişik makamların insanlara etkisini veya "ethus" doktrinini de açıkladılar.

"Günümüzde eski Greko-Mısır müziği kabul edilebilir değilse de geç dönemin birkaç parçasından ve kesin olmayan yorumundan başka Mısır' dan ve hatta Mezopotamya' dan derive edilmiş eski Yunan teorik sistemleri günümüze kadar gelmiştir. Öklid (M.Ö. 300) tarafından açıklanmış olan Pisagor hakkındaki hadisler ve Eflatun' un yazıları ile Aristoteles' in (M.Ö. 384-322) rahip okulu ve öğrencisi Aristoksenus' un (M.Ö. 350) diğerlerinin Jamblichus dahil neopisagoryanların yazıları, Platinus ve Porphyry dahil neoflestunistlerin yazıları; Ortaçağlar boyunca Avrupa müziğine şüphesiz çok derin etki bırakan Romalı yazarlara (Boethius ve Cassiodorus) intikal etmiştir. 2. yüzyılda Claudius Ptolemaeus' un çalışması da önemlidir."³⁷

Yunan Teorisi daha sonra İslam müziğini etkilemiştir. Al-Kindi, Al-Farabi, Avicenna ve diğer filozoflar bu teoriden oldukça etkilenmiştir. Bu suretle Avrupa, Yunanistan' dan 2 müzik mirası kazanmıştır: Biri Roma,

³⁷ Art And Biography, Cilt, 12, s.551.

diğeri ise daha sonra İspanya' nın Arap istilas ı ile İslam etkisidir (M.S. 711-1085). Bu arada yeni bir inanc ın doğmasıyla yeni bir müzik gelişiyordu, bu Hristiyanlıktı.

Hristiyanlık ruhuna yardım eden kaynaklar fazlasıyla mevcuttu. Jerusalem' deki tapınak müziğ i geleneğ i Solomon' un 120 trompetli ve tek sesli gibi toplu şark ı söyleyen gruplarının olduğ u şahane devrinde mevcuttu. Bu devir ikinci tapınağ ın M.S. 70' de imha edilmesine kadar sürdü. Sonra enstrümantal müzik yok oldu. Ancak bugün hala Sinagoglarda benzer şekilde koç boynuzu çalınmakta olduğunu biliyoruz. Çoğ u musevi müziğ i sonunda musevi olmayan etkilerle oluşsa da bazı Hristiyanlık öncesi şark ıların hala yaşadığ ına inanılır. Bunlar Güneybat ı Asya musevi toplulukları arasında fazla değ işmemişlerdir ve kutsal kitab ın şark ı söyleme ve nağmeyle okuma parçaları (sabit melodik formüllere göre) hala Sinagoglarda yaşar.

2.3.9. Roma

"Roma' da müzik, öncelikle askeri törenler için kullanılmıştır. Savaşlarda etkin olması ve savaşç ıları yüreklendirmek için gürültülü çalgılar icat edilmiştir. Örneğ in, trompet ve korno çeşitleri gibi. Flüt de Romalılar için kutsal sayılan bir çalgıdır. Ayrıca çalg ı sayısı artırılarak büyük sesler elde edilmeye çalışılmıştır. Öte yandan Romalılar müziğ in sanatsal yönüne, tarihsel gelişimine hiçbir katkıda bulunmamışlardır. Roma müziğ ine ilişkin en eski belge, Romulus' un Cecinalıları yenmesini kutlayan törenlerde görkemli ilahiler okunduğ unu anlatan bir yazıttır. Roma İmparatorluğ u' nun son döneminde ve Hristiyanlığ ın ilk döneminde yetişen Aziz Agustinus ve Boethius gibi önemli felsefeciler müzik kuramına büyük katkılarda bulunmuşlardır."³⁸

"Askeri düzeni ve ihtişam ı ile kendisini kabul ettiren bu imparatorluk bir kültür çağ ının kültür çağ ı oldu. Müzik geriledi; çok tanrılı kutlama törenlerine, gösterişli eğlencelere, kanlı gösterilere hizmet etti. Onun en bayağ ı biçimlerini tanıyan ilk Hristiyanların bu müziğ e sırt çevirmeleri

³⁸ İlyasoğ lu, A.g.e., s. 6-7.

şaşırtıcı değildir. Eski Yunan’ da 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 imparatorları müzikle uğraşmışlardır. M.S. 60’ da imparator olan Neron, Lyre çalıp şarkı söyler ve Olimpiyad yarışlarına katılırdı. İddiaya göre ödül kazanmak için zorbalığa başvurur, para verir, çağın müzikçilerini aşağılamak için akıl almaz kızgınlıklar yapardı.

Roma İmparatorluğu 476’ da son buldu. İstilalar, imparatorluğun kültür değişimi, gücün Roma Katolik Kilisesi’ ne geçmesi ile sonuçlandı. Hristiyanlık 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.”³⁹

“Ortaçağa değin süregelen müzik geleneği, doğu ile batı arasında büyük ayrımlar göstermemiş. Çalgıların çoğu, doğudan batıya aktarılmış. Lir, arp olmuş; telli, mızraplı çalgıların en güzeli ud, lavta olmuş; yaylı çalgılardan rebab, keman ailesinin başına geçmiş; çeşitli üfleme ve vurma çalgılar, doğuda da batıda da insanoğlunun şarkı söyleyip dans etmesine yardımcı olmuştur.

Batıda kilisenin müziğe akılcı hatta çıkarıcı bir bakışla yaklaşması, müziğin geleceğini çok etkilemişti. İncil’ in latince sözleri ve dualar cahil halkın aklında daha kolay kalsın diye, halk şarkısı ezgileri dualara uygulanınca, müzikte ilk kurumlaşma tohumları atılmış oldu. Halkın kendi yarattığı müziği kilisede duyması onu kiliseye bağlamaya yaradı. Giderek yenilik isteyen papazlar elinde, tek sesli ezgiye bir ikinci ses eklenmesine bile izin verdi kilise, ama çok sesliliği de kurallara bağladı. İki ses arasında ilişkinin kulağı ve ruhu rahatsız etmemesine özen gösterdi papazlar.

Doğuda ise seslerin birbiri ile ilişkisinden çok ezgilerin insanoğlunun ruhu ve duyguları üzerindeki etkisi önemliydi. Her ezgi, her makam değişik duyguları, değişik durumları çağırıştırır, giderek bu makam ve ezgiler daha süslenir, daha çapraşıklılaşır ve durmadan çoğalırdı. Doğu makam ve

³⁹ Selanik,A.g.e., s. 20.

usulleri usta-çırak ilişkisi ile kuşaktan kuşağa aktarılır, çalgı eğitimi de bu ilişkiyi gerektirirdi. Çünkü doğuda müzik, teknik bilgiden çok bir felsefe, bir düşünce, bir duygusal durum ürünüydü.”⁴⁰

⁴⁰ Filiz Ali, “Müzikte Çağdaşlık Üzerine”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi No:5, 1980, s. 54.

3. ORTAÇAĞDA MÜZİK VE TOPLUM

3.1. Ortaçağda Müzik-Toplum İlişkisi

Ortaçağ yani feodalizmin çağında müzik, kuramını, biçim ve uygulamalarını köleci toplumdan ve ilkel kabile müziğinden aldı. Bununla beraber bu biçimler yalnızca bir dış kabuktu. Bu kabuğun altında en zengin türde gelişmeler yer aldı. Sonunda da bu gelişmeler müziği içerik ve biçim bakımından geniş dinleyici kitlesine seslenebilen, yaşamı insan karakterini tam olarak betimlemeyi başarabilen yepyeni bir sanata dönüştürdü.

Zenginlik köleci toplumda olduğu gibi, esas olarak toplumdan üretilmekteydi. İmparator, krallar ve toprak sahibi beylerden oluşan egemen sınıf, hem toprak, hem de soyluluk unvanlarını kendine bağışlanmış kutsal hak saymaktaydı. Ortaçağ kilisesince de savunulan ve dayatılan bir kuramdı bu özgür ama köle olmamak bakımından özgür köylülük ve serfler, beylerinin hizmetine köleler kadar sınıksız işe koşulmuş durumdaydı. Hareketleri de onlar kadar kısıtlıydı. Onlar da yoksulluğa, vebaya ve açlığa mahkumdular. Yine de gözü pek ve dik başlı olanların bazıları için kaçış yolları vardı. Bu gibiler haydut ve eşkıya ya da büyüyen kasaba ve kentlerin gezginci satıcıları, zanaatçı ve tüccarları olabiliyordu. Bunun yanında köylüler, köylü toplumunda eşi görülmemiş isyanlar da çıkarabiliyorlardı. 14. , 15. ve 16. yüzyıllardaki köylü isyanları, feodalizmin çözülmesinde büyük rol oynadı.

Kutsal Roma İmparatorluğu, Thomas Hobbes' un sözleriyle "kendi mezarının başında tacıyla oturma duran ölü Roma İmparatorluğunun hortlağı"ydı. Kuramsal olarak, imparatorun başlayarak krallara, daha alttaki soylulara, onlardan da serflere ve diğer taraftan papadan kardinallere, piskoposlara ve yerel papazlara kadar uzanan bir hiyerarşi aracılığı ile imparatorluk ve papalık tüm Avrupa'ya egemen olmuş durumdaydı. Gerçek durumda ise, 13. ve 14. yüzyıllarda Hristiyanlık, birbiri üzerinde üstünlük iddia eden imparator ile papa arasındaki iktidar mücadeleleriyle sarsılmıştı. Papa, kardinaller ve piskoposlar, başına buyruk zengin ve güçlü toprak sahipleri soylular ve dindışı yöneticilerdi.

Baştan başa tüm Avrupa' da kuramsal olarak kiliseye, imparatorluğa ve soyluluğa bağımlılıkla yükümlü yapımcılık ve ticaret kentleri doğdu. Bu kentlerin ahalisi, yani feodalizmin "orta sınıfı" da feodal bir hiyerarşiye uygun olarak çeşitli meslek ve zanaat loncaları içinde örgütlenmişti. Çırakların üstünde kalfalar, kalfaların üstünde de lonca ustabaşları vardı.

Buna karşılık, bu kentler sağlam kent duvarlarının arkasından imparatora, papaya ve dindışı ya da kilise mensubu tüm soyluluğa kafa tuttular. Bunlar, kendi belediye başkanlarını, kendi belediye meclis üyelerini, kent başkanlarını seçen küçük cumhuriyetçi merkezlerdi.

"Kuşku yok ki bu görece demokrasi, kentin dışında toprakta çalışan köylüler şöyle dursun, kent yoksullarına bile ulaşamıyordu. Ama yine de bu kentlerin orta sınıflarının verdiği mücadeleler, Venedik Cumhuriyeti, Floransa Belediyesi gibi kent devletlerinin kurulmasına yol açtı. Bu orta sınıflar, Fransa' da ve İngiltere' de olduğu gibi, imparator ve papadan bağımsız olan ulusal devletlerin doğmasına destek oldular, iç soyluluğun doymak bilmez hak iddialarına karşı birleştiler.

Ortaçağ müziği hala büyüsel bir kabuk içinde varlığını sürdürmekteydi. 4. yüzyılda halkı kiliseye bağlamayı ödev edinen Milano Başpiskoposu St. Ambrose, halk ezgilerini esas alan bir çok ilahi besteledi. Bağnazlar tarafından "halkı büyümlü şarkılarla büyülemek" le suçlandı." ⁴¹

"Ortaçağ boyunca çan sesinde şeytanları ürküten büyüsel nitelikler bulunduğu inanılırdı. Simyacılar, kendi büyümlü karışımları için müzik simgeleri kullandılar. Bunlar daha sonra kimya bilimi halini alacaktı.

Buna karşılık Ortaçağ da müzik, aynı zamanda bir mücadele silahıydı da. Bu müzik sınıfsal çizgilerle bölünmüştü ve feodal toplumun sınıflarını yansıtıyordu. Köylülüğe ait bir folk müziği, bir saray müziği ve kent orta sınıfın gelişmekte olan bir müziği vardı. Bunların hepsi de müziğin gelişmesine kendine özgü ve önemli katkılarda bulundular." ⁴²

⁴¹ Henry Prunieres, A New History Of Music, New York, 1943, s. 7.

⁴² Finkelstein, A.g.e., s. 19.

3.2. Bizans Müziği

“Doğudaki hristiyan kiliselerinde mutlak bir yönetim birliği kurulamadığından herbiri kendine göre ayrı bir tören biçimi geliştirmiştir. Bizans İmparatorluğu, 324’ te Konstantin tarafından kurulmuş, 330 yılında Birleşik Roma İmparatorluğu’nun başkenti ilan edilmiş ve 395 yılındaki bölünmeden sonra Doğu Roma İmparatorluğu’nun başkenti olarak Türklerin 1453’te İstanbul’u fethine kadar 1000 yıl egemenliğini sürdürmüştür. Bizans ayinleri Birinci Jüstinyen’in 527’ de taç giymesi ile yerleşik bir geleneğe kavuşur. Bizans müziği tek seslidir, makamsaldır ve bağımsız ritmlerle donanmıştır.”⁴³

3.3. Dini Müzik

Bugün “Gregorius Müziği” adı altında toplanan müziklerin tümü, Papa Büyük Gregorius’ a kadar çıkmaz. Birçok yüzyıl boyunca çeşitli uluslar bu müziğe kendi gayretlerini, meyvelerini katmışlardır. Roma kilisesi kuvvetlenip geliştikçe müziği de kök salmıştır. İlk yerleşme Britanya Adaları’nda olmuş ve “plaint chant” müziği İrlanda manastırlarında işlenmiştir.

“Gregorius müziği Fransa ve Almanya’ da Charlemagne’ ın gayretleri ile yerleşmiştir. Bu hükümdar, imparatorluğunun siyasal birliğini gerçekleştirmek için, ortak bir teganninin birleştirici bağlarını ve etkilerini ihmal etmedi. Rouen, Metz ve Saint Gall, Roma müziğinin geliştiği ilk merkezler arasındadır. Buralarda ünlü müzik okulları kurulmuştu. Bununla beraber ilk zamanlarda Batı Avrupa halklarının bu yeni müziğe karşı fazla bir yetenek göstermedikleri anlaşılmaktadır.”⁴⁴

“Hristiyanlığın ilk üç yüz yılında batıya aktarılan ezgiler, tümüyle Doğu müziği özellikleriyle bezelidir: İbranilerin sinagog törenleriyle Yunan modları, ilk yalın ezgilerin temelini oluşturur. Melizmatik (tek hecede çok nota) yöntemle oluşan pasajlar doğaçlamaya açık kapı bırakırken, yarım ve çeyrek ses aralıklı doğu makamları, ezgilerin temelidir. 4. yüzyıla dek

⁴³ İlyasoğlu, A.g.e., s. 9.

