

**PAUL HİNDEMİTH' İN LUDUS TONALİS ESERİNİN  
İNCELENMESİ  
VE BU YAPIDA ÖRNEK ESER YAZILMASI**

Ahmet KAZANBAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Anabilim Dalı

Danışman: Yrd.Doç.Dr. Yusuf MİRİŞLİ

Afyonkarahisar

2010

**T.C.**  
**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANA SANAT DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**PAUL HİNDEMİTH' İN LUDUS TONALİS ESERİNİN**  
**İNCELENMESİ VE BU YAPIDA ÖRNEK ESER**  
**YAZILMASI**

**Hazırlayan**  
**Ahmet KAZANBAL**

**Danışman**  
**Yrd. Doç. Dr. Yusuf MİRİŞLİ**

**AFYONKARAHİSAR 2010**

## **YEMİN METNİ**

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Paul Hindemith’ in Ludus Tonalis Eserinin İncelenmesi Ve Bu Yapıda Örnek Eser Yazılması” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakça’da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

03 Haziran 2010

Ahmet KAZANBAL



## **YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZETİ**

### **PAUL HİNDEMİTH' İN LUDUS TONALİS ESERİNİN İNCELENMESİ VE BU YAPIDA ÖRNEK ESER YAZILMASI**

**Ahmet KAZANBAL**  
**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**

**Haziran 2010**

**TEZ DANIŞMANI: Yrd. Doç. Dr. Yusuf MİRİŞLİ**

Bu çalışmada 20.yy'ın önemli Alman bestecisi olan Paul Hindemith ve onun “Ludus Tonalis” adlı eserinin dünya literatüründeki yeri ve önemi incelenmiştir. Hindemith' in besteci, eleştirmen ve nazariyatçı olarak müzik tarihine kazandırdığı eserlerin gün ışığına çıkartılması, onun daha iyi anlaşılması ve yorumsal tekniklerin geliştirilmesi adına bu araştırmanın pek çok müzisyene yol göstermesi amaçlanmaktadır. Paul Hindemith; eskiden beri süre gelen armoni, kontrapunkt, ve tonalite sistemlerinde yeniliklere doğru giderek, güçlü bir polifoninin kullanıldığı eserlerinde kendi armoni isteminin kurallarını ortaya koymuştur. Bu inceleme Ankara Devlet Konservatuari'nin da kurucularından olan Paul Hindemith' in daha iyi tanınmasını sağlayacak aynı zamanda eserlerinin icrasında karşılaşılabilecek zorlukların verilen örneklerle somutlaştırılıp daha kolay icra edilmesine olanak sağlayacaktır.

Araştırmanın sonucunda müzisyenin “ Ludus Tonalis ” adlı eserinin, bulunduğu zamanın koşullarındaki müzik ortamına iyi bir kaynak olduğu bilinmektedir. Böylece bu araştırmanın müzikal analizi; günümüz besteci ve araştırmacılara yol gösterici olarak kaynak yardımcı olması da amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler :** Ludus Tonalis, Paul Hindemith.

## **ABSTRACT**

### **THE ANALYSIS OF LUDUS TONALIS BY PAUL HINDEMITH AND COMPOSING SIMILAR COMPOSITIONS WITH IT**

**Ahmet KAZANBAL**  
**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY**  
**THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE**  
**FACULTY OF MUSIC**

**June 2010**

**Advisor : Assistant Prof. Dr. Yusuf MİRİŞLİ**

In this study, it was examined 20th centuries important composer Paul Hindemith and his vestige “Ludus Tonalis” ‘s locality and importance in the world literature. It is aimed that; this study guides to the multitude musicians, to make the vestiges well –known which he brought in music history, Hindemith’s as a composer, reviewer and theorist, for his better come across and enhanced of commentary techniques. Paul Hindemith as running to the innovation, harmony, contrapunkt and tonality that has gone on for a long time, displayed his own rules of harmony system in his vestiges which used a powerfull polyphony. This study supplies Paul Hindemith who is one of the founders Ankara State Conservatory, well-known and the same time makes the difficulties of the accomplished vestiges easy with the given samples.

It is known at the result of the study that; this musician’s vestige named “Ludus Tonalis” is being a well source to the todays circumstances. Consequently; the musical analysis of this study, it aimed as being a guide to the todays composers and researchers, helps as a source too.

**Keywords :** Ludus Tonalis, Paul Hindemith.

## **ÖNSÖZ**

Bu çalışmanın hazırlanmasında yardımlarından dolayı başta danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Yusuf MİRİŞLİ' ye, Babam Özkan KAZANBAL' a, Annem Ayşen KAZANBAL' a Kardeşim Mehmet KAZANBAL' a teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

|                                             |     |
|---------------------------------------------|-----|
| YEMİN METNİ .....                           | ii  |
| TEZ JÜRİSİ VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI ..... | iii |
| ÖZET.....                                   | iv  |
| ABSTRACT .....                              | v   |
| ÖNSÖZ.....                                  | vi  |
| İÇİNDEKİLER .....                           | vii |
| GİRİŞ .....                                 | 1   |