⁴⁴ Ataman, A.g.e., s. 87.

ezgilerin hiçbir gelişme göstermediği, saflığını koruduğu saptanmıştır. İ.S. 325' te Konstantin Hristiyanlığı Roma' nın resmi dini olarak tanıyınca dinsel törenlerin, ayinlerin dili de Yunanca' dan Latince' ye geçer.

4. yüzyılda Milano piskoposu Aziz Ambrosius (340-397) Bizans' tan Milano' ya gitmiş ve İbrani ezgilerinin etkisindeki antifon yöntemiyle, bilinen halk ezgilerini, dinsel içerikli sözlerle birleştirmiştir. Halk ezgilerinin ritmik yapısındaki bu derlemeler, Ambrosius Ezgileri olarak anılır ve bugün bile Milano kiliselerinin törenlerinde yer almaktadır. Mezmurları (psalms) antifon yöntemiyle söyleme geleneği Fransa' da 5. yüzyılda Gallican; İspanya' da ise 8. yüzyıldan sonra Mozarabe adını almıştır.

Hristiyan dünyasında tören müziğinin biçimlenmesi ve belli bir yöntemde birleşip netliğe kavuşması, Gregorius Ezgileri' nde kendini bulur. 6. yüzyılda Roma' da Papa olan Aziz Gregorius (540-604), o güne dek yaygınlaşmış tüm ilahileri derleyip, halk ezgilerinden arındırır ve ciddi bir dinsel müzik geleneğinin yerleşmesine öncü olur. Schola Cantorum adıyla erkeklerin ve erkek çocukların eğitildiği bir müzik okulu kurar. Neuma adlı alfabe harflerinden oluşan nota imleriyle ilahileri yazdırıp kalıcılığı sağlar. Çeşitli Hristiyan kiliselerine eğitilmiş şarkıcılar gönderip törenlerde aynı ezgilerin okunmasını sağlayarak müziğe birleşik bir kimlik kazandırır. 16. yüzyıla dek tüm batı müziğinin esin kaynağı olan bu ezgiler, yalın ezgi adını taşır. Ortaçağ'a özgü vokal müzik biçimleri, bu yalın ezgilerin çatısında kurulmuştur. Gregorius Ezgileri' nin başlıca teknik özellikleri, tek sesli bir melodi çizgisinde, Latince sözlere dayalı, eşliksiz erkek korusu için, belli bir ritmik düzeni olmayan, bugünkü Majör-minör gam dizisinden farklı, makamsal bir yapıda oluşlarıdır. Bu ezgiler, ölümden sonrasını düşünen, nesnel bir tavırla ve metnin içeriğindeki kutsallığı yansıtan bir ağırbaşlılıkla okunmalıdır. Sesin özelliğinde dinginlik ve güven duygusu yatmalıdır. İçten, derin duygular taşıyan ve huzurlu bir ortam getirmelidir.”⁴⁵

⁴⁵ İlyasoğlu, A.g.e., s. 9-10.

3.4. Halk Müziği

Vücut hareketlerinden ve danstan esinlenen folk müziği tüm dönemlerde mevcuttu. Folk müziği, Avrupa' da 19. yy.' daki hızlı endüstriyel yükselişe kadar doğal bir müzik konuşması olarak kalmış olup, bazı tenha bölgelerde hala yaşamaktadır.

Ortaçağ kilisesinin resmi tutumuna rağmen folk müziğinin bazı genç üyeleri müzik çalışmalarını dini sanatla sınırlamak için çok büyük çaba sarfetmediler.

Ortaçağ sosyetesinde kilise ve halk büyük oranda birbirine muhtaçtı. Sadece kilise müziği folk müziğini beslemekle kalmıyor, sırası gelince o da folk müziğinden esinleniyordu. Hem de iki etki, değişik bir müzik formunda birleşiyordu ki bu da saray ve şatolarda dinleniyordu.

"Ortaçağda kilise bütün güzel sanatları ve bu arada doğal olarak müziği de kendi tekeline almak istemişti. Doğa, sevgi, kin vb. dinle ilgisi bulunmayan duyguların müzik ile anlatımı yüzyıllarca yasak edildi. Kilise kendi dışında başka bir müziğin varlığını kabul ve hazmedemiyordu. Kiliseye bağlı yazarlar ise dindışı halk müziği hakkında ancak aleyhte kalem kullanıyorlardı.

Kilisenin hemen hemen bin yıl kadar süren bu baskısından sonra zaten hiçbir zaman tamamıyla susmamış olan halkın sesi insan kalbinin sesi işitmeye başlanmıştır. Halktan gelen herşey uzun ömürlü olduğu gibi Romalılardan miras kalan veya barbar uluslar tarafından getirilen dindışı halk müziği de az çok doğal akışında yürümüş pek o kadar parlak olmasa bile durmadan ilerlemiştir." ⁴⁶

"Ortaçağda müzik yapma, müzikle ilgilenme olayı tümüyle kiliseye bağlıdır. Ancak Gregorius Ezgileri giderek popüler hale gelmiş, çocuklar okulda ve oyunda bile bu ezgileri söyler olmuştur. Kutsal müzik artık gündelik yaşamın bir parçasıdır. Öte yandan kilisenin dışında, dünyasal konulara bağlı müzik de halk arasında gizliden gizliye yayılmaktadır. Notaya alınmış en eski müzik örnekleri dinsel olduğundan, dindışı müziğin ilk belgelerine 11. yüzyıldan önce rastlanmaz. Konusu dinsel olmayan ilk

⁴⁶ Ataman, A.g.e., s. 89.

dindışı ezgiler yine kilise kalıplarının ve aynı havanın içinde bestelenmiştir. Müziğin yapısı değilse de konusu değişebilmiştir. Bu ezgilerin yanı sıra dindışı monodilerde dünyasal konular, kendi çalgısıyla kendine eşlik eden şarkıcılar tarafından söylenmektedir. Çalgı da, insan sesi de aynı notaları tek sesli (monophonic) yapıda söyler. Bu yöntem sonradan, birden çok ses (heterophony)' ye dönüşür ve çok sesliliğe (polyphony) bir adım olarak kabul edilir.⁴⁷

3.5. Ortaçağda Saz Şairleri ve Gezgin Şarkıcılar

"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 değişme dünya görüşünde de değişiklik yarattı. Doğal olarak, müzikte de köklü bir değişim başladı."⁴⁸

"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, yollarda 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 Arpinin ya da Gigua' sının eşliğinde yarı konuşma yarı şarkı söyleme tarzındaki şiirini ya da jestli şarkısını tamamlayan şövalyeye şatonun genç kızı, değerli bir çiçek

⁴⁷ İlyasoğlu, A.g.e., s. 11.

⁴⁸ Selanik, A.g.e., s.46.

sunardı. Dinleyenlere, bilinmedik bir dünyanın kapısını aralayan bu şarkılara pek çok öge karışmıştır: 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 Fransa'dakilere Troubadour, Kuzey Fransa'dakilere Trouvère, Almanya'dakilere Minnesinger, İtalya'dakilere Travatore dendi. İngiltere' de Harper, İspanya' da Trovador diye anıldılar. Bunlar, 12. ve 13. yüzyıllarda sanatlarını geliştirdiler. Fransa' da, kent ozanları olan Barde' lar, şarkıcılığı meslek edindiler. Profesyonel şarkıcılar olarak İrlanda' ya, İskandinavya' ya ve Galler ülkesine gittiler. Canlı tarih gibiydiler. Gördükleri, yaşadıkları her şeyi 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."⁴⁹

"Troubadourlardan pek çok ezgi günümüze ulaşmıştır. Bunların çoğu, Ortaçağ'ın belli başlı müzik biçimlerini oluşturur. Bu dindışı parçalar, Romance, Pastourelle, Tenson, Lai, Jeu Parti, Bergete, Revendie, 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).

⁴⁹ Selanik, A.g.e., s. 46-47.

Notaların sürelerinin belirtilmesi ise, 1100 yıllarındaki ikili zamanla başlar. Hemen arkasından üçlü zaman kullanılır.

Fransa' da, Troubadourluk mesleğine Menestradie adı veriliyordu. Menestrellerin eşlik çalgısı çokça, kemanın artası sayılan Gigue idi.

Eşlik çalgısı arp olduğu zaman akorların kullanıldığı sanılmaktadır. Ancak, bu zayıf bir çok seslilikti ve anılmaya değer bir kuramı yoktu. Gezgin şarkıcılık, İspanya ve Portekiz' e yayıldığı zaman oradaki durum Avrupadakinden çok farklıydı. Çünkü İberik Yarımadası' nda eskiden beri varolan halk şarkılarıyla 711 yılındaki Arap istilasının 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' yayıldı. Minnesingerler 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" uzaktan operanın 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 gerekecektir. Önemli olan, artık müzikte, kilise müziğinde o zamana kadar hiç bir şekilde var olmayan heyecansal bir anlatımın egemen olmasıdır. 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." ⁵⁰

⁵⁰ Selanik, A.g.e., s.47-48.

3.6. Kentsel Müzik

Ticaret merkezleri olan kentler çok çeşitli müzik türlerinin birbirlerini zenginleştirecek şekilde biraraya gelebilmesine olanak sağlayan toplanma merkezleri oldu. Köylülük kendi folk çalgılarını, şarkı ve oyunlarını beraberinde getiriyordu. Bundan başka buralarda kilise ustalarının katedraller için besteledikleri özenli müziği dinleme olanağı da vardı. Kent sanatçılarının ve orta sınıfın bağımsız bir müzik sanatı geliştirdi. Kilise müzik kuramcılarının ve bilgilerinin hiç de hoşlarına gitmediği için bu müzik konusunda bilinenler azdır.

Alman kentlerinde usta şarkıcılar ortaya çıktı. Bu müzisyenler şiir ve müziği meslek tutmaktan övünç tutan lonca mensuplarıydı. Bu parçalar tonal nitelikleri ve hecelemeleri (syllabification), yalın tartımları ve sade düzenlemeleri ile halktan gelme ve ilkel bir anlatımı taşırlar. Bunlar reformasyondan yüzyıl önce ortaya çıkacak olan Lutheran koralı haber verirler.

Hem dindar olan hem de papazları taşıyan müzikli köylü oyunları kent locaları tarafından benimsenip yayıldı. Fransa, İngiltere, Almanya, İtalya ve doğunun birbirinden uzak mesafelerle ayrılmış topraklarının müziği, gelen gemiler ve ticaret kervanları aracılığıyla birbiriyle kaynaşabildi. Kentler, özellikle de İtalyan kentleri, zenginlik ve güç bakımından gelişirken, büyük açık hava şölenleri müzikli olarak temsil ediliyordu. Bunlarda daha sonraları grand operayı oluşturacak olan ilk biçimlerden bazıları vardır.

Gür bir müzik kaynağını da gezginci öğrenciler oluşturuyordu. Bu öğrenciler, yaşama sevinci ve gezi coşkusuyla dopdolu bir müzik ve şiir yaratıyorlardı. Dindışı bir müziğin gelişmesinde daha büyük önem taşıyanı jester, jongleur ya da jugglerlerin, minstrellerin, oyuncu ve hokkabazların sanatıydı. Bunlar kent kent dolaşıyor, sağladıkları eğlence nedeniyle hem köy hem kent hem de saray tarafından iyi karşılanıyorlardı. Jester, eski bir sözcük olan "geste-our" dan gelir. Kabile saraylarının gesteslerini yani sagalarını okuyan şarkıcı demektir. Bu minstrellere bir yandan kilise bir yandan da devlet otoriteleri saldırıyordu.

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 merkezleriydi. Atina' da en yüksek düşünce düzeyi, Roma' da askeri başarılar, şan ve şeref vardı. Roma İmparatorluğu'nun düşüşü ile kentler soluklaştılar, silindiler. Ortaçağ'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 değişiverdi. Şehirler büyüdü, şato önemini kaybetti. Kentliler, kendilerine Burjuva (kent soylu) adını verdi. Zenginleştiler. Burjuva, maddi 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 düşlüyordu. Bazıları gemiler kiralayarak uzak ülkelere ticaret yapmaya başladılar. Parasından ve aklından güç alan burjuvanın büyüklük ve "soylular gibi davranma" tutkunluğu sanatın hiç bir dönemde olmadığı biçimde hızlı gelişmesine neden oldu. Burjuva şehirlerinin müziği, gezgin şarkıcıların müziğinden daha neşeli, fakat konuları dini idi. Bu arada yazı teknikleri de hayli değişiklik geçirdi.

"Avrupa' da çoksesliliğin tanımına 10. yüzyılda rastlamamıza karşın, bazı kaynaklar, başlangıcını 7. yüzyıla dayandırdıkları ve Symphonie denilen ses uyumları kurallarına uygun bir çok seslilikten söz ediyordu. Bu çok seslilikte iki parti dördü ya da beşli aralıklarla üst üste konuyordu. Üçlü ya da altılı aralıklar ikili ve yedili gibi disonans kabul ediliyordu. 10. yüzyılda Hucbald adlı bir keşiş, kitabında "Diaphonie" adını verdiği bir çok seslilikten söz ediyordu. John Cotton , 12. yüzyılda diaphoniyi şöyle

tanımlıyordu: “Diaphonie, en az iki şarkıcı tarafından söylenen iki ayrı ses arasındaki uyumdur. Birinci ses baş melodiyi söylerken, ikinci ses, diğer seslerle onu kuşatır. İki ses cümle sonunda ünisonla ya da oktavla birbirine ulaşır. Bu tarz şarkı söylemeye organum denir.”

Bu açıklamalar, 12. yüzyılın ilk yarısında çok sesliliğin yaygın bir teknik olmadığını gösteriyor.

İlk çok ses örneklerinde iki ses vardır: Üstte baş ses (vox principalis), altta, ek sesler (vox organalis).

Baş ses denilen Gregor melodisinin altında yer alan ek sesleri başlangıçta sadece koro seslendirirken, 7. yüzyıldan başlayarak org, daha sonra çeşitli çalgılar da seslendirilebilmiştir.”⁵¹

“Org, Bizans İmparatorları’nın isteği ve dini otoritelerin izniyle 7. yüzyılda koroyu desteklemek amacıyla kiliseye girmiştir. Ek ses, baş sesi, noktaya karşı nokta prensibi ile paralel olarak izler: Point Contre Point... Organum, kontrpuanın en ilkel biçimidir ve gelecekte bütün çok ses 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 paralel hareket yasaklandı. Yazı stiline bağlı olarak çok karakteristik yeni biçimler ortaya çıktı: Motet ve Conduit.”⁵²

“Motet, Ortaçağdaki katı bağnazlığın çözülmeye başlamasının simgesidir. Üç ayrı sesin üst üste üç ayrı dilde şarkı söylemesi, bir yerde mutlak bağlı olunması gereken Gregorius Ezgisi’ nin tenor bölümünün yok olmasına, öte yanda ritmik kalıpların aşılmasına yol açar. Motet ile birlikte müzikçiler de eski sanata (a cappella) ile söylenen motetin yapısı, Dante (1265-1321)’ nin İlahi Komedi’ sine benzetilir. Dış çevrede dinsel ortaçağ biçimi, içerikte dinsel ve dindışı yaşamın kesitleri birarada yer almaktadır. 14. yüzyılda motet, diğer çok sesli biçimlerle birlikte yapısal gelişme

⁵¹ Selanik, A.g.e., s. 49.

⁵² Selanik, A.g.e., s. 50.

gösterir. 15. ve 16. yüzyıllarda dinsel yönü ağırlıklı bir biçim olarak gelişir. J.S. Bach' ın motet leri ile bu vokal biçim, doruğa varır.”⁵³

“Ortaçağ polifonisine hakim olan Dechant (Discantus), gelişmeye uygun bir teknik olması bakımından önemlidir. Organumun 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 Gymel üçlü aralıkları kullanır. Kuzeylilerin polifoniye getirdikleri bir çözümdür.

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

Dechant' ın yararlandığı ikinci teknik olan Faux-Bourdon, Gymel' den ortaya çıkmıştır.

Alt üçlü paraleli yerine, eşlik partisi bir oktav yükseltilerek üst altılı paralelliğinin kullanılmasıyla yapılan bir polifonidir. Besteci üç sesli yazmak

⁵³ İlyasoğlu, A.g.e., s. 11.

istediği zaman araya tiersleri yerleştirerek altılı akorlar zinciri oluşturuyordu.”⁵⁴

3.7. Notre-Dame Okulu, Ars Antiqua, Ars Nova

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

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

Sonuçta, bin yıllık uzun bir süre içinde Hristiyan Avrupa’ nın büyük bir bölümünü birlik halinde toplayan Hristiyan Ortaçağ Devleti, artık ayrı ulusal devletlere bölünmeye başlamıştır. Kentler ve kentli olma bilinci, ekonomide yeni gelişmelere yol açmıştır. Kilisenin maddi gücü sarsılmış, toplumsal yapıdaki kaymalar derebeyliğin (feodalizmin) dayanaklarını zayıflatmıştır. Kentli orta sınıfın (burjuvazinin) yeni yaşam biçimi ve yaşam görüşü, kiliseden kopmaya başlayan yeni bir eğitime yol açmıştır. Bu sancılı gelişmeler, çeşitli kültür alanlarını Ortaçağ yapısından sıyrmasını getirmiş, böylece Batı ve Orta Avrupa kültürünün iç ve dış yapısı temelden değişmeye başlamıştır.”⁵⁵

“14. yüzyıl, kilisenin öğretim sisteminde yer alan teolojiyi (din bilimi) eskitmiştir. Okutulan, ezberletilen dinsel bilgiler yerine, birey olarak insana değer veren düşünce yeşermeye başlamıştır. Bu olguyu plastik sanatlar alanında, örneğin resimde de görüyoruz.”⁵⁶

“Ressam Simone Martini, ünlü İtalyan şairi Petrarcanın arkadaşıdır. Petrarcanın, sevgilisi Laura onuruna yazdığı şiirlerden öğrendiğimize göre, ressam Martini, Lauranın bir portresini yapmıştır. Olağanüstü birşey değilmiş gibi gelebilir bize, ama şimdiki anlamda portrelerin Ortaçağda

⁵⁴ Selanik, A.g.e., s. 50-51.

⁵⁵ Say, A.g.e., s. 95.

⁵⁶ Say, A.g.e., s. 96.

olmadığını anımsamalıyız. Sanatçılar, alışılmış herhangi bir kadın ya da erkek figürünü kullanmakla yetinmiyorlar, resmini yaptıkları kişinin adını bunun üstüne yazıyorlardı. Ne yazık ki Simone Martini' nin Laura için yaptığı portre kaybolmuştur. Dolayısıyla gerçeğe benzerlik derecesini bilmiyoruz. Ama Simone Martini ve başka sanatçıların, 14. yüzyılda doğaya göre resim yaptıklarını biliyoruz. Eğer portre sanatı o dönemde geliştise, belki de bunu, Martini' ye ve onun, Avrupalı sanatçılara bunca yararı dokunan, doğayı kendine göre yorumlama, en ufak ayrıntısına kadar gözlemlene yöntemine borçluyuz."⁵⁷

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

Bu gelişmeler karşısında kilise direniyordu. 1324' de yayınladığı ünlü bildiride Papa Johannes XXI, yapmacık ritmleri, yeni ezgileri, müzik yazısını (notayı), çabuk tempoları, süslemeleri, susmaları, çoksesliliği ve "ileri" okulun dindışı havalarını beğenmediğini, dinine bağlı olanların bozulması ve zehirlenmesinin hep bundan ileri geldiğini öne sürdü."⁵⁸

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

Oysa Petrarca' nın çağımızın en büyük şairi dediği Philippe de Vitry (1325lerde bile) kilise makamlarının değişmezliğini tanımasıyla, müziğinde o çağ için ileri sayılan üçlü ve altılıları, bir başka ilerici besteci Johannes de Grocheoya kulağa sert geliyor dedirtecek kadar bol kullanmasıyla

⁵⁷ E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Çev: Bedrettin Cömert, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1976, s. 161.

⁵⁸ Say, A.g.e., s. 96.

de Gröcheoya kulağa sert geliyor dedirtecek kadar bol kullanmasıyla tanınmış ve 14. yüzyılın başında en büyük etkiyi yapmış bestecilerden biriydi.”⁵⁹

“Çok sesliliğin (poliphony) gelişme süreci Ortaçağı izleyen ve Rönesans’ a varan Gotik Dönem içinde üç aşamada gerçekleşir: Notre-Dame Dönemi, Eski Sanat Dönemi ve Yeni Sanat Dönemi. Mimaride yüksek kuleli yapıları, özgün üsluplu katedralleri ve geniş meydanlarıyla anılan Gotik Çağ, müzikte de aynı döneme adını verir (1140-1440). Kilise 12. yüzyılda ilk kez çok sesli müziği koşullu olarak kabul eder. Çok sesle gelen süslemeler, tapınma törenindeki ciddiyeti incitmemelidir. Dinsel müzikte çok seslilik Paristeki Notre-Dame Katedrali’ nde başlar. Notre-Dame, aynı zamanda tüm Avrupa müzik devriminin ilk kalesidir. 1160-1250 yılları arasında bu kilisenin çevresine toplanan müzikçiler, iki önemli besteci yetiştirir: Lèonin (~1163-1190) ve onun öğrencisi olan Pèrotin (~1160-1240). Gotik Çağ’ da çok sesliliğin ilk gelişme gösterdiği bu dönem, Notre-Dame Dönemi olarak adlandırılır.

Notre-Dame Dönemi’ni izleyen Eski Sanat (Ars Antiqua) Dönemi, 12. yüzyılın ortasından 13. yüzyılın ortasına dek uzanır. Sonraki çağın yenilikçi aydınları tarafından bu çağa Eski Sanat adı verilmiştir. Bu dönemde ritm ögesi belli bir düzene oturtulur ve ölçülü ritm için yeni bir notalama dizgesi oluşur. 13. yüzyılın en önemli vokal müzik biçimi motet, bu dönemde ortaya çıkar. Dünyasal müzik besteleyen “troubadour ” lar da dinsel örnekler verirler. Örneğin: Adam de la Halle (~1250-1290) her iki alanda çok sesliliğe öncülük edip ilk motet örneklerini sunmuştur.”⁶⁰

“14. yüzyılda artık kilisenin tutuculuğuna dayanamayan besteciler geçimlerini sağlamak için saraya sığınmaya başlarlar. Böylece Fransa’ da 14. yüzyılda gelişen müzik, dindışı özellikler taşır. Teknik açıdan armonik düzen belli bir tonal merkez oluşturmaya; ritmik çeşitlemeler de zenginleşmeye başlar. Motet, artık iyiden iyiye güncel konuları içeren bir biçim olmuştur. Siyasal tartışmalar ve çeşitli törenlerde etkindir. Bu arada

⁵⁹ Say, A.g.e., s. 96.

⁶⁰ İlyasoğlu, A.g.e., s. 13-14.

yeni biçimler de ortaya çıkar: Ballade, rondeau, virelai, caccia, madrigale (16. yüzyılın vokal madrigali ile karıştırılmamalı), hep üst iki devingen sese karşın yavaş adımlı bir alt, tenor sestten oluşan biçimlerdir. Yeni Sanat Dönemi' ne özgü bir ritm kalıbı doğar: İzoritm. Notalar değişse de aynı ritmik hücrenin yinelenmesidir. Günümüzde minimal yöntem olarak ritmik tekdüzeliğin temeli, 14. yüzyılın bu gözde yöntemi olan izoritmik kalıplardır. Guillaume Dufay, Philippe de Vitry ve Guillaume de Machaut, melodik çizgiye aldırmaksızın, parçaya bütünlük kazandırmak amacıyla bu ritmik düzeni kullanırlar. Bu arada kanon, çok sesliliğin gelişmesinde bir başka teknik araç olarak doğar: İkinci sesin ilk sesi yankılamasıdır. 14. yüzyıl İtalyan müziğinde önemli bir yer tutar.

Yeni Sanat Dönemi' nin en önemli iki bestecisi Philippe de Vitry ve Guillaume de Machaut olup, Machaut hem Ortaçağın şövalyelik ruhuna uygun hem de 15. yüzyılın Rönesans yeniliklerine açılan besteler yapmıştır. Dinsel yapıtlarının başında Notre-Dame Missası gelir. Dindışı pek çok moteti, yüzün üstünde Fransızca şarkısı vardır. Machautun müziği tıpkı Giotto' nun resimleri gibi dinsel simgecilikten insancıl sıcaklığa uzanan bir adımdır. Philippe de Vitry, Paris' te Sorbonne' da çalışmış, birkaç Fransız kralına danışmanlık yapmış, bir asker gibi savaşmış, bir diplomat olarak Avrupa saraylarında gezmiş ve Yeni Sanat Dönemi ile özleşmiş bir bestecidir. Fauvel, Philippe de Vitry' nin müziklediği bir gülmececi. Kral 4. ve 5. Philippe' nin yaşamlarını ve Avignon' daki yüce Papa sarayının çöküşünü alaya alır. Paris' te 1310-1316 yılları arasında yazılan Fauvel' in yazarları, saray görevlileridir. Harflerin her biri toplumun bir başka köyü alışkanlığını simgelemektedir: Dalkavukluk, nekeslik, döneklik, kötülük aşılama, korkaklık ve şeytanlık gibi sözcüklerin baş harflerinin bitişip ürettiği isim, kargaşalar içindeki toplumun simgesel kahramanı olarak yüceltilir, sözde saygı duyulan bir yaratık haline getirilir.⁶¹

⁶¹ İlyasoğlu, A.g.e., s. 14.

"Yeni Sanat Dönemi, bağnazlıktan Rönesans' ın yaşam coşkusuyla doğru bir geçiştir. Bu dönemde pek çok yapıt, doğaya ilişkin (pastoral), önceki dönemlere göre daha hafif karakterde ve şiire dayalı özdedir. Caccia (kovalama, avlanma) tıpkı kanon gibi üst seslerin birbirini yansıtmasıdır. Genelde üçüncü bir ses, bu kovalamada yer almaksızın kendi bölümünü yavaşça sürdürür. Dinsel parçalardaki en alt sesin önemi, dindışı parçalarda en üst sese geçmiştir. Floransa' da Francesco Landini (~1325-1397), başta org olmak üzere birkaç çalgıdaki ustalığı, güzel şarkı söylemesi ve şiirleriyle bu zamanın en bilge sanatçısı olarak değerlendirilmiştir. Sayıları yüzü aşan ballade biçiminde 2 ve 3 sesli çalışmalarında dans adımlarının coşkusu ve neşeli ezgilerini duyurur." ⁶²

"Ars Nova, "yeni sanat" ve Ars Antiqua "eski sanat" ile birlikte 14. yüzyılın başlarında kullanılmaya başlanmıştır. Ars Nova, genel olarak serbest bir stil, ritm yönünden çeşitlilik ve daha süslü melodiler ile, eski organumun, katı kurallarının yerini almıştır. Genelde, Ars Antiqua, Paris Ekolü' nü, Ars Nova ise Floransa Ekolü' nü simgeler." ⁶³

"İngiltere' de Ars Nova' nın en önemli bestecisi John Dunstable (~1390-1453)' dir. Ortaçağ değerleriyle Rönesans sanatını birleştiren köprü bestecilerden biridir. Fransız ve İtalyan müziği ile kaynaşmış, zamana göre karmaşık bir teknikle lirik ezgiler kullanmıştır." ⁶⁴

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 Rönesansı' nın doğuşunu hazırlamıştır.

Ars Nova' nın en parlak uygulama alanı İtalya' dır. Floransa' lı kör orgcu Francesco Landini (1325-1397), çağın müzikçileri arasında parlar.

⁶² İlyasoğlu, A.g.e. , s. 14.

⁶³ Müzik Ansiklopedisi, Cilt I, Ankara, Uzay Ofset Ltd., 1985, s. 103.

⁶⁴ İlyasoğlu, A.g.e. , s. 14.

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 Balladelarda ise üç partiden biri insan sesi, ikisi çalgı içindir.