## BİRİNCİ BÖLÜM PROBLEM DURUMU

|                                                           |    |
|-----------------------------------------------------------|----|
| 1. 20 NCİ YÜZYIL DÖNEMİ.....                              | 2  |
| 2. POLİFONİ.....                                          | 14 |
| 2.1. TERİM OLARAK POLİFONİ.....                           | 15 |
| 2.2. ÇOK PARTİLİLİK (ÇOK SESLİLİK) YÖNÜNDEN POLİFONİ..... | 15 |
| 3. 20. YY' LIN GÖRÜŞÜYLE POLİFONİ.....                    | 16 |
| 4. POLİFONİK ESER KAPSAMINA GİREN BAZI TÜRLER.....        | 17 |
| 4.1. KONTRPUAN.....                                       | 18 |
| 4.2. FÜG.....                                             | 19 |
| 4.3. KANON (FRANSIZCA- CANON).....                        | 20 |
| 4.4. CANTUS FİRMUS' TA KONTRPUAN.....                     | 21 |
| 4.5. İMİTASYON.....                                       | 21 |
| 4.6. MİSSA.....                                           | 21 |
| 4.7. PARTİTA.....                                         | 22 |
| 4.8. SONATA Dİ CHİESSA.....                               | 22 |
| 5. POLİFONİNİN TARİHİ.....                                | 22 |
| 5.1. NOTRE-DAME OKULU ARS ANTİQUA, ARS NOVA.....          | 25 |
| 6. PAUL HİNDEMİTH(1895-1963).....                         | 28 |
| 6.1. HAYATI.....                                          | 28 |
| 6.2. HİNDEMİTH' İN ESERLERİ.....                          | 31 |
| 6.3. TÜRKİYE VE HİNDEMİTH.....                            | 50 |
| 7. PROBLEM CÜMLESİ.....                                   | 52 |
| 7.1. ALT PROBLEMLER.....                                  | 52 |
| 8. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....                                | 52 |
| 8.1. SAYILTILAR.....                                      | 53 |
| 8.2. SINIRLILIKLAR.....                                   | 53 |



## **İKİNCİ BÖLÜM YÖNTEM**

|                                                |           |
|------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. ARAŞTIRMANIN MODELİ.....</b>             | <b>54</b> |
| <b>2. EVREN VE ÖRNEKLEM.....</b>               | <b>54</b> |
| <b>3. VERİLERİN TOPLANMASI.....</b>            | <b>54</b> |
| <b>4. ERİLERİN ÇÖZÜMLENMESİ VE YORUMU.....</b> | <b>54</b> |

## **ÜÇÜNCÜ BÖLÜM BULGULAR VE YORUM**

|                                                                                             |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. PAUL HİNDEMİTH' İN LUDUS TONALİS ESERİNİN MÜZİKAL<br/>YAPISININ ÇÖZÜMLENMESİ.....</b> | <b>56</b> |
| <b>2. ÇÖZÜMLEMEDEN ELDE EDİLEN DEĞERLERE GÖRE ÖRNEK ESER<br/>YAZILMASI.....</b>             | <b>77</b> |

## **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM SONUÇ VE ÖNERİLER**

|                         |           |
|-------------------------|-----------|
| <b>1. SONUÇ.....</b>    | <b>89</b> |
| <b>2. ÖNERİLER.....</b> | <b>90</b> |
| <b>KAYNAKÇA.....</b>    | <b>92</b> |
| <b>EKLER.....</b>       | <b>96</b> |



## GİRİŞ

Yirminci yüzyıl, bilimde, resimde, edebiyatta ve müzikte de birçok değişimin yaşandığı bir yüzyıl olmuştur. Bu değişimler, müzikte farklı araç ve gereçlerin kullanılması, çok tonluluk, atonal müzik, on iki ton sistemi ve elektronik müzik olarak sıralanabilir. Özetle bestecilikte farklı yöntemlerin kullanıldığı bir yüzyıl olmuştur.

20. yy' ın önemli Alman bestecisi olan Paul HİNDEMİTH' in aynı zamanda Alman ve Avrupa müzik kültürünü araştırarak bu alanda eserler vermiş bir etnomüzikolog olduğu bilinmektedir. Bu tezde HİNDEMİTH' in “Ludus Tonalis ” adlı eserinden yola çıkarak, HİNDEMİTH' in kullanmış olduğu çok çeşitli tartım biçimlerini, kendi armoni sisteminin kurallarını, bilindik ton anlayışının dışında, yeni dizisel yaklaşımlarını, melodi yapısını, modal sistemde kullandığı kromatizmi ve ortaya koyduğu yeni klasizm incelenerek ortaya koyulduğu görülmektedir.

Araştırma konusu olarak Paul HİNDEMİTH' in seçilmesinin nedeni J. S. BACH' tan bu yana en büyük öğretmen-bestekar kabul edilen Paul HİNDEMİTH' in eğitimciliği, yazarlığı, teorisyen ve bestekar kimliğiyle 20. yüzyılın en önemli Alman bestekarı olması ve ayrıca ülkemizin müzik yaşantısında çok önemli bir rol oynamasıdır. Ve eserlerinden özellikle “Ludus Tonalis” in seçilme nedeni ise BACH' tan bu yana yazılan prelüd ve füglerden farklı özellikler taşıması, ve HİNDEMİTH' in besteciliğe kattığı değerlerin özeti olması sebebiyle önemlidir.

## **BİRİNCİ BÖLÜM**

### **PROBLEM DURUMU**

#### **1. 20 NCI YÜZYIL DÖNEMİ**

Yirminci yüzyılda, bilim, teknik, diğer sanat dallarındaki yenilik ve gelişmelerle birlikte müzik sanatında da önemli yenilik ve gelişmeler olmuştur. Bu bakımdan 20. yüzyıl için müzik tarihinin en canlı dönemidir diyebiliriz.

Yayma, çoğaltma ve ulaştırma araçlarının gelişimiyle 20. yy' da müzik dar ve sınırlı bir çevrede kalmaktan kurtularak dünyanın dört bir yanına yayılmış, özellikle radyo, pikap, teyp, televizyon gibi araçlarla evlerin içine kadar girmiş müzik dinleyenlerin sayısı artmıştır.