3.8. On Beşinci ve On Altıncı Yüzyıl Müziği: Flaman Okulu

“Ars Nova ile on beşinci yüzyıl polifonisi arasında kesinti yoktur. Bu iki estetiğin birbirine bağlanmasında toprak ilişkisi kadar, politik olaylar da rol oynamıştır.”⁶⁵

“İngiltere, Normanlar tarafından işgal edildiği zaman, Notre-Dame Okulu’ nun estetik anlayışı burada kolayca yaygınlaştı. Fransızların 1415’ te Azincourt’ ta İngilizlere yenilmesiyle durum tersine çevrildi: İngilizlerin bu topraklardaki varlıkları yalnızca askeri işgalle sınırlanmadı. İngiliz soyluları ile birlikte sanatçılar da gelerek saraya yerleştiler. John Dunstable (1370-1453) bunlardan en ünlüsüdür. Bedford Dükü’nü izleyerek Fransa’ ya gelen besteci, V. Henrynin 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 Okulu’nun temsilcilerine Franco-Flaman besteciler dendi. Guillaume de Machaut’ un 1400 civarında ölümünü izleyen geçiş dönemi onu 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. yy.) ile Richard de Loqueville’ den günümüze kalan bazı parçalarda sadeleştirme eğilimi açıkça hissedilmektedir. Dufay’ın şarkı stiline getirdiği duruluk, bu iki ustadan kaynaklanır. Bu yeni şarkı stili özellikle Kuzeybatı Avrupa müzikçileri tarafından benimsendi. Bu dönem bestecilerinden çoğu Flandre Bölgesi kökenlidir. Flandre ile (bugünkü Belçika ve Hollanda’ nın bulunduğu topraklar) İtalya arasındaki ticari ilişkilerin başlangıcı 12. yüzyıla kadar

⁶⁵ Selanik, A.g.e., s. 53.

iner. Bu bakımdan Flaman Okulu etkilerinin İtalya' ya girmesi doğaldı. On beşinci 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 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.”⁶⁶

“Flaman bestecileri arasında Guillaume Dufay, bir önceki yüzyılda Guillaume de Machaut'un boş bıraktığı yeri doldurması bakımından önemlidir. Flaman Müziği' nin üstünlüğü, Dufay' den başka Jan Ockeghem (1430-1495), Josquin des Près (1450-1521), Adrian Willaert (1480-1562), Jan Pieter Sweelinck (1562-1621) ve Orlando di Lasso (Roland de Lassus) (1530-1594)'nın eserlerinden yansır. Bazı kaynaklara göre Orlando di Lasso, Flaman Okulu'nun yetiştirdiği en büyük bestecidir. Olağanüstü verimliliği ile çağın bütün çok sesli 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. Motette kutsal yazılardan alınan metin, ezginin biçimini koşullar. Daha çok kendi temalarını kullanması besteciye 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'da Münih'te Bavyera Dükü'nün kilisesinin başına getirilen Orlando di Lasso'nun ünü ve etkileri Almanya dışına taşmıştı.

⁶⁶ Selanik, A.g.e., s. 54-55.

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

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 dindışı eserleriyle de sanatının sağlamlığını ortaya koyan sanatçılardan biridir. Tenorlarını, Gregor repertuarından ya da Flaman, Fransız, İtalyan veya Alman şarkılarından alır, bunları, ustalık ve fanteziyi birleştirerek işler, sık sık ostinato ve sekvensleri kullanırdı.

Öteki missaları ile birlikte bu eserler, akıcılıkları zarafetleri ve ezgisel netlikleri ile seçilirler. Obrecht, motetlerinde pasajları imitasyonla çoğaltmayı yeğliyordu. Bu eserler, çok ses yazısıyla armoninin kaynağına yaklaşır.”⁶⁷

“16. yüzyılın ilk yarısında Alman Kilisesi' nde reform yapan Martin Luther (1483-1546) aynı zamanda müzisyendi. Flüt ve lavta çalıyordu. Luther, Alman Kilisesi' nin 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, Fransa' da Claude Goudimel ve Clement Jannequin 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. Yarımadanın 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 gelişimindeki etkin oluşumları hazırladı. XIV. yüzyılda Venedik 2000 nüfusluydu. Roma' nın düşüşünden beri hiçbir 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 ile bu kente çektiler. Burada, çağın en ünlü orgcusu Girolamo Frescobaldi ile Roma' nın

⁶⁷ Selanik, A.g.e., s. 55.

dünyaya verdiği en ilgi çekici besteci Pierluigi da Palestrina büyük bir yetkinliğe eriştiler.

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 kontrapuanın 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. Büyük bir teknisyen ve saf bir inanır olan Palestrina, kontrapuntik yazıyla armoni duygusu arasında kusursuz bir denge kurdu. Çağın çoğu bestecisinin kaçamadığı yapmacıklı ve abartılı çok ses yazısı eğilimlerine karşı, sanatı ağırbaşlı ve soylu bir yalınlığa taşıdı. Bıraktığı 600 motet, 200 madrigal, 42 psaume, 83 missa, çok sayıda ricercare, ustalığının kanıtıdır."⁶⁸

"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 matricale ile ilgilidir. Bazılarına göre bu sözcük, kır şiiri anlamını taşıyan mandrialeden gelmedir."⁶⁹

"Madrigal, doğa sevgisini dile getiren lirik şiirler ve bu şiirlerden bestelenen şarkılardır. 13. yüzyıl sonlarında görülmeye başlayan ilk örnekleri yedi ya da onbir hece ölçüsüyle yazılmış, üçer diziden oluşuyordu. Üçlülerin sayısı iki ya da daha çok olabiliyordu. Üçlüler arasında iki dizelik nakaratlar yer alıyordu. Bir İtalyan şiir türü olan madrigali şiire dönüştürenler yine İtalyan besteciler oldular. 16. yüzyılda Arcadelt, Willaert, Festa, Alfonso della Viola, Cyprien de Rore gibi, İtalyan, İngiliz ve Hollandalı müzikçiler, madrigali, ikinci derecedeki seslerin eşlik ettiği ezgiler olmaktan çıkararak, eşit değerdeki seslerin birbiriyle

⁶⁸ Selanik, A.g.e., s. 55-56.

⁶⁹ Selanik. A.g.e., s. 57.

kaynaştığı armonik bir yapıya kavuşturdular. Böylece, dinsel içerikli motetin yerine, konularını dindışından seçen, yepyeni bir çok sesli müzik türü doğmuş oldu. Philippe da Monte, Andrea Gabrieli, Roland (Orlando) de Lassus, Giovanni (Pierluigi) da Palestrina, İngegneri, Claudio Monteverdi, Lico Marenzio, Vecchi, G. Gabrieli, Carla Gesualdo gibi müzikçilerin elinde gelişen madrigal, iki, üç, dört sesli dramatik kantatlara dönüştü.”⁷⁰

“Bu bestecilerde, armonik özellikler ve kromatizm, kolayca ayır-dedilmektedir. 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 Almanya’sında önemli besteci olmadığı için İtalyan madrigalini izledi. Dini müzik ürünleriyle de tanınan Hans Leo Hassler’ in büyük ustalığı, dindışı müzikte İtalyan etkisinden arınmış özgün bir Alman şarkısının doğmasına yetmedi.”⁷¹

“Kontrpuan tekniği, Palestrina ile zirveye ulaştı. Benzer durumlarda olduğu gibi, karmaşa ve iniş hemen arkasından geldi. Besteciler kendilerini akrobasi gösterilerine kaptırınca, polifoni yozlaştı. Yüzyılın değişiminde bir sistemin zirveye eriştiği her seferinde olduğu gibi son yaklaşmıştı. Onunla taban tabana zıt bir sistem zafer kazandı. Yeni çok ses sistemi, armoniydi.

Bu dönemecin, tarihin en önemli dönemeçlerinden biriyle aynı dönemde yer alması rastlamsal değildir. Yeni bir esprinin Avrupa’da uyandığı, hümanizmanın üniversitelere girdiği ve 1453’ de Türklerin İstanbul’ u aldıkları çağdır bu. Avrupa’da dünyayı tanıma tutkusu giderek büyüyordu. 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 de Floransa’da amacına ulaştı. Kontrapuntik sertlik yeni armoni sistemi önünde geriledi. Yeni ezgiler, troubadour şarkılarıyla akrabaydılar. Çünkü, tam anlamıyla

⁷⁰ Vural Sözer, Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 465.

⁷¹ Selanik, A.g.e., s. 57.

folklorik bir tabana dayalıydılar. Bu dönemde, hemen herkes bir enstrüman çalmayı biliyordu. Bu ya lavta ya clavi- cembalo ya da kemanın atası olan violdü.

Dante, Petrark, Bocaccio, Ucello, Boticelli, Brunelleschi' nin vatani olan Floransa, Rönesans'ın 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..." ⁷²

"Kendilerini Camerata diye adlandıran bir grup müzisyen, şair ve filozof (aralarında astronomist Galileo Galilei' nin babası olan müzikal teorisyen Vincenzo Galilei) da vardı. Floransa' da Count Bardi' nin evinde buluştular ve eski Yunan tiyatrosunu taklit eden yeni bir müzik stili üzerinde çalıştılar. Her ne kadar Camerata' nın çalışmaları gerçek Yunan müziği ile çok az ilgili idiyse de bu yeni etki önemli bir sonuç doğurdu. Operanın doğuşuna öncelik etti. Aslında müzikal tiyatrolar en azından 11. yüzyılın başından beri mevcuttu ve opera geniş bir evveliyata sahipti." ⁷³

Doğal infleksiyonları (sesin yükselip alçalmaları) oluşturmak amacıyla opera müziği resitatif stili geliştirdi. Solo sese blok akortlarla eşlik ediliyordu. Bu, Rönesans' ın polifonik koro sanatından tamamen ayrı bir stildi. Operanın ilk kompozitörleri Jacopoperi ve Giulio Caccini Yunan mitolojik konularını kullanarak literatürel bir yaklaşım yaptılar, kelimelerin müzik üzerinde tam egemenlik kurmasına izin verdiler. Fakat operaya asıl hayat veren Claudio Monteverdi' dir. Ortamın büyük psikolojik olanaklarını ilk hisseden kişiydi. Kuvvetli dramatik etki hissiyle çok sayıda enstrümanı bir orkestra şeklinde organize etti. Burada koro ekibiyle çalgıcılar sahne ile salon arasında duruyorlardı. Orkestranın başlangıcına damgasını vuran Monteverdi operalarında çok sayıda bağımsız parçalar yazdı.

Roma Okulu ilk komik operaları yazan yer olup, melodili ariyaları da yine ilk çıkaran yerdi. Şimdi resitatifden tamamen ayrılmış olan opera,

⁷²Selanik, A.g.e. , s. 57-58.

⁷³ Encyclopedia International, Cilt, 12, s. 379.

Venedik' te Pietro Francesco Cavalli ve Marc Antonio Cesti tarafından daha büyük bir skala ile izah edilmiştir.

Operanın bekleliğı süresince tiyatro, müziğı en az dünyevi alandaki kadar dini alanda da etkiliyordu. 1550 yıllarında bir İtalyan rahip ve papazı olan Filippo Neri, Roma' da Ortaçağ benzeri ayinsel tiyatroyu yeniden canlandırdı. Lauda (İtalyan doğa ayini) nın bir dialog formu yeni bir müzikal forma öncülük edecekti: Oratoryo... Bu form hızla gelişecek ve Emilio de Cavalieri ile Giovanni Francesco Anerio' nun çalışmalarıyla oratoryonun gerekli elemanları bulunacaktı; solo arylar, resitatifler, koro parçaları ve orkestra gibi.

"Tiyatronun gelişmesi, tüm Avrupa uluslarında aynı zamanda gerçekleşti. Biçimsel açıdan sonsuz farklılık gösteren Ortaçağ Tiyatrosu' na halkın duyduğu ilgi ve heyecan ortak oldu. Bu yeni evre, geleceğın dramatik müzikal biçimlerine yolu açtığı için önemlidir. Ciddi Opera, Komik Opera, Opera Bouffa, Operet, Siengspiel, Vaudeville, Revue, Zarzuela, Passion... Bu oyunların bir başka önemi de pek çok popüler ya da folklorik özelliklerin canlı kanıtları olmalarıdır." ⁷⁴

3.9. Ortaçağ Çalgıları

"Erken Ortaçağ Dönemi'nde, özellikle hristiyanlığın ilk çıkışında "putperest çalgısı" olduğu gerekçesiyle Antik Dönem'in başlıca telli ve üflemeli çalgıları terkedilmiş, yasaklanmıştır. Bu tutum, 8. yüzyıldan başlayarak yumuşamış ve çalgı çeşidi giderek artmıştır:

3.9.1. Telli Çalgılar

Arp, Romanesk dönemde yeniden değerlendirilmiştir. 14. yüzyılda ince ve uzun Gotik biçimine kavuşmuştur."⁷⁵

"Lir ve Kitara gibi çalgılar, Antik Çağ' daki biçimlerini değiştirerek yeniden kullanılmıştır.

⁷⁴ Selanik, A.g.e. , s. 61.

⁷⁵ Say, A.g.e., s. 103.

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

Antik dönemin Psalterium'u 9. yüzyıldan başlayarak kullanılmıştır. Bunların "rebab" benzeri olanları yayla çalınırdı.

Lavta da, 10. yüzyılda Ortaçağ çalgıları arasına katılmıştır.

Ortaçağ' ın ünlü çalgısı viella, 11. yüzyıldan başlayarak yaygınlık kazanmıştır. Troubadour ve Srouvers'lerin başlıca çalgısıydı.

9. yüzyılda organistrum adlı büyük bir çalgı icat edildi. Uzunluğu 180 cm. yi bulan bu çalgı başlangıçta 3 telliyken sonraları 6 telli oldu. Çevrilerek çalınan bu çalgı, iki kişi tarafından kullanılırdı.

Landini' nin çok sevdiği portatif org, 13. yüzyıldan başlayarak kullanılmıştır.

Monochord, klavyeli çalgı clavichord'un atasıdır.

3.9.2. Üflemeli Çalgılar

Romalıların ünlü cornosu, 9. yüzyıldan başlayarak küçük bir doğal boynuz olarak kullanılmıştır. Sonraları metalden yapılıyordu. Sürek avında kullanıldığı gibi, Alman ülkelerindeki posta işletmesinin sembolü olarak kalmıştır.

Romalıların "tuba" dedikleri trompet, Ortaçağ'da az kullanılmıştır ama son dönemde trombonla birlikte vardı.

Ortaçağda çalgıların en az değişeni vurma çalgılardır. Günümüzde kullanılan vurma çalgılara 13. yüzyıldan başlayarak rastlanır. Trampet ve tanburinler pek az değişmiştir. Büyük savaş davulları, Fransa' da Calai' nin kuşatılmasından sonra kullanılmıştır. Daha önceleri küçük çingiraklarla süslü davullar vardı. Haçlı Seferi'ne katılanların Avrupa'ya taşıdığı nakkareler, 11. yüzyıla kadar kullanılan dümbeleklerin yerini almıştır. Ziller, çelik üçgenler ve çingiraklar, el ya da ayakla çalınan çalparalar ilkçağdan beri biçim değiştirmemişlerdir." ⁷⁶

⁷⁶ Say, A.g.e. , s. 103.

"13. yüzyılda minstrel, hem sevilen hem de korkulan güçlü bir etken haline geldi. Minstrel, tek bir kişinin şahsında hem gazete hem tiyatro hem de müzikal işlevini görmekteydi." ⁷⁷

Lang'ın yazdığı gibi 14. yüzyılda minstreller artık Ortaçağ başlarında olduğundan daha fazla özgürlüğe sahip oldukları halde şarkı söyleme bahanesiyle toplumsal ya da siyasal isyanı kışkırtma yetenekleriyle yetkililerin gözünde kötü kişilerdi.

"1402' de İngiliz Avam Kamarası, Galler' de hiçbir westour, rimer, minstrel ya da serserinin avam tabakasına kymorthalar ya da guyllageler yapmak üzere tutulmasını emrediyor, bu gibilerin gaupten haberleri ve vaazlarıyla şu sıralarda Galler'de hüküm süren ayaklanmanın kısmen müsebbibi bulunduklarını öne sürüyordu." ⁷⁸

"Özellikle kentlerdeki dizgici loncaları arasında müziğin basımına ilişkin bir uygulama ortaya çıktı. Bu da müzik beste ve icracısının çok uzaklara kadar yayılmasına ve incelenmesine olanak verdi. Daha önceleri buna olanak yoktu. Basılı ilk müzik Venedik'te ortaya çıktı. Buna karşılık besteciler 18. yüzyıl sonlarına gelinceye kadar geçimlerini kendi müziklerinin basım ve satımından sağlayamadılar.

Kentlerin, müziğin gelecek dönüşümü bakımından son derece önem taşıdığı yönü, bu müziğin günümüzdeki Majör-minör dizileri olan temele dayanan gelişmesi idi. Bu sistem, müzik yazım ve düşünüşünün yalınlaşmış biçimiydi. Müziği kilisenin makam (mod) karmaşasından ve Tanrıbilimsel kurallarından kurtarıyor, üstelik müzikte yeni bir coşku ve dramatik zenginliğe olanak sağlıyordu. Majör ve minör tonaliteler, folk müziğinin ve popüler müziğin içine minstreller ve kent oyuncularından sokulan pek çok ezginin melezlenmesinden doğmuştur." ⁷⁹

⁷⁷ Lang Paul Henry, Music In Western Civilization, New York, 1941, s. 110.

⁷⁸ Ernest Meyer, English Chamber Music, London, 1946, s. 33.

⁷⁹ Finkelstein, A.g.e., s.24.

4. RÖNESANS'TA MÜZİK VE TOPLUM

4.1. Ortaya Çıkışı ve Anlamı

"Rönesans; "insancılık","bireycilik" ve "şüphecilikten" doğdu. Ortaçağ boyunca din-kilise dogması bütün toplumsal yaşama egemen olup,her türden "aykırı"düşünceyi boğduğundan,ilk olarak din sorgulandı. Ancak,bu sayede,"insan-dış dünya,devlet-kilise"ilişkileri,felsefe alanında "evrenin sonsuzluğu,doğada hiçbir şeyin kaybolmadığı ,değişime uğradığı" düşünceleri yavaş yavaş tartışılmaya başlandı. Bu görüşlere "İtalyan Kilisesi" karşı çıkınca, İngiltere,Fransa ve Almanya'da yayılmaya başladı. Bununla;

a)"Yapabilmek,bilmek"istedi. Halbuki,yapmak ve bilmek "Tanrı'ya özgüydü."

b)"Kendisini ve doğayı tanıma" çabası vardı. Oysa her şey kutsal kitapta yazılıydı.

Önce, "Bakışlar gökten yere, yerden aynaya yöneldi." Aynada kendini gürdü. "Ben" dememeye başladı. Kilise "ben"i tanımıyordu. "Ben", "sen", "o" yoktu.

Bacon; "Bilmek için, sormaktan vazgeçin, deneyin .Peşin yargılardan kaçının" diyordu.

Thomas Hobbes;"Doğru; düşünmektir .Onun için, katmak, ayırmak, toplamak, çıkarmak, yani saymak gerekir .Birleşmesi gerekeni birleştirmek, ayrılması gerekeni ayırmak gerekir" diyordu. Söyledikleri, cisimlerle ilgiliydi. Ona göre melekler, dinin-imanın konularıydı; felsefenin değildi.

Öte yandan "Montaigne ve Nettesheim" bilime, bilim adamlarına karşı çıkıp, bunların fikirlerinin çürütülebileceğini söylediler. Rahipler, Pierre Charron ve P. Camus da aynı yoldaydı. Vayer şüphecilerdendi.

Sanches de aynı şekilde "tek tek hiçbir şeyin bilinemezliğini" söylüyordu. Ona göre; "Her şeyi bilen sadece tanrıydı." Bu bakımdan "duyulara güvenilmez"di. Halbuki diğerleri Tanrı dışında her şeyden şüphelenmişlerdi."⁸⁰

⁸⁰ Mehmet Kaygısız, Müzik Tarihi, 1. Basım, İstanbul, Kaynak Yayınları, Ağustos 1999, s. 83.

"Montaigne, "İnsan, ancak Tanrı'nın kendilerine verdiklerini bilebilir" diyerek sınır çiziyordu. Acaba can korkusundan mı? Çünkü işin sonunda, Vanini gibi dili koparıldıktan sonra diri diri yakılmayı göze almak vardı. Kilisenin ne derece katı ve dogmatik olduğuna en güzel örnek, Algirdas Julien Greimas'ın, "İçinde dilediğin gibi, dışarıda herkes gibi davran" sözüdür. "Kiliseyle kapışmamak gerekir" diyenler en sonunda orta bir yol buldu: "İnsan ruhu, Tanrı'dan türemiş olduğuna göre, insanın bütün evreni bilme gücü vardır."Bu kadarı da yeterdi.Artık pek çok şey tartışılabilir...Rönesans (yeniden doğuş), yeni bir dünyanın doğuşunu müjdeliyordu." ⁸¹

"Rönesansın sözlük anlamı; Fr. Renaissance 15. yüzyıldan başlayarak İtalya'da ve daha sonra Avrupa'da Ortaçağdan sonra hümanizmin etkisiyle ortaya çıkan, klasik ilkçağ kültür ve sanatına dayanarak gelişen bilim ve sanat akımı, biçimindedir." ⁸²

"Terimin böylesine geniş tanımlanması, dönemin sınırlarının çizilmesini özellikle zorlaştırmaktadır .Eğer "dünyanın keşfi" sanatta doğalcılık anlayışına doğru bir gelişme anlamında kullanılırsa, benzeri eğilimlerin genellikle gotik olarak tanımlanan 13. yüzyıl Fransız sanatında da izlendiği öne sürülebilir. Ancak, burada "Rönesans" sözcüğü tanımlanırken, klasik değer ölçülerine bilinçli olarak yeniden dönüş ve klasik örneklerin bilinerek ve istenerek taklit edilmesi gerçeği üzerinde durulmuştur. Rönesans, kaynağını Antik çağdan alan 14.yüzyıl hümanizminin dereceli gelişmesinin bir sonucudur. Bu yeniden buluş çağı, geçmişin ve insan saygınlığının, sanatçı kişiselliğinin de yeniden bulunduğu dönemdir. Rönesans'ın İtalya'da ortaya çıkışının başlıca nedeni 15.yüzyılda ülkedeki ekonomik canlanmadır. Yeni dünya görüşünün güç kazanmasında hümanistler kadar, Floransa, Cenova ve Venedikli banker ve tüccarların da büyük rolü olmuştur. Edebiyat, felsefe, bilim, sanat ve siyaset alanlarında Ortaçağ kavramlarının değişmesi, yeni bir dünya görüşünün değer kazanması anlamını içeren Rönesans terimi, yalnızca

⁸¹ Kaygısız, A.g.e., s. 84.

⁸² Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, Cilt 2, Yeni Baskı, Ankara, T.D.K. Basımevi, 1988, s. 1229.

İtalyan toplumuna ait değildir. 15. ve 16. yüzyıllarda, genel anlamıyla tüm Avrupa ülkeleri için geçerlidir. İtalya dışında İspanya, Portekiz, Fransa, Belçika, Almanya, İngiltere, İskandinavya ve Doğu Avrupa ülkeleri, Rönesans hareketlerinin görüldüğü başlıca ülkelerdir.”⁸³

“Konunun gerektirdiği akademik bilgileri vermek bakımından ve çeşitli kaynaklardan derlenen tarihsel bir giriş olmasından dolayı, Ortaçağ ve barok evre arasındaki döneme verilen addır, denilebilir. 1430 yöresi-1650 yılları arasında ele alınır. Dönemin ne zaman sona erdiği konusunda çeşitli görüşler olmasına karşın çoğunlukla 1600 sınır kabul edilir. Aynı şey Rönesans müziğinin başlangıcı için de karşımıza çıkar. Riemann ve Besseler, başlangıcı 1300 olarak gösterirken, Borren 1520'lere değin gider. Günümüzde ise müzikbilimcilerin çoğu tarafından kabul edilen tarih, 1430 yöresidir. Kimi kaynaklarda dönem genel hatlarıyla 1450-1600 yılları arasında ele alınır. Yine kimi kaynaklarda başlangıcı 1500 olarak gösteren, öncesinin bir geçiş dönemi olduğunu belirten açıklamalarla da karşılaşabilirsiniz. Dönemin ilk isimleri olarak Dunstable, Dufay ve Binchois gösterilir. Dönem edebiyatı ve görsel sanatlar İtalya'da gelişirken müzikte bu gelişim Kuzey Fransa ve Belçika'da gerçekleşir. Teknik detaylara gelince hemen sözü edilmesi gereken özellikler, pankosonant biçem, partilerin eşitliğini güden dört partili polifani (vokal), benzetleme, müziğin metinle olan sıkı ilişkisi ve disonansın kuramsal açıdan ele alınışı.”⁸⁴

4.2. Rönesans'ta Müzik ve Toplum

14. yüzyılın başındanberi İtalyan ve Felemenk sanatçılarının yeni buluşları, tüm Avrupa'da derin bir kıvılcıktanma yarattı. Sanatçılar, sanatın, yalnızca kutsal bir öyküyü heyecanla anlatmaya yaramadığını, aynı zamanda, gerçek dünyanın bir parçasını da yansıtabileceğini sevinçle anlayıverdiler. Sanattaki bu büyük devrimin en dolaysız sonucu belki de bütün ülkelerin sanatçılarının denemelere girişmeye ve yeni, şaşırtıcı

⁸³ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 3, İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s. 1584.

⁸⁴ Fırat Kutluk, Müziğin Tarihsel Evrimi, 1. Basım, İstanbul, Ceylan Matbaacılık, Kasım 1997, s. 16-17.

etkiler aramaya başlamaları oldu. 15. yüzyıl sanatına egemen olan bu serüven ruhu Ortaçağdan gerçek kopuşun belirtisidir.

Bu kopuşun öncelikle ele alınması gereken bir sonucu vardır; 1400 yıllarına dek sanat, Avrupa'nın hemen her yerinde benzer bir gelişme göstermiştir. Doğaldır ki, tüm ortaçağ boyunca, ulusal farklılıklar hep varolmuştur. Ama genelde pek önemli değildi bu farklılıklar. Bu durum yalnızca sanat için değil, kültür ve siyaset için de geçerlidir.

Ortaçağ soylularının ortak yanı şövalyelik ülküleri idi. Krala veya derebeylere bağlılıkları; onların bir halkın veya ulusun öncüleri olmalarını engelliyordu. Fakat kent soylular ve tacirlerle dolan kentler baron şatolarından daha önemli merkezler haline geldikçe, bu durum Ortaçağın sonuna doğru giderek değişmeye başladı. Tacirler anadillerini konuşuyorlar, dışardan gelen bir yabancıya ya da rakibe karşı birlik oluyorlardı. Her kent kendi durumunu, kendi sanayii ve ayrıcalıklarını kısıkanıyor, bundan övünç duyuyordu.

“Loncalar ya da esnaf birlikleri kentin yönetiminde sözü geçen genellikle zengin derneklerdi. Bunlar yalnızca kentin güzelleşmesi için ellerinden geleni yapıyorlardı. Floransa ve başka yerlerde kuyumcu, yüncü, sepic, vb., birlikler kazançlarının bir bölümünü kilise, sunak masası ve şapeller kurmak ya da başka loncalara merkez binaları yapmak için veriyorlar, bu yolla sanatın gelişmesine katkıda bulunuyorlardı. Diğer taraftan kendi üyelerinin yararlarını özenle koruyorlar, böylece yabancı sanatçıların iş bulup aralarında barınmalarını, yerleşmelerini önlemiş oluyorlardı. Kimi zaman, örneğin büyük katedrallerin kurulduğu dönemde, yalnızca çok önemli sanatçılar bu direnci kırıp istedikleri yere gidebiliyorlardı. Toplumun tüm bu koşulları sanat tarihini etkilemişlerdir.”⁸⁵

“Diğer sanat dallarında olduğu gibi müzikte de doğal yansıtan akıcı, dans adımları taşıyan bir stil gelişir. Dans müziği danslara eşlik eden çalgılar, dansın coşkusunu duyuran güçlü ritm ve dinsel yapıtlarda olduğu

⁸⁵ Gombrich, A.g.e., s. 184.

kadar dindışı yapıtlarda da zenginleşen armonik yapı, Rönesans'ın başlıca özellikleridir."⁸⁶

"Güzel sanatlarda Rönesans'ın başlangıcı İtalya'dır. Ancak müzikte Rönesans'ın beşiği İtalya değildir. Müzikte Rönesans özellikleri Burgonya ve Flaman bestecileri ile başlamıştır. (Bugünkü Belçika, Lüksemburg, Kuzey Fransa ve Hollanda). Burgonya okulunun en önemli bestecisi, Guillaume Dufay'dır ve 15. yüzyılda çok sesli şansoların ustasıdır. Dufay, Dunstable ile müzikteki Rönesans'ın ilk bestecileri sayılırlar. Franko-Flaman asıllı Binchois, şansonlarında daha halka yakın bir müzik dili kullanmıştır.