Bütün bu teknik gelişmelere paralel olarak bestecilik alanında da büyük gelişmeler, yeni yöntemler geliştirilmiştir. Yeni yöntemler sadece bu yüzyıla özgü olmayıp her çağ bir öncesine göre yeni yöntemlerle doludur. 20. yüzyılın getirdiği teknik yenilikler daha önceki bütün yüzyılların getirdiklerinden daha çoktur.

Bu yüzyılda çağdaş müziğin en belirgin özelliklerini şöyle özetleyebiliriz;

a) Birden çok tonalitenin kullanılması,

b) Tonalitenin tamamen yok edilişi ve on iki ton sitemi,

c) Değişik ölçü ve bu ölçülerin oluşturduğu değişik ritimlerin aynı anda kullanılması, Melodi, armoni ve ritim zenginliği daha önce birbirleriyle uyumlu uyumsuz sayılan bütün ses aralıklarının cesaretle kullanımı ve bu özelliklerin doğal sonucu olarak dinleyiciden yoğun bir dikkat ve anlayış beklemesi,

d) Sonat formu gibi bir çok müzik formunun değişime uğraması, gelişmesi,

e) Çalgı olanaklarının zorlanması ve yeni tını arayışları (tını kompozisyonu)

f) Elektronik gereçler ve elektronik müziktir.

“20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan kültürel değişim hareketleri sanat ve bilimde önemli yeni gelişmelerin meydana gelmesine neden olmuştur. Örneğin; Sigmund Freud gelişmiş psikanaliz ve bilinçaltı çalışmaları ile Albert Einstein izafet teorisi ile Pablo Picasso ve Wassily Kandinsky soyut resimleri ile bu kültürel değişim hareketlerine Önemli katkıda bulunmuşlardır. Müzikte bu hareketin önde gelen sanatçıları Debussy, Stravinsky ve Schönberg olmuştur.” (Kamien, 1996: 434)

20. yüzyılın başlarındaki kökten değişim hareketleri müzikte de etkili olmuştur. Bu zamanda özellikle ritim ve ses yüksekliklerinin organizasyonlarında, vurmali ses kaynaklarında tamamen yeni yaklaşımlar vardır. Bazı besteciler, geleneksel yapıyı o kadar keskin bir biçimde bırakmışlardır ki, şiddetli bir düşmanlıkla karşılaşmışlardır.

“20. yüzyılda tasvir edilen müzikal stil sadece bu yüzyıl içinde gelişmemiştir. Romantik dönemde fark edilen bireysellik ve çeşitlilik giderek daha yaygın olmuştur. Romantizm tabi ki bu yüzyılın sona ermesi ile bitmemiş, ancak yeni düşünceler ve yöntemler ile oluşturulan eserler romantizmin etkisini iyice zayıflatmıştır. I. Dünya Savaşı sırasında birçok besteci geleniği bırakmaya başlamışlardır. Kitle iletişim araçları ve mükemmel iletişim sistemleri dinleyicilerin önceki dönemlere göre müziği daha iyi işitmelerine, bestecilerin ise geçmişte yaygın bir şekilde duyulmayan yeni fikirlerin farkına varmalarına ve duygularını ifade etmelerine olanak sağlamıştır. Yeni teknoloji bütün dünya kültürlerinden yeni müzikal fikirlerin ve türlerin ortaya çıkmasına ve yayılmasına neden olmuştur.” (O’Brien, 1987: 436)

“20. yüzyılın müziğinde önceki çağlardan daha çok deneycilik ve farklılık vardır. Batı müziği’nin yüzyıllardır temel aldığı ve üzerine inşa edildiği tonal sistem dahil, her şeyin doğruluğundan şüphe edilmiştir. 1900’lu yıllara kadar tonalite, batı müziğinde yol gösterici bir özellik olmuştur. Müzikal formlar, türler, stiller ve üsluplar 1600 ile 1900 yılları arasında radikal olarak değişmesine rağmen, tonalite değişmeyip aynı kalmıştır. Romantik dönemin sonlarında uzak tonlara modülasyonlar ve kromatik sesler sık kullanılmasına rağmen, majör ve minör diziler hala Barok döneminde olduğu kadar egemendir. Besteciler bu yüzyılda tonaliteyi tamamen ortadan kaldırmak düşüncesi ile onunla başa çıkmanın farklı yollarını araştırmaya başlamışlardır. Önceleri bütün bir eserin her yerinde organize edilmiş olan tonik-dominant ekseni giderek artan bir şekilde yıkılmıştır. Tonal dizilerdeki çekim merkezi tamamen açıklık ve tarafsızlık duygusu ile yer değişmiştir. Her çeşit uyumsuz, parçanın herhangi bir noktasında özgürce kullanılabiliştir. Tonalitenin yerini alan diğer metotlar, çok tonluluk, geleneksel üçlü sistemin dışındaki sistemlerde armoni (dörtlü, beşli, ikili vb.), tam ses dizisi ve oktatonik dizi gibi yeni diziler olmuştur. Aynı anda iki ya da üç dizinin kullanıldığı atonal yapılar, çeyrek ses dizileri, tam ses dizisi, modal diziler gibi farklı diziler kullanılmıştır. Tam ses dizisinin tanınmamış, yabancı sesleri bestecileri büyük bir biçimde cezp etmiş ve onları majör, minör dizileri temel almış müziklerinin rutin seslerinden gittikçe daha çok kaçmaya ve müziklerini zenginleştirmenin yollarını araştırmaya teşvik etmiştir.” (Todd, 1990: 404)