Kilise gündeminde uzaklaşma ve dindışı yaşama karşı ilgi, edebiyatta Dante'nin "ilahi Komedi"sı, Boccaccio'nun "Decamerone"sı, Chaucer'in "Canterbury Hikayeleri" gibi büyük başyapıtlarla sanatı yönlendirmiştir. Modern resmin babası olarak kabul edilen Giotto, donuk kutsal resimler yerine canlı figürler çizmeye başlamıştır. Yine İsa-Meryem konulu, kutsal içerikli resimler yapar, ancak bu kez doğal ortamda çizdiği kutsal figürlere daha etten kemikten bir anlatım katar. Resimde perspektifin zenginliğini keşfeden Giotto, müzik dalını da etkilemiş, müziğe derinlik getiren çok sesli tekniğe esin kaynağı olmuştur."⁸⁷

Rönesans döneminin egemen ruhu, insancıdır. Rönesans sanatçısı kilise ve imparatorun otoritesinden kurtulma çabalarındadır. Öznel duygularını sıcak bir dille anlatan bir biçim geliştirir. Ortaçağın, yalnız cennete hazırlanan ortamı yerine bu dünyanın, yaşamaya, keşfedilmeye değer olduğu düşüncesi yaygınlaşmıştır. İnsan olmanın kendine özgü bir soyluluğu ve değeri vardır. Bu dans müziklerini ve dindışı şarkıları gündeme getirir. Öte yandan kilise için bestelenen dinsel müzik de, zenginleşen teknikle, daha bilge ve derin duyguları yansıtan bir kimliğe bürünmüştür.

⁸⁶ İlyasoğlu, A.g.e., s. 15

⁸⁷ İlyasoğlu, A.g.e., s.16

4.3. Rönesans ve Hümanizm

“Rönesans yeni bir devrin başlangıcıdır; kimilerine göre modern çağların... Rönesansla birlikte insanlık büyük keşifler yaptı. Araştırdı, tartıştı ve gerçeğe ulaşmaya çalıştı. Dünyayı dolaştı, dolaştıkça ufkunu genişletti. Ama dünyanın sınırlarını görünce ufkunu sınırladı. Asıl önemlisi, kendisini tanıdı, sınırlarını öğrendi. Böylelikle ortaçağ boyunca bedeninden utanan birey, kendisine sevgi ve saygıyla yaklaştı. Resimde, heykelde, müzikte ve diğer sanatlarda yaptığı buydu. Villon’un dediği gibi, “öylesine yumuşak, parlak, öylesine değerli” ki! Bahsettiği kendi bedeniydi.

Ruhsal olarak da kendisine has bir güzellik edindi. Bilmek ve sahip olmak istedi. Aradı, araştırdı. Böylece ortaçağın katı duvarlarını yıkmak gereğini duydu. “Günah” işledi. “Bilmek ve sahip olmak” Tanrı’ya aitti çünkü.

Ortaçağın bilimi olan teoloji Tanrı’yı inceleme bilimiye; Rönesans’ın bilimi olan hümanizma insanın incelenmesiydi. İnsanoğlu Rönesans’la birlikte kendisini tanıdı, sevdi ve kendine değer vermeye başladı. Yedi, içti, giyindi, temizlendi, lükse yöneldi. Hem maddi, hem manevi açıdan kendini yeniledi. Bilimsel, felsefesal, dinsel, tensel, parasal olarak kendini zenginleştirdi.

Rönesans’ı yaratan insanlar bu duruma birçok alanda sanatçı, araştırmacı, gezgin, filozof, yazar, bilim adamı olarak katkıda bulunarak geldiler.”⁸⁸

4.4. Rönesans ve Müzik

“Müzik, Rönesans kültüründe vazgeçilmez bir unsur olarak karşımıza çıkar. 13. ve 14. yüzyıllarda Fransa ve Kuzey İtalya’da sınırlı bir şekilde yer alan polifonik müzik, geçiş döneminde (14. yüzyıl sonları ve 15. yüzyıl başları) Flaman bağdarların da etkisiyle tüm Avrupa’ya yayılır. İngiltere, Burgondy, Almanya, İspanya, Portekiz, İtalya’nın tüm bölgeleri, Fransa ve Polonya. Kısacası neredeyse tüm Avrupa bu gelişimin getirdiği en büyük yenilik, müziğin toplumun tüm katmanlarına yayılmasıdır. Tabii

⁸⁸ Kaygısız, A.g.e., s.92.

buradā bu müzik kültürünü (belki birikimini demek daha doğru olur) ortaçağdan Rönesans'a taşıyan soylular, katedraller ve entelektüel kesimin büyük rolü bulunmakta. Müzik tarihinde ilk kez orta sınıftan müzikle, edebiyatla, resimle ve plastik sanatlarla ilgilenen bir kesim ortaya çıkar. Müziğin toplumdaki yeri olağanüstü bir biçimde artar. Bu da doğal olarak çalgı yapımı ve nota basımı sektörlerinin patlamasına yol açar. Müzisyenler (bağdarlar, çalgıcılar ve vokalistler) yavaş yavaş toplumda belirli yere sahip insanlar olarak anılmaya başlar. Profesyonel müzikçiler; yönetkenler, bağdarlar, usta çalgıcılar, saray ve kent müzikçileri gibi sınıflara ayrılır. Tabii bunlar bir günde olmaz. Ortaçağdan bu yana süren bir savaşımın sonucudur. Dufay'nın dönemindeki ünü ve sanatsal özgürlüğü, yeni bir dönemin başlangıcıdır.

Tüm bu anılan müzisyenler, kendilerine değişik çalışma alanları bulur. Saraylar, katedraller, küçük kiliseler, hatta kimi zenginlerin evleri gibi. İtalya'da ve Fransa'da müzik akademileri oluşur. Bunların müzik tarihindeki en önemli işlevleri, değişik sanat dallarındaki insanların, profesyonellerin ve müzikle ilgilenen amatör insanların ya da soyluların görüş alışverişinde bulunmalarını ve değişik yaratıcı görüşlerin ortaya çıkmasını, bunun sonucunda da kimi estetik ideallerin oluşumunu sağlamalarıdır. Leon Battista Alberti, Marsilio Ficino, Leonardo'da Vinci, müzik kuramında ise Tinctoris, Aron Lanfranco, Vicentino ve Zarlino gibi. Tüm bu yeniliklerin bir başka getirisi de değişik müzik merkezlerinin birbirleriyle olan iletişimin gerçekleşmesidir. Josavin, Willaert ve Marenzio'nun yapıtları, Londra, Krakov, Stockholm ve Lizbon gibi yerlerde seslendirilmektedir. Tonallık kavramı tartışılmakta, bir sekizli içinde yer alan 12 perde matematiksel olarak hesaplanmakta ve kullanılmaktadır. Ramos, kuramsal olarak üçlü ve altılının uyuşkanlığının farkına varır. Diatonik ve kromatik dizilerin kullanılışı da sonraki yüzyıllara aktarılacak ve değerli bir miras olarak yer edinecektir.⁸⁹

"15. yüzyıl bağdarları ve seslendiricileri, tıpkı ressamalar ve yazarlar gibi yeni bir döneme girdiklerinin ayırımındadırlar. Doğal olarak kendilerini

⁸⁹ Kutluk, A.g.e., s. 17-18

de bu yeni sanatın birer temsilcisi olarak görürler. Ancak karşıt gruplar da vardır kuşkusuz ve kısa bir süre sonra tartışmalar başlar. Tartışmalarla birlikte kümeleşmeler de. Willaert'ın çevresinde toplanan Pietro Aron, Stefanus Vanneus ve Giovanni Maria Lanfranco gibi kuramcılar (bu halkanın son iki ismi Vicentino ve Zarlino'dur) kitaplarını yayınlamaya başlar. Yine bunların yanında müziğe ortak bir gözle bakan ve bu yeni dönemden oldukça umutlu olan Gafori, Ramos de Pareja, Giovanni Spataro ve Giovanni del Lago gibi isimler sayılabilir.

Müzik de diğer sanatlar gibi gerçekten “yeniden doğmuştur.” Bu görüşün o dönemlerdeki savunucularından ikisi, Johannes Tinctoris ve Franchino Gafori'dir. Dönemin müziğini nova ars olarak tanımlayan Tinctoris kendi deyimiyle “müziğin olanaklarını olağanüstü boyutlara getirerek bu yeni sanatı hazırlayanların “başında Dunstable ve çevresinde toplanan İngiliz bağdarları gösterir. Grubun Fransa'daki çağdaşları ise Dufay ve Binchois'dir. Ancak Tinctoris'in “hazırlayıcıları” uzun süre zirvede kalmazlar ve bayrak Dufay ve Ockeghem'e geçer. Beraberinde Antonie Busnois, Firmin Caron, Guillaume Faugues, Jacques Carlier, Robert Morton ve Jacob Obrecht olmak üzere. Bu isimlerden Obrecht'le yakın ilişkisi vardır Tinctoris'in.”⁹⁰

“Blume, Tinctoris'i müziği bağımsız bir sanat olarak gören ve ona tarihçi gözüyle bakan ilk isim olarak görür. Birçok deneyimden sonra bu yeni müziğin prensiplerini kendince tanımlamıştır. Uyuşum ve kakışım (konsonans- disonans) konusunda kulağı tek yetkili kılan Tinctoris'dir. Uyumu “uygun sesler içindeki zariflik” olarak tanımlar. Gafori de uyum konusunda Tinctoris'inkilere benzer açıklamalarda bulunur. Rönesansın doruk noktalarında ise Nicola Vicentino müziğin uyuşkanlığın gücünü bir tarafa bırakıp uyum ile dolması gerektiğini ileri sürer. Bu yeni kuramın temeli ampirizme dayanır. Boethius'un müziği sınıflandırma çalışmalarından sonra da bu konuda yeni görüşler ileri sürülmeye başlanır. Boethius'a göre üç tür müzik vardır: Pitagor'un evrensel uyumu, insan ve ruh bedeninin uyumu, tınlayan müzik. 15. yüzyılın sonlarına doğru

⁹⁰ Kutluk, A.g.e., s. 18-19.

müziğin, matematiğin bir dalı olması yolundaki görüş bırakılmış, müziğin işitsel bir sanat olduğu, matematikle olan ilişkisinin yalnızca aralık hesaplamalarıyla sınırlı olduğu görüşü atılmıştı. Johannes de Grocheo, 1300'lerde müziği sanat ve matematik bilimi olarak iki ayrı alanda ele almak gerektiğini savundu. Şarkı söylemenin de bir sanat olduğunu ve ne Pitagor'un evrensel uyumunun, ne de insan ruh ve beden uyumunun bu sanat içinde yeri olamayacağını söyledi. 15. yüzyılın ikinci yarısında Tinctoris ve Glarean gibi düşünürler de müziğin kozmik bir model ya da belirsiz bir bilim olmaktan çok insana özgü bir yaratma olduğunu belirtmişlerdi. Tinctoris, müzik yapmada ustalığın insan sesi ve çalgı tınısında yattığını söylerken, tartımsal müziğin de vurma ve dokunmayla ses elde edilen çalgılarla sağlandığını yazar. Bunun anlamı kısaca şudur: "Müzik, insan sesi ve çalgı seslerinden oluşan bir bütündür."⁹¹

4.5. Rönesans Müziğinin Özellikleri

"Dönemin egemen ruhu, insancıldır. Rönesans sanatçısı kilise ve imparatorun otoritesinden kurtulma çabalarındadır. Öznel duygularını sıcak bir dille anlatan bir biçim geliştirir. Ortaçağın yalnız cennete hazırlanan ortamı yerine bu dünyanın yaşamaya, keşfedilmeye değer olduğu düşüncesi yaygınlaşmıştır. İnsan olmanın kendine özgü bir soyluluğu ve değeri vardır. Bu dans müziklerini ve dindışı şarkıları gündeme getirir. Öte yandan kilise için bestelenen dinsel müzik de, zenginleşen teknikle, daha bilge ve derin duyguları yansıtan bir kimliğe bürünmüştür.

Çok sesliliğin gelişmesi, birkaç ses ve çalgının bağımsızca ve uyumlu akışı karmaşık bir armoni yapısı gerektirir. 15. yüzyılın örnek müziği, benzer yapıda ve benzer renkteki birbirine eşit dört sestten oluşur. Rönesans'ın sonraki yıllarında her sesin ayrı özelliği gözetilir. A cappella korolar büyük önem kazanır. Çalgı eşliği olmaksızın sırf insan sesinden oluşan koro yapıtlarında, armonik doku yoğunlaşır. Sesin niteliğindeki özellik, uyuşumlu oluşudur. Dramatik duyguları anlatmak için yarım aralıklı

⁹¹ Kutluk, A.g.e., s. 19-20.

tonlar kullanılır. Rönesans müziğinde iki eşit ritm kalıbına rastlanır. Birincisi dans müziğinin gelişmesiyle değişken, devingen ve karmaşık ritimler, diğeri tekdüze akış içindeki izoritmik yapı.”⁹²

“15. yüzyıl başlarında vokal müzik, yörelere göre özellik taşımaz; uluslararası tek tip ve bir örnek biçimlerde yazılmaktadır. Rönesans ile birlikte, 15. yüzyılın ortasında, her ulusun kendine göre özel şarkı biçimi ortaya çıkar: İngiliz halk şarkısı olan koral, danslara eşlik eder. Şanson, Fransızların çok sesli aşk şarkılarından. Lied, Almanların aşk şarkılarından. Frottola ise İtalya’da ünlenmiş, Floransa karnaval şarkısıdır. Bu arada Rönesans moteti tüm seslerin aynı metni söylediği, birleşik bir biçime dönüşmüştür.

Rönesans’ın, yaşam sevinci dansları, danslar da çalgıları artırır. Böylece çalgılar için ve çalgı toplulukları için bestelenen müzik doğar. Çalgılar artık yalnız insan sesine eşlik etmek için ya da eksik insan sesini tamamlamak için kullanılmaz. Bu dönemde çalgısal müzik vokal müzikten bağımsız bir konuma kavuşmuştur. İlk çalgısal biçim estampiedir. Çalgı müziği, Rönesans’tan barok döneme doğru vokal müzik kadar önem kazanmaya başlar. Yeni biçimler arasında, adlarını danslarından alan çalgı müzikleri oluşur: Rondo, virelai gibi tema ve çeşitleme yönetiminin ilk filizleri fantasia, ricercare ve canzona gibi biçimlerle tomurcuklanır. Madrigal ve şanson gibi vokal biçimler için bestelenen müziğin de çalgılara uyarlandığı, sırf çalgı müziği haline dönüştüğü görülür. Dans müziği de solo çalgı ya da çalgı topluluğu için bestelenmeye başlanır.”⁹³

Çalgıların gelişimi yeni boyutlar kazanan çalgı müziğiyle bağlantılıdır. Bu iki öge, çalgı müziği ve çalgılar, öz kazandıran ve yön veren bir etkileşimin sonuçlarını sergiler.