“Ayrıca 20. Yüzyıl, müzikte her türlü sınırın bilinçli olarak zorlanmasıdır: Teknikte, anlatım dilinde, biçimde, stilde, özde, içerikte, esin kaynaklarının dalga dalga açılımında tüm

geleneksel kuralların duvarları eğilip bükülmeye, eriyip çökmeye başlamıştır. Müzik, kendi sanat disiplininin dışına taşarak, diğer sanat dallarını da kullanır; geçmişe de uzanır; dünyanın dört bir yanındaki kültürlerle de uzanır. Esin kaynağı bulmak için herşeye başvurabilir. Bu kaynağı şekillendirip sunmak için her türlü araçtan yararlanabilir: Müzik içi, müzik dışı sesler, doğada var olan saf sesler, doğada var olmayan sentetik sesler, hatta sessizlik bile bir araçtır.” (Say, 1990: 514)

“İlk çoksesliliğin ortaya çıktığı yapıtlardan, çoksesliliğin ve biçim anlayışının bir takım kurallara bağlandığı, 18. Yüzyılın Klasik dönemine dek geçen yaklaşık sekiz yüz yıllık süreden sonra, son yapıtlarıyla uyum kurallarını, daha az ölçüde de biçim anlayışını sarsmaya başlayan BEETHOVEN’ den (1770-1827) DEBUSSY’ e (1862-1918) dek geçen süre içinde örülen değişimler, genellikle müziğin ikinci ögesi (uyum) yönünden, çok sınırlı ölçüde olmuşken, DEBUSSY’ nin 1892-1894 yılları arasında yazmış olduğu “Bir Plan” ın (Kır Tanrısı’ nın) “Öğleden Sonrası” adlı yapıtının ortaya çıkmasıyla (ilk çalınışı; Paris 22.12.1894) müziğin tüm öğelerinde değişim olayı daha hızlı ve kesin bir biçim almaya başlamıştır. DEBUSSY’ nin söz konusu yapıtının seslendirilmesi, tüm müzik eleştirmenlerince çağdaş müziğin başlangıç tarihi sayılmıştır.” (Say, 1990: 325)

20. yüzyıl dönemi her açıdan (teknik, duygu ve düşünce) zenginlik içermektedir. Kütahyalı bu zenginliği aşağıdaki gibi özetlemiştir.

“20. Yüzyıl, çok sayıda akımın yer aldığı bir dönemdir. Bu özellik, önceki dönemlerde yaşanmamıştır. Yeni müzik, stil çoğulculuğu içinde, dönemin düşünsel ve sanatsal gelişimini yansıtan ve hızla değişen çarpıcı bir süreçtir. Önceki çağların akımları, ana rengini belirleyen kavramlarla açıklanabilmiştir. Örneğin Rönesans “hümanizm” , Klasizm “Aydınlanma” , Romantizm “bireysel duygu” gibi kavramlarla tanım kazanabilir. 20 yüzyıl ise, bu çeşit bir kavram sınıflandırılmasıyla tanımlanamaz. “Çoğulculuk” başlıca özelliktir.” (Kütahyalı, 1990: 124)

“20. Yüzyılın 19. Yüzyıla benzeyen tek tarafı, yüzyılın ilk çeyreğinden sonra başlamış olmasıdır. Yeni müzik, 1. Dünya Savaşından sonra, yani 1920 li yıllarda yörüngesine oturur. Böylece, dönemin çoğulcu özelliğinin yanı sıra, ayırt edici öteki özelliği de belirmiş olur. Yeni ses ve ritim yapılanmaları, yeni tınlar vb.” (Say,1997:145)

“Uyumsuz sesler, 20. yüzyıl müziğinin başlıca özelliğidir, ancak daha önce de belirttiğimiz gibi, aslında müzik tarihi, uyumsuz sesleri arayışın tarihidir. 20. Yüzyıl bu olguyu tümüyle üstlenmiştir. Teknik bir sorun gibi gözüken “uyumsuz sesler” in kullanımı, yeni estetik kavrayıştan kaynaklanır. Artık müzik güzel ve uyumlu olanı yansıtmakla değil, gerçeği yansıtmakla, yani gerçeğin çirkin tarafını yansıtmakla da görevlidir. Modern sanat temelden çirkin bir sanattır. İzlenimciliğin ahenginden, büyüleyici biçimlerinden, tonlarından ve renklerinden vazgeçmiştir. Resimdeki resimsel değerleri yıkmış, müzikte melodi ve tonaliteyi, şiirdeyse imgeleri dikkatle ve vazgeçilmez bir biçimde yürürlükten kaldırmıştır. Süsleyici ve sevindirici, hoş ve güzel olan her şeyden sinirli bir kaçış içersindedir. DEBUSSY Alman romantizminin duygusallığına karşı saf bir armonik yapı ve ton soğukluğu kullanmış ve bu romantizm karşıtlığı, STRAVİNSKY, SCHÖNBERG ve HİNDEMİTH’ de bir espressivo karşıtı halinde yoğunlaşarak 19. yüzyılın duygulu müziğiyle tüm bağlantıları yadsımıştır. Modern sanatın amacı duyularla değil, akılla yazmak, resmetmek ve bestelemektir. Gerilimli titreşimler bazen yapının katıksızlığına, diğer zamanlarda da metafizik görüşün aşırı sevincine terk edilmiştir. Ancak ne pahasına olursa olsun, izlenimci dönemin kendini beğenmiş duygusal estetizminden kaçış isteği ortadadır. Kuşkusuz ki izlenimcilik, modern estetik kültürün içinde bulunduğu kritik durumun farkındadır: ancak bu kültürün acayipliğini ve yalancılığını ilk kez vurgulayan, izlenimcilik sonrası sanattır.