Ortaçağa göre ileri bir müzik anlayışını gerçekleştiren Rönesans, kendini ifade edebilmek için çalgıları geliştirmek zorundaydı. Bu gelişim, 1400’lü yıllardan başlayıp 1600’lü yıllara dayanan yaklaşık 200 yıllık bir süreci kapsar.

⁹² İlyasoğlu, A.g.e., s. 16

⁹³ İlyasoğlu, A.g.e., s. 16-17.

“Şu gerçeği de gözden uzak tutmamak gerekir: Rönesans müziğinin ırmağı vokal müzikti; müzikçiler daha çok dinsel müziğin ileri bir yörüngeye nasıl oturtulacağı üzerinde kafa yormuşlardı, çalgı müziği ve çalgılar ise bu ırmağı besleyen kollardı.

Org, Rönesans’ın çok seslilik anlayışı çerçevesinde getirilmiştir. Organolojinin 20. yüzyıldaki araştırmacısı Curt Sachs, bu alanda orta çağla bütün köprülerin atıldığını, bütün bağların koparıldığını belirtmektedir.

Orgun gelişmesi Rönesans döneminde hızlanmıştır: Boru sayısı çoğalmış, perdelerin kullanımı kolaylaştırılmış, hava körüğü rahat hareket eden duruma getirilmiştir. 1400’lü yılların sonunda orgcu Bernard Müller, pedalları da geliştirerek çalgının sürümünü artırmıştır. Ama bu yıllarda lavta ve virginalin kazandığı rağbetten ötürü, portatif orgun durumu sarsılmıştır. Portatif org, 16. yüzyılda son dönemini yaşamıştır.

Lavta ya da lut, Rönesans çağının en gözde çalgısıydı: Tarihsel kaynağı bütün doğu yarımküresini kapsar. Arapça bir çalgı terimidir. Sapın altındaki gövdesi, ortadan kesilmiş bir armutun bombeli tarafına benzer. Bu çalgıda, tellerin titreşimine yardımcı olan köprü yoktur. Tellerin sayısı, çağlara ve ülkesine göre değişmiştir.

Lavtanın viyel, arp ve portatif org ile rekabetinde, en ünlü şarkıcılara eşlik etmek ve soylu müzikçilerin elinde dolaşmak onurunu kazanması, onu ön plana getirmiştir. 16. Yüzyılın lavta müziği, salt çalgı için yazılmış müziğin ilk denemeleridir. İlk çalgı ustaları lavtacılardır. Bu sayede telli çalgı üslubu gelişmiştir.

Perdeleri, melodik akış ve süsleme biçimleri, kontrapuntal parçalar için lavtaya öncelik tanınmasını sağlamıştır. Solo çalgı olarak kullanıldığı gibi, ses müziğinin vazgeçilmez eşlik çalgısıydı.

Virginal, müzik tarihine İngiltere’deki “virginal edebiyatı” ile geçmiştir. Aslında psalterion adlı eski çalgının geliştirilmiş biçimidir. Venedik’li Spinetti, psalteriona klavye ve mekanizma ekleyerek, telleri parmakla çalmaktan kurtarmış, tellerin titreşimini mekanizma sayesinde gerçekleştirmeyi başarmıştır.

Virginalin sesi dolgun ve güçlü değildi. Konuşmalar sırasında sesi pek duyulmuyordu. 16.yüzyılın sonlarında, daha güçlü ses elde etmek amacıyla virginalde bazı değişiklikler yapmak zorunluluğu doğmuş ve her ses için bir yerine iki tel denenmişti. Bu değişiklik, virginalin sesini dolgunlaştırdı. Kısa sürede daha da gelişerek klavsen adını aldı.

"Viyel, viyollerin atası sayılan telli ve yaylı çalgıların ortaçağdaki genel adıdır. 10.yüzyılda organistrum denilen bir kemanın, çark ve klavye düzenekli olanıdır. Tellerin üzerine klavye kutusu oturtulmuş gitarı (düz gövdelisi) ya da lavtayı (şişkin gövdelisi) andırırdı. Gövdenin altında bir çevirme sapı vardı. Sap çevrildiğinde, içeride reçineli çark tellere sürtünerek döner, klavyeye dokununca da, tellere değen dilcikler melodik seslerin çıkmasını sağlardı."⁹⁴

"Çalgılar, çağın coşkun tınılarını sunmak üzere zenginleştirilmiştir. Yeni çalgılar icat edildiği gibi, eski çalgıların da sesleri büyütülmüş, zamana göre değişikliğe uğramıştır."⁹⁵

Bir ruhun yeniden doğma çabasında beden olarak kendisine uygun materyal araması müzik tarihinin karakteristik bir fenomenidir. Bu ruh, sanatın başka bir düzleminde ve genellikle daha popüler bir düzeyde gerekli materyali artık buluyordu. Bu ruhun etkisiyle müzik birçok defalar yenilendi. Müzikte Rönesans olarak bilinen şey yeniden doğuşun devamlı olarak arka arkaya gelmesiydi.

14. yüzyıl boyunca Rönesans ruhu, müziği, kilisenin köleliğinden kurtarma arzusunda görünüyordu. Birçok sanatta bu proses Avrupa'da Eski Yunan kültürünün tekrar keşfedilmesi ile yardım gördü ve birtakım Yunan kökenli müzik etkisi, Arap mirası ve oradan da İspanya yolu ile Avrupa'ya ulaştı ise de müzik bundan başka etkiler de buldu. Bu yeni ruh denemeleri, yeni müzik formları ve materyali geliştirmede etkili oldu. Ars Antik'de oktavlar, 4.ler ve 5.ler armonik yapının temelini oluştururken, 3.ler ve 6.lar Ars Nova'da daha belirgin oldu. Görüldüğü gibi bu son intervaller İngiltere'de popüler olan "gymel" ve "faburden"de temeli teşkil ediyordu ve

⁹⁴ Sözer, A.g.e., s. 835

⁹⁵ İlyasoğlu, A.g.e., s. 17

ilginçtir ki ortaçağların sonu ile İngiltere, müziğin Rönesans'ında önem kazanmaya başlıyordu.

İngiltere'nin bu dönemde kendi başarısından bile önemli olan Avrupa üzerinde yaptığı etkisidir. Astronom, matematikçi ve ilk büyük İngiliz kompozitörü olan John Dunstable, Fransız müziğinin yeni patlamasından esinlendi. Açık, yalın ve kuvvetli değerlerde eserler yazan Dunstable, bir lider olarak görülmüştü ve Guillaume Dufay'ın şefi olduğu Burgundian Okulu kompozitörlerini ve Gilles Binchois gibi devrin en göze batan kompozitörlerinden birini etkilemiştir. Bu dönemde hem kilise, hem de saray mensupları ayin ve ilahiler yazmayı ihmal etmediler ve aynı zamanda dünyevi şansonları ile özellikle önem kazandılar. Bu solo şarkılara enstrümanlar, solo veya orkestra halinde olup lavta ve violu da içeriyordu. Bu enstrümanlar ilk olarak o zaman görülmeye başlandı ve ortaçağa ait rebab ile arka arkaya olmak üzere Avrupa'nın belli başlı yaylı sazlarıydılar.

Daha sonraki Flaman kompozitörleri dünyevi müzikler yazmaya devam ettiler, özellikle Fransız şansonunu ve İtalyan madrigalini işlediler. Ancak o dönemde kilise otoritesine geri dönüşün varlığı, daha fazla dini müzik yapılması ile kendini gösterdi. 12. yüzyılda rahipler tarafından okunan İsa'nın çarmıha gerilmesini canlandıran piyesin müziği Utrecht'teki kilise lideri Jacob Obrecht'in ilahilerinde daha fazla gelişti. Obrecht'in çağdaşı ve Dufay'ın öğrencisi Jean de Okeghem daha teutonic tipte bir kompozitördü. Okeghem'in ayinlerinin mistik özelliği polifonik stilde ifadenin gerçek ortamını buldu. Bu polifonik stilde yeni bir akort yapısı yatay hareket eden kısımlarla örtülmüştü. Ortaçağ akımı hemen tamamen unutulmuştu ve artık her kısmın eşit dönemi vardı. Asıl ideal teknik, kontrpuanını kanonda buluyordu. Bu da müzikal kanonun taklitsel prensibiydi. Müzikal kanon ise, 13.yüzyılda İngiliz yüksek dini mahkemesinde bulunmuş ve Okeghem bunun lideri olmuştur.

Eşliksiz ayin ve ilahiler repertuarın ana bölümü olarak devam etti ve eşliksiz koro şarkıları Okeghem'in öğrencileri tarafından büyük kabul gördü.

Avrupa'da matbaanın ilerlemesi 1500'ler civarında müziğin yayılmasında önemli bir faktör oldu. Bu dönemde Flaman kompozitörleri tüm kıtada çalışmalar yapıyordu. Bu arada sanat Almanya'da verimli bir ortam bulmaya başladı.

Flaman etkisi İtalya'da da verimli bir ortam buldu. 15.yüzyıl ile birlikte papaya ait koro, şarkılarının çoğunu Combrani ve diğer Flaman merkezlerinden alıyordu.

Artık kendi büyük konpozitörlerini yetiştiren İtalya'ya Giovanni Pierivigi da Palestrina-eşliksiz ayının üstün ustası-eşliksiz koro müziğine ait Rönesans geleneğinin gerçekte en büyük nihai noktalarından birisine damgasını vurdu. 16. yüzyılın 2. yarısı boyunca Danimarkalılar ve Flomanlar arasında Orlando di Lasso- İlahi ve madrigalın büyük ustası ve Phillippe da Monte ile İspanya'da Thormas Luis de Victoria meşhur oldu.

Bu arada dünyevi müzik de geliyordu. Artık itibar gören madrigal İtalya'da daha çok önem kazandı ve bu dönemde Costanzo Festa, Andrea Gabriel ve Luca Marenzia adları önemli madrigal kompozitörleri olarak duyuldu. Madrigal kitaplarının İngiltere'ye girmesinden sonra bu form, Elizabeth'in devri kompozitörleri arasında tanınmaya başlandı. Bunlar Byrd, Orlando Gibbons, Thomas Morley, Thomas Weelkes ve John Wilbye'in eserleriydi.

Eşlikli veya eşliksiz olsun, koro, müziğindeki üstün önemi yanında ilerlemeye yol açtı. 16. ve 17. yüzyıllarda popüler olan viol ve lavtanın arkadaşları söyleme olmadan çalınırlarken bu müziğin çoğu vokal formlardan adapte edilmişti. Ud İspanya'da Luis Milan sayesinde büyük önem kazandı ve Milan hem ud eşlikli hem de sadece udla çalınan eserler yazdı.

Bu süre içinde yazılan müziğin çoğu ud, arp ve orgla rastgele çalınmıştı. İlk önemli gelişmeler klavye entsrümanından esinlenmiştir. Orgçu- kompozitörler, skala benzeri pasajlardan yeni bir stilin başlangıcını meydana getirmişlerdir. İspanya'da Antonio de Cabezon Sweelinck, Hollanda'da Claudio Merule ve Girolomo Frescobaldi bunlardandır.

Yerli klavyeler için yapılan müzik daha da hızlı gelişme gösterdi. 15.yüzyıl boyunca ve belki de daha yakınlarda harpsikord adı verilen klavsen sınıfı enstrümanlar bulunuyordu ve karakteristik müzikleri Hugo Aston zamanında kurulmuştu. 16. ve 17. yüzyıllar boyunca bu enstrümanlar dünya çapında kullanılmaya başlandı, Gibbons, Byrd, John Bull ve Giles Farnaby virginal için müzikler yazdı.

“Enstrümantal müzik çok önceden de kendini geliştirmeye başlamıştı. Galliler tarafından 14. ve 15. yüzyılda çalınan arp müziği tam gelişmiş bir tema ve varyasyonlar gösterir. Bu lirik şiir ve dans eşlikli olarak ortaya çıkan bir formdur. 16. yüzyıl Avrupa’sında dansın popülaritesi enstrümantal müziği ileri derecede etkilemiş olup enstrümantal süit, dans formlarında zıt hareketlerin kombine edilmesinden doğmuştur. İlk önemli enstrümantal formlar olan süit, tema ve varyasyonların hepsi sonraki yıllarda çok popüler oldu ve tüm enstrümantal müzik tiplerinde temel olarak kaldı.”⁹⁶

4.6. Rönesans Üzerine Son Söz

“Bağdar yapıtına büyük bir hevesle sarılmalı. Öyle ki şarkısını bitirinceye değin bir şeyler yiyip içmek aklına bile gelmemeli (Coclio).