Uyumsuz seslerin kullanıldığı bu müzikte ton duygusu ortadan kalkmaya başlamış, yerini tonsuzluğa (atonal yapıya) bırakmıştır.” (Stockhausen, 1974: 34)

“Rönesans’tan bu yana gelişmekte olan tonalite kavramının 8 notalık skala içindeki kullanımı 20. yüzyıl başındaki bestecilere yetersiz gelmektedir. Tüm seslerin, temel bir eksen çevresinde toplanması, bu sese göre değer kazanması ilkesi, önemini yitirmeye başlar. Besteci daha özgür olmayı, belli bir tona bağlılıktan kurtulmayı ister. Franz LISZT, Gustav MAHLER, Richard STRAUSS gibi post-romantik besteciler, geniş soluklu yapıtlarında bu özgürlük kavramını hazırlamışlardır. Belli bir tonalite yerine sık sık değişen tonaliteler, sekiz sese bağımlılık yerine kromatik skaladaki 12 sesin eşit değerinde ve özgürce kullanılabilmesi düşüncesi, sonraki kuşağın açılımlarına yol göstermiştir.” (Say, 1997: 384)

“Atonalite, her şeyden önce tonsuzluk olarak yorumlanmamalıdır. Yöntemin bulucusu Arnold SCHÖNBERG, “Belli bir tona bağlı olmayış veya birden çok tona bağlılık” tanımını yeğ tutar. Müzik yapıtının içindeki hiçbir akor ve ses merkez bir sese bağlı değildir. Geleneksel yapıda Do Majör tonuna bağlı bir parça, aynı tonun içinde dolaşıp sonuçta yine Do Majör’ e dönen akorlarla uyuma varır ve dinleyicinin kulağında belli bir karar varmanın rahatlığını bırakır. Atonal müzik ise belli bir ton dizisinin imzasını taşımaktansa 12 sesin sağlayacağı daha geniş olanaklarda gezinebilir. Piyanonun tuşlarından örnek alırsak, başladığımız noktanın bir oktav uzaklığı içinde, hem siyah hem de beyaz tuşların yarım aralıkları ile sağlanan 12 sesin herhangi birinden yola çıkılabilir. Her müzik tümcesi grubu, kendi başına bir tonaliteye bağlıdır. 12 sesin hiçbiri, bir diğerinden daha ağırlıklı, daha önemli değildir. Yapıt herhangi birinden başlayıp herhangi bir akor birleşimiyle son bulabilir. Notalar dizisel bir düzendedir. 11 nota kullanılıp bitmeden aynı sesler yinelenmez. Yapıtın akışı içinde dizi ters çevrilebilir, yönü değiştirilebilir, geriye doğru çalınabilir ya da aynı aralıklar içinde bir başka notadan başlayarak kalıp yenilenebilir.” (Selanik, 1996: 2)

“Eski müziğin duygusallığına sırt çevirmek ve hayalciliğin tam karşılığı bir tavır almak isteği öylesine ileri gitmiştir ki, besteciler 19. yüzyılın anlatım yollarını kullanmaktan bütünüyle kaçınmışlardır. Şiirde RİMBAUD kendine özgü yapay bir dile yönelmiş, SCHÖNBERG kendi on iki ton müziğini icat etmiş ve PICASSO nun her resmi, yeni bir keşiften doğmuş gibi yapılmıştır.” (Say, 1992: 874)

Bu bağlamda müzikte “ülküselleştirilmiş” bir uyum ve güzellik yerine, yeni müziğin ne gibi değişimlere yöneldiğini ele alabiliriz. Teknik açıdan, ezgi, armoni, ritim, form ve doku öğeleri, şu kökten değişimleri sergiler:

Tonal armoninin majör ve minör gamları kullanılmamış, ya da özgürce değerlendirilmiştir. Tonal gamlar yerine, pentatonik diziler, kilise makamları, doğu ülkelerinin makamları, Antik makamlar (modlar) yeğlenmiştir. Kromatik dizide bütün seslerin eşdeğer olmasından yola çıkılarak ton dışı / tonsuz (atonal) ezgi kavramına ulaşılmıştır. Bundan da öte, ezginin tümüyle ortadan kalkması seçeneği denenmiştir.

“Tonal armoninin tonik ve dominant gibi çatıkları eski dönem müziğine bırakılmıştır. Uygu çeşitleri arttırılmış, giderek “tonal yönetime göre çözümleme yapılmasını olanaksız kılacak

bir armoni anlayışına girilmiştir.”. Tonalite kavramı kalktıktan sonra “tonal armoni” den söz açılması zaten olanaklı değildir.” (Selanik, 1996: 58)

“Ritim, eski müzikte olduğu gibi, ezgi ve armoniye yardımcı bir öge durumunda kurtarılmış, önemli bir anlatım aracı olmuştur. Bu sayede 20. Yüzyılın dinamizmi ve yaşam hızı müziğe aktarılmıştır. Ölçü çizgilerine gerek görülmemiştir. Çok ritimlilik, bestecinin dilediği gibi kullanımına açık tutulmuştur. Aksak tartımlara yer verilebilmiştir, “ostinato” (durağan ve yinelenen ritmik birimler) ve “senkop” (gecikme ya da öncellemeye ilişkin vurgu) bestecinin dileğine bırakılmıştır. Form, MUNCH’ un resminde görüldüğü gibi değerlendirilmiştir. Klasik formlar, ruhu korunarak değişime uğratılabilmektedir. Benzerliklerden ve yinelenmelerden kaçınılmış, “bozulan biçim” den yeni ve özgür bir biçim yaratılması” yoluna gidilmiştir. Yapıtın ne türlü bestelendiği sezdirilmemeye çalışılmıştır. Fazla konuşmaktan kaçınılmıştır.” (İlyasoğlu, 1996: 16)

“Kontrpuan yeni bir gözle ele alınmış, ses partileri bağımsız bir akış kazanabilmiştir. “Tını” kavramı yeni boyutlara ulaşarak “ses nesnesi” nin doğal ya da yapay tüm öğeleri kapsamı ön görülmüştür. “Müzik yaratıcılığında yalnızca çalgıların sağladığı sınırlı bir tını dünyası ile yetinilmeyip, çevremizdeki bütün seslerden yararlanılması yolunda elektronik gereçler” kullanılmıştır.” (Say, 1997: 174)

“20. yüzyıl müziğinin burada çok kısa olarak belirtilen teknik özelliklerini içerik açısından değerlendiren ve kendi içinde tutarlılık gösteren akımlar doğmuştur. Oysa bu akımların bütün bir yüzyıl boyunca geçerli olabileceğini varsaymak, değerlendirme yanlışlarına götürebilir. Her şeyden önce, 20. Yüzyılı 1950 öncesi ve sonrası olarak iki ayrı zaman diliminde ele almak zorunluluğu vardır.” (Say,1992:159)

“Ayrıca, bestecileri ve yapıtlarını belirli bir akımın ya da eğilimin şablonu içinde değerlendirmek de yanlış olur. Çünkü 20. Yüzyıl bestecileri, akım ve eğilimlerin çok yönlü olanaklarından yararlanmışlar, hatta aynı yapıt içinde çeşitli eğilimlerin tekniklerini kullanmaya yönelmişlerdir. Üslup çoğulculuğu (Stil Pluralismus) kendini asıl burada gösterir. Yine de 20. Yüzyılın ilk yarısındaki akım ve stilleri, Ekspresyonizm (Anlatımcılık), Neo Klasizm (Yeni Klasikçilik), BARTOK’ un öncülük ettiği halk müziği gereçlerinin sanat müziğinde modern bir anlayışla değerlendirilmesi yönelimi, tekniğin ve endüstrinin gürlüğünü yansıtmayı temsil eden Fütürizm (Gelecekçilik) gibi başlıklar altında toplamak olanaklıdır. 1950 Sonrası eğilim ve tekniklerin ise, Dizisel Müzik, Elektronik Müzik, Aleotorik (Rastlantısal) , Geç Dizisel Müzik, Post Modern Müzik gibi adlar taşıdığını bilmekte yarar vardır.” (İlyasoğlu,1994: 25)

“Anlatımcı müzikte seyirciyi şaşırtan şey, belki yalnızca doğanın bozulması ve güzelliğe yapılan saldırı değildir. Karikatürçünün, insanın çirkinliğini gösterebilmesi doğal bir şey sayılıyordu. Bu onun göreviydi. Oysa kendini ciddi sayan bir sanatçının, ülküselleşmesi yerine çirkinleştirmeye gitmesine bir türlü katlanamıyorlardı. Fakat MUNCH, bir bunalıtı çılgınlığının güzel olmayacağına, yaşama yalnız hoş yanından bakmanın iki yüzölçümü olacağını söylemekle yanıt verebilmiştir. Çünkü anlatımcılar, insanın acısını, sefaletini, zorbalığını, tutkusunu öyle derinden duyuyorlardı ki, sanatta uyum ve güzellik üzerine diretmenin pek dürüst bir şey olmadığına inanmışlardır. Ayrıca anlatımcılık doğayı fotoğraf makinesinin objektifine bırakmıştır. Önemli olan iç görüntüdür. İç görüntü anlatılırken, nesnelerin görüntüsü çarpıtmaya uğratılır. Nesne görüntü, soyutlama süzgecinden geçer. İnsanın iç görüntüsü aslında müziğin alanıdır. Müzikte anlatımcılık, doğaya ve doğaya uygunluğa karşı bir direnmeyle başlamış, bunların karşıtlarını, doğa dışı, doğaya aykırı olanı yakalamaya çabalamışlardır.” (Usmanbaş, 1965: 243)



Titizlikle üzerinde durulması gereken bir başka nokta da müziğin içeriğidir. O da öbür güzel sanat dalları gibi soyutlaşmıştır; kişinin bunalımlarını, çağın gerilimlerini, hızlı yaşantısını ve kaygılarını yansıtır. Daha da önemlisi, müzik estetiğine getirilen yeni görüştür. Buna göre müzik, artık güzeli anlatmak ve dinleyicinin hoşuna gitmek zorunda değildir. Çirkin olanı da rahatça anlatabilir. Asıl önemli olan, anlatımın etkililiği ve inandırıcılığıdır.

“20. yüzyıl geleceğe dönük yönleriyle canlılık gösterdiği kadar, geçmiş çağların stillerini de yeni bir gözle değerlendirmeyi gündeme getirmiştir. Yüzyılın başlarındaki atılımların etkileri, 1.Dünya Savaşı yıllarında da sürmüş besteciler çeşitli yönlerde değişik sınırları zorlayarak yeni buluşlara yönelmişlerdir. Bu bağlamda geleneklerde bağları kopartmak istemeyen, geçmişin tonal merkez, melodik girişim ve amaca yönelik müziksel düşünceler gibi değerlerini yeniden anlamlandıran bir akım doğmuştur. Bu akıma yeni klasikçilik akımı adı verilmiştir.” (Selanik, 1996: 68)

“Anlatımcılık” ın tam tersi yönde gelişen yeni klasikçilik, öznel değişim dizginlenmesinden yana bir görüşten yola çıkmış, Barok çağı müziğinin ve Klâsizmin değerlerine sarılarak yeni bir akıma dönüşmüştür. Bu anlayışı savunan besteciler belki de hızlı gelişimin verdiği ürküntü ile geçmişten güç alarak çalışmak, yapılacak her şeyi aklın süzgecinden geçirmek ve esinlenmeyi, yaratıcılıktaki son etken olarak görmek gereğini duymuşlardır.” (Kütahyalı, 1981: 35)