Tüm Rönesans dönemi boyunca kuramcılardan ve bağdarlardan bu tip sözleri işitmek son derece doğal. Yeni sanatı hazırlayan bağdarlar ve kuramcıların yanı sıra seslendiriciler, soylular, kilise, din adamları, yani kısaca herkes müzik hakkında konuşur. Olması gerekenler, olabilirler, yapılması gerekenler, uyulması gerekenler, uyulmasa da olabilenler... ve bu böyle sürüp gider. Kuramcılar teknik temellere ağırlık verir. Her kuramcının favori bir ya da birkaç bağdarı bulunmaktadır ve genellikle ileri sürülen görüşler bu bağdarların yapıtları üzerine oturtulur. İncelenmesi gereken konu oldukça fazladır ve bu da kimileri günümüzde bile tartışılan çok sayıda kavramı beraberinde getirir. Mod ve tonallık kavramları sorgulanmaya başlar. Uyuşum ve kakışım, dönemin en gözde fenomenlerinden biridir. Partların ele alınışı ve part ilişkileri, ezgi gidişleri,

⁹⁶ Encylopedia International, Cilt 12, s. 373.

ezgi-söz ilişkisi, seslendirmede seslendiriciye tanınan geniş özgürlük, yaratı düzenlemeleri..."⁹⁷

"Çoğu dönemde olduğu gibi bir iç içe geçme Rönesans'ta da söz konusudur. Yani herhangi bir estetik anlayış, akım ya da okul yerden biter gibi bir anda ortaya çıkmaz. Doğal olarak kimi bağdarları da kesin kategorilere sokmak oldukça güç. Blume'nin de değindiği gibi Rönesans'a kuşbakışı bakıldığı zaman çeşitli evreleri farklı gözle görmek mümkün... Sözelimi Dufay ve yanındakileri erken Rönesans olarak niteleyebilirsiniz. Yeni türler, notasyon, uyum anlayışı... Bir başkası da Ockeghem –Busnois kümesini erken ve geç Rönesans arasında bir köprü olarak görebilir. Dorukta kimler mi var? Josquin, La Rue, Obrecht, Gombert, Willaert... Sonuçta geç Rönesansta da Lasso, Palestrine ve Monte gibi ağır topları saymak gerekir. Ama yine çoğu dönemde olduğu gibi unutulmaması gereken şey, Rönesans bitmeden barok ruhun kendini göstermeye başlaması. Aslında buna bitmeden demek yanlış. Bu durum olduğunda Rönesans artık zaten sona ermişti." ⁹⁸

"Rönesans'la ilgili sözlerime Burckhardt'ın Rönesans insanını betimlemesiyle nokta koyuyorum:

Aklın hesapçı soğukkanlılığına sahip ve her aracı pervaşızca kullanan insan: Cesur değil, fakat sonsuz derecede maharetli, her şeyi kendi isteğine boyun eğdirmeye düşkün insan; hak etmeksizin, herhangi bir din sevgisi duymaksızın, gününü gün etmeye bakan ve tüm davranışlarını sırf buna uyduran, üstelik görkemli bir atalar gururu besleyen ve ateşli bir şöhrat ihtirası ile yanan insan; serbest düşünür, yıldızlara inanır, buna rağmen sakıngan bir dindarlık güden ve tanrıya salt bir itaat gösteren insan, zevk ve safaya doymaz, fakat bilgi ve sanata da aynı derecede tutkun, her güzel şekle vurgun ve her güzel karşısında kendinden geçen, bizzat kendisi bitmez tükenmez, yorulmak bilmez bir temaşa olan insan."⁹⁹

⁹⁷ Kutluk, Ag.e., s. 59.

⁹⁸ Kutluk, Ag.e., s. 62.

⁹⁹ Kutluk, A.g.e., s. 63.

“Rönesansla birlikte sanatın, özellikle de müziğin tümüyle kilisenin dışına çıktığı söylenemez diye düşünüyorum. Mesela, resimde yine İsa ve Meryem figürleri kullanılır... Ama anlamı değişir resmin. Müzikte de öyledir. Kilise için bestelenen müziklerde teknik ve içerik aslında zenginleşmiştir. Hele daha ileriki yıllarda, bir kilise organisti olan Bach'ın müziklerinde, Joseph Haydn'ın müziklerinde bu açıkça hissedilebilir. Rönesans, kilise müziğinin zenginleşmesine yol açmıştır.

Rönesans'ın müziğe en önemli katkılarından birinin, halk müziklerinin gelişmesine sağladığı katkı olduğu söylenebilir. Zira 15. yüzyıldan itibaren çeşitli ulusların; İngilizlerin, Fransızların, İtalyanların, Almanların şarkıları, genel olarak Avrupa müziğinin daha fazla içine girmeye başlar... Besteciler halk müziklerinden daha fazla esinlenir. Bu, batıda müziğin gelişmesi açısından önemli bir zemin teşkil etmektedir.

Batılı sanatçının arayışları kuşkusuz Rönesans ile bitecek gibi değildir. Bitmemiştir de zaten. Daha sonraki yıllarda, özellikle Aydınlanma ve sonrasında batı müziği, müzisyenin arayışları sonucunda sürekli değişim yaşamış ve bugünkü noktaya ulaşmıştır.”¹⁰⁰

¹⁰⁰ Yalçın Çetinkaya, Müzik Yazıları, 1. Basım, İstanbul, Kaknüs Yayınları, Aralık 1999, s. 240.

SONUÇ

İlkel müziğin, müzik tarihindeki önemi henüz tam aydınlanmış değildir. Bazı otoriteler bunu sosyal grupların sanatsal yönü olmayan folk müziği olarak ele alır. Diğerleri ise bir çeşit sanatsal sistemin kaba adımları olarak görür. Birçok temel benzerliklerden dolayı ilkel müzik, doğu ırklarının fevkaalede medeni sanatını gösterir diyebiliriz. Bazı örneklerle bakarak da ilkel müziğin bir zamanlar mevcut olan büyük bir sanatın dejenere kalıntıları olduğu söylenebilir.

Tüm sanat dallarında olduğu gibi müzik sanatının toplumsal değişimlerden bağımsız düşünölemeyeceği, toplum yapısının müzik üzerinde etkin olduğu bu çalışmada irdelenmiştir.

İnsanlık tarihi kadar eski olan müzik, ilkçağlarda insanların yalnızlığını unutmak, doğa güçlerine duyulan korkulara çözüm getirmek amacı ile kullanılmıştır. İlkel insanlar sadece ritm ve melodi kullanmış, sözler doğaçlama olarak söylenmiştir. Bu dönemde genellikle müziğin, şiir ve beden hareketi ile birlikte oluşturduğu yargısına varılabilmektedir. İnsanın doğaya karşı güçsüzlüğü, müziği, doğanın güçlerinden korunmak ve doğa güçlerine egemen olmak yolunda kullanmaya yöneltmiştir. İlkçağlarda müzik hiçbir estetiği olmayan basit ve ilkel özellikler taşımaktadır.

Ortaçağın feodal toplumunda müzik temelini ilkel ve köleci kabilelerden devralmıştır. Ortaçağ kilisesi ile de hem fikir olan imparatorlar, krallar, toprak sahibi beyler kendilerini toprak ve soyluluk unvanlarına sahip egemen sınıf olarak görmekteydi. Kilisenin de etkisiyle ortaçağ müziği, büyüsel nitelikte görünüyordu. Çan seslerinin şeytanları ürküttüğü düşünölmekteydi. Feodal toplumun orta sınıfı zamanla imparator ve kiliseye karşı örgütlenmeye başladı. Diğer taraftan özgür olmasına rağmen toprağı bulunan sınıfa hizmet veren yoksul kesim de ayrı bir sınıf oluşturmaktaydı. Ortaçağ müziği de işte bu farklı toplum katmanlarına göre farklılaşmaktaydı. Saray müziği, kilise müziği, kent orta sınıf müziği ve köylülere ait folk müziği gibi.

14. yüzyılın başlarında sanatçılar sanatın sadece kutsal öyküler değil, gerçek dünyayı da yansıtabileceğini gördüler. Rönesans döneminin

başlangıcından itibaren tüm alanlarda yeni yeni arayışlara girilmesi müzik sanatına da yansdı. Bu serüven ruhu ortaçağ döneminin gerçek anlamda geride kaldığını göstermektedir.

Ortaçağ boyunca Avrupa'da, kültür ve siyaset alanında olduğu gibi, müzik alanında da benzer gelişmeler görülürken, Rönesans ile tüm toplumlar bulundukları coğrafyada bilim, teknik ve sanat alanında diğer toplumlar ile yarışırçasına diğer toplumlardan farklılaşan ürünler vermeye başladılar. Ticaret hayatında kendi aralarında rakiplere karşı birlik ve dayanışma oluşturuyor, kazançlarının bir bölümü ile kendi alanlarında yaptıkları yatırımlarla sanatın gelişmesine katkıda bulunuyorlardı. Kuşkusuz sonraki dönemlerde verilen eserlerin temeli bu dönemde güçlendiriliyordu.

Rönesans döneminde toplumun kilise güdümünden kurtulması, dinsel müzik dışında eserlerin çoğalmasını getirmiştir. Bu durum müzik sanatına da, müziğe derinlik getiren çok sesli tekniğin gelişmesi şeklinde yansımıştır.

Müzik ne zaman entelektüel ve teknik elemanları aşırı vurgulamışsa veya yaratıcıları ticaret ve politik propaganda amaçlarına hizmet vermişse; o zaman müzikte gerileme görülmüştür. Öngörü, teknik ile sanat, ustalıklı dengelendiği zaman ve insanlığın tüm doğal yetenekleri yaratmada kullanıldığı, çevre ortamı uygun olduğu zaman, müzik en üst seviyesine ulaşmıştır.

Doğu uygarlıklarının müziği yavaş yavaş batı bilinçliliğini delmektedir. Doğu müzisyenlerinin batıya yaptığı bazı gezintiler ve onların çalışmalarının durmadan artan sayıdaki ürünleri, müzikte ufukları hızla geliştirmekte ve batı insanlarına, onlarınkinden çok daha eski müzik kültürlerinin mevcudiyetini hatırlatmaktadır. Bu etki, günümüzde de öncü bir kuvvet haline gelebilir.

Müziğin serüveni, insanoğlunun varoluş serüveni ile koşutluklar içeren bir süreç izlemiştir. Bu süreci izlerken, seslerini rüzgarların, yabanıl hayvanların, denizlerin, ırmakların sesine benzetmeye, doğadaki sesleri yansılamaya çabalayan ilk insanları unutmamak gerekir.

Birçok keşif, yorumları kesinlikten uzak olsa da, eski devirlerde yaşamış olan insanların sessiz olmadıklarını ve müziğin, bu ilkel insanların dünya görüşlerinde muhtemelen, geniş bir yer tuttuğunu düşündürür.

Tarih öncesi zamanların müziği artık ebediyen kaybolmuştur. Ama unutulmaması gereken bir nokta vardır ki, o dönemdeki müziğin, sonraki dönemlere ilham kaynağı olmasıdır.

Milyonlarca yıl öncesinde yaşayan insanlar, doğa olaylarından, yaşayışlarından, kullandıkları objelerden... etkilenerek müziğin doğuşuna ve gelişimine yardımcı olmuşlardır. Müzik nasıl doğmuş olursa olsun, gelişimini ne şekilde sürdürürse sürdürsün, önemli olan, müzik adına bir felsefe, bir duygu, bir düşünce yaratmaya devam etmektir. Müziğin insanoğlunun ruhu ve duyguları üzerinde bir etki bıraktığını düşünecek olursak, sevgisini paylaşmak ve müziksel etkinliği evrensel boyutlarda yoğunlaştırmak gerektiği inancındayız.

Çalışma sonucunda ilkel toplumlardan günümüze müzik sanatının, diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi toplumdaki değişimlerden doğrudan etkilendiği görülebilmektedir.

İncelenen kaynaklar, müzik tarihini, tarihten, felsefeden, kültürden, sanat ve estetikten önemli ölçüde yararlanarak, toplumcu kuram ışığında değerlendirdi. Çoğu kez ters yüz edilmiş müzik tarihini, ayakları üstüne oturtmaya çalıştık. Bunu yaparken de, konuyu mümkün olduğunca nesnel gerçeğe dayanarak, eleştirel bir görüşle ele almaya, müziğin, barok döneme gelinceye değin geçirdiği serüvenini, tarihi gelişme sürecinde sebep-sonuç ilişkisi kurarak açıklamaya çalıştık.

KAYNAKLAR

- Ali, Filiz. "Müzikte Çağdaşlık Üzerine". Milliyet Sanat Dergisi, 1980, Yeni Dizi No:5.
- Art And Biography. Cilt 12.
- Ataman, Ahmet Muhtar. Musiki Tarihi. Ankara, 1947.
- Bütün, Necla. "Müzik Toplum İlişkisi". Lisans Bitirme Tezi, AÜGSF, (1999).
- Çetinkaya, Yalçın. Müzik Yazıları. İstanbul, Kaknüs Yayınları, Aralık 1999.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul Yapı-Endüstri Yayınları, 1997, Cilt 3.
- Encyclopedia International. Cilt 12.
- Erhat, Azra. Mitoloji Sözlüğü. İstanbul, 1978.
- Finkelstein, Sidney. Müzik Neyi Anlatır? İstanbul, 1996.
- Gombrich, E.H. Sanatın Öyküsü. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986.
- Henry, Lang Paul. Music In Western Civilization. New York, 1941.
- İlyasoğlu, Evin. Zaman İçinde Müzik. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1999.
- Kaygısız, Mehmet. Müzik Tarihi. İstanbul, Kaynak Yayınları, Ağustos 1999.
- KTÜ. Fatih Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Müzik Eğitimi Bölümü. Batı Müziği Ders Notları, Trabzon 1991.
- Kutluk, Fırat. Müziğin Tarihsel Evrimi. İstanbul, Ceylan Matbaacılık, Kasım 1997.
- Malinowski, Bronislaw. Büyü, Bilim ve Din. İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Mayıs 1990.
- Meyer, Ernest. English Chamber Music. London, 1946.
- Mimaroğlu, İlhan. Müzik Tarihi. İstanbul, Varlık Yayınları, 1990.
- Müzik Ansiklopedisi. Ankara, Uzay Ofset Ltd. 1985.
- Örnek, Sedat Veyis. Yüz Soruda İlkellerde Din, Sanat, Efsane. İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1995.
- Prunieres, Henry. A New History Of Music. New York, 1943

- Say, Ahmet. Müzik Tarihi. Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1994.
- Selanik, Cavidan. Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni. Ankara, Doruk Yayıncılık, Ekim 1996.
- Sözer, Vural. Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986.
- Thomson, George. İnsanın Özü. İstanbul, Payel Yayınevi, Ekim 1991.
- Türk Dil Kurumu. Türkçe Sözlük. Ankara, T.D.K. Basımevi, 1988.
- Uçan, Ali. Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar. Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1994.
- Yekta, Rauf. Türk Musiki Nazariyatı. İstanbul, 1924.

ÖZGEÇMİŞ

1969 yılında Trabzon'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Trabzon'da tamamladı. 1990 yılında, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nü kazandı. 1994 yılında, üç dönem onur ve bir dönem yüksek onur öğrencisi olmak suretiyle, ikincilik derecesi alarak müzik öğretmeni ünvanı ile mezun oldu. Yarım dönem, Trabzon Akçaabat Mehmet Selami Yardım İlköğretimokulu'nda vekil öğretmenlik yaptıktan sonra Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak göreve başladı. Halen bu birimde görevini sürdürmekte olup aynı zamanda Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı olarak Yüksek Lisans çalışması yapmaktadır.