“1930’lu yıllarda güçlenen yeni klasikçilik, ilke olarak tonal dir. Eski biçim ve türleri, özellikle konturpuanı yeniden değerlendirmenin yanı sıra iki tonluluk ve çok tonluluk gibi teknikleri başarıyla kullanan yeni klasikçi akım, 1911’ de Max REGER’ in eski üslupta konser parçası ile uç vermiş, Ferruccio BUSONİ’ nin görüşleri ve tanımlarıyla adını bulmuştur. Fransız Altılırları ve bu grup içinde bulunan özellikle HONNEGER ile MİHAUT, ayrıca STRAVİNSKY ve PROKOFİYEV, yeni klasikçi besteciler olarak tanımlanmıştır. Yüzyılın ortalarına doğru etkinliğini yitiren bu akımın asıl temsilcisi, hatta simgesi HİNDEMİTH’ tir.” (Say, 1997: 485)

“Çağımız müziğini geliştiren önemli etmenlerden biri de folklordur. Halk ezgilerinden uzanan çizgi, melodi kavramını yalınlaştırırken, yerel ritim coşkuları, karmaşık ve yoğun bir çatı örer. Ulusal müziği Alman-Avusturya egemenliğine karşı bir kale olarak gören 19. Yüzyıl bestecileri, halk ezgilerini sanat müziği bağlamında gündeme getirmişlerdir. 20. Yüzyılda halk müziğinin gündeme gelmesi ise daha değişik nedenlerden kaynaklanır. Her şeyden önce halk arasında söylenip çalınan müzik, gün geçtikçe ölmekte olduğundan, arşivlenip kaydedilerek canlı tutulması gerekmektedir. Modal kalıplardaki bu ezgiler, bestecilerin imgelemine yeni katkılarda bulunabilir. Ayrıca 20. Yüzyılda sömürgeciliğin sona ermesiyle, ülkelerin kesin coğrafi sınırlarını çizmeleri gibi kesin bir kültür kimliği kazanmaları da söz konusudur. Her ülke kendi ulusal özelliğini taşıyan müziği üretmelidir.” (İlyasoğlu, 1996: 27)

“Halk müziğinin çoğu malzemesi şarkı olarak kuşaktan kuşağa, kulaktan kulağa kaldığından bu müzikte konuşma dili, dilin vurgusu ve yapısı büyük önem taşır. Halk danslarının değişken ritim yapısı ise poliritmik (çok ritimli) yapıyı doğurur.” (İlyasoğlu, 1996: 281).

“Özellikle armoni olmak üzere diğer müziksel öğeler, tonal anlayıştaki değişiklikten doğal olarak etkilenmişlerdir. 19.yüzyılın sonlarındaki kromatizm önceki dönemlerden daha karmaşık bir armoniyi yaratmıştır. Klasik dönemin basit, üçlülerden oluşan akor oluşumlarının yerine romantikler tamamen tonal karışıklığa sebep olan kromatik yapıyı ile yedili ve dokuzlu akorları kullanmışlardır. Yirminci yüzyılın bestecileri sadece bu uygulamalara devam etmekle kalmamışlar aynı zamanda akorları önceki dönemlerden daha az işlevsel kullanmışlardır. Bir akorun (örneğin, dominant yedili ) işlevsel armonide normal olarak birinci dereceye ilerlemesi beklenirken, çağdaş besteciler bunu zorunlu bulmamışlardır. Bazı besteciler üçlü aralıklardan oluşan akor yapılarından kaçınmışlardır. Dörtlü aralıklardan ve ikili aralıklardan oluşan armoniyi tercih etmişlerdir. Renkli icatlar adını verdikleri farklı akorlar türetmişlerdir. Aynı zamanda on iki ton sisteminde oluşturulan sıra seslerden akorlar meydana getirmişlerdir. Genelde akorlar uyumsuz aralıkları olduğu kadar değişik yükseklikteki sesleri içerdiklerinden, armoni önceki dönemlerden daha uyumsuz olmuştur. Bu paralellikteki uygulamaların sıklığı (özellikle Claude DEBUSSY’ nin eserlerinde) 19.yüzyılda işlevsel olmayan armoninin temel uygulamalarını ortaya çıkarmıştır.” (Cangal, 2002: 281)

Teknik açıdan bakıldığında, (Tartım, Ezgi Armoni, Biçim ve Doku gibi öğeler göz önüne alındığında) çağdaş müziğe kazandırılan yeniliklerin, belirli bir gelişim mantığını izlediği ve birçok yeniliğin geçmişe dayalı olduğu görülür. Örneğin, çağımızda çok kullanılan kompozisyon yazım tekniği; temanın yineleme sırasında sondan başa doğru okunmasıdır. Bu teknik, çağımızdan biraz farklı bir yaklaşımla 14. yüzyılda bile kullanılıyordu. (Guillaume de Machault: Ma Fin est Mon Commencement) (“Başım Sonumdur” sözleriyle başlayan Yengeç Kanon.) teknik gelişim açısından, çağımız ile geçmiş arasındaki en önemli ayrılık; yeniliklerin müzik sanatına büyük bir hızla sokulması, bunların özümsemesi için, belirli bir zaman aşımının bırakılmamasıdır.

Bütün bu açıklamaların yanı sıra, bir yapıtın doğru yorumlanmasına ve iyi anlaşılmasına yardımcı olacağı düşünülerek, bazı teknik hususlara da yer verilmesi doğru olacaktır. Bunları şu noktalarda toplayabiliriz:

1- Çağdaş ezgide majör ile minör diziler bırakılmış, ya da büyük bir özgürlük içinde kullanılmıştır. Yeni anlatımda ezgisel yönden başvuru yollar ise şunlardır:

a) Pentatonik diziler kullanılmıştır. (RAVEL: Piyanolu Üçl, ikinci Bölüm, BARTOK : “Pensilvanya akşamları”).

b) Ortaçağın kilise makamlarına yeniden yer verilmiştir. (RAVEL: Yaylı Dördül, birinci bölüm: Frigyen makamı, BARTOK: Birinci Pişano Konçertosu, Birinci Bölüm: Doryan makamı).

c) 20. yüzyıl müziğinin armonisel yapısı alışlagelmişin dışında kalmıştır. Bir sesin ardından herhangi bir ses gelebilir. Bir ses herhangi bir sesle tınlayabilir. Bir ses topluluğunun ardından herhangi bir ses topluluğı gelebilir. Herhangi bir birleşimde herhangi bir gerginlik ya da gürlük herhangi bir uzunlukta gelebilir. Bunların başarıyla ortaya konması bulundukları yazı ya da biçim koşullarına, bestecinin ustalığına ve derinliğine bağıdır. Armonisel sürecin anlaşılması, ses aralıklarının ve armoni açısından anlaşılmasıyla başlar. Uyguların bir armoni olarak yürümesinde, uyguyu kuran aralıkların uyuşma – kakışma dereceleri göz önüne alınır. Armonisel gerginliğin bilincinde olmak armonisel yürüyüşü daha etkili kılar.

d) 20. yüzyıl bestecileri çeşitli diziler kullanmış olmakla birlikte bunlar arasında tam ve yarım perdelerin özel düzenlenişlerinden ötürü yedisi önemli yer alır. Bunlardan iyonyan dizisi bilinen majör dizidir. Eolyan doğal minör dizidir. Lokriyan eksik beşlili karar uygusuyla dikkati çeker. Lidyan dördüncü perdesi yarım ses inceltilmiş bir majör dizidir. Miksolidyan yeden sesi yarım ses kalınlaştırılmış bir majör dizidir. Doryan altıncı perdesi yarım ses inceltilmiş bir minör dizidir. Frikyan ikinci perdesi yarım ses kalınlaştırılmış bir doğal minör dizidir. Bunlardan her biri özel rengi getirecek olan uygularla armonize edilirler.

2- Yalın bir ezgisellik veya ezgi gelişimine dayalı bir kuruluş (yapı) gözetiliyorsa, dizi anlayışı yürürlüğe girer. Ya ezginin yapısında dizisellik egemen olur, ya da belirginleşen ezgi veya motif dengelerliğı çağrıştıracak nitelikteyse, eşlik seslerinde dizisel yöntem anlayışı yürürlüğe girer veya en azından ezgiyi oluşturan seslerle kakışma yaratabilecek bir veya birkaç ses birlikte işittirilir. Böylece:

a) Dengeserliğin kalıplaşmış etki ortamından kolay bir sıyrılış sağlaması ve bir sesin, kakışma yaratacak başka seslerle birlikte duyurtulmasının daha dikkat çekici, daha parlak bir tınlayış getirmesinin gözetilmesi.

b) Yığın seslerin çoğalıp azalması, aralıkların sıkıştırılıp genişletilmesi, en tizden en pese dek tüm seslerin birlikte renk ayrımları gözetilerek ve belirginleştirilerek duyurtulması, yığının bölümleştirilmesi, bir öbeğin durağan, öteki öbeğin buna karşıt olarak hızlanan, yavaşlayan devinimler içinde bulunması, bu arada yeğninliğin azaltılıp çoğaltılması.

c) Doğu ülkelerinin sanat müziklerine temel olan makamların, genellikle yine doğu ülkeleri bestecilerince kullanılması (A. SAYGUN: “İkinci Yaylı Dördül”: Bestenigar makamı).

ç) Kromatikliğe yer verilmesi (HİNDEMİTH’ in çeşitli yapıtlarında da görüldüğü gibi bu tür eserlerde uygunun görevi yoğunlukla değişmediği, renginin değişmesi için bu tür bir yol izlendiği görülmektedir).

d) Kromatik dizideki bütün seslerin eşit önemde olduğu, Tonsuz (atonal) bir ezgi kavramının yaratılması. (SCHÖNBERG: İkinci Yaylı Dördül, üçüncü ve dördüncü bölümler).

e) Ezginin kesinlikle ortadan kaldırılması (İlhan BARAN: “Üç soyut dans”, STRAVİNSKY: “Bahar sungusu” ndaki çeşitli geçitler).

3- Çağdaş müzikte Tartım, ezgi ile armoniyi düzenlemek ve güçlendirmek gibi yardımcı bir işlev yapmamaktadır. Önemli bir anlatım gücü kazanmıştır. Örneğin, STRAVİNSKY’ nin “Bahar Sungusu” balesindeki bazı geçitlerde, ezgi kullanılmadığı, armoni değişmediği halde, tartım tek başına anlatımı etkili kılar. Böylece de, çağımızın devingenliğini ve yaşam hızını simgeler. Bu alanda görülen önemli yenilikler şunlardır:

a) DEBUSSY’ den başlayarak ölçü çizgileri kaldırılmıştır.

b) İkiye karşı üç, üçe karşı dört gibi çapraz tartımlar büyük bir yoğunluk ve karmaşıklık içinde kullanılmıştır.

c) Anlatıma bulanıklık kazandırılması amacıyla, çok tartımlılığa ve her ölçüde gösterge değiştirilmesi yollarına başvurulmuştur.

ç) Aksak Tartımlar sık sık kullanılmıştır.

d) Cazın da etkisiyle, aksatımlara ve vurguların yer değiştirilmesine önem verilmiştir.

4- Armoni kavramı, 20. yüzyılda köklü bir değişim geçirerek çağımıza özgü müzik dili oluşturulmuştur. SATİE ve DEBUSSY 'nin müziğinde, klasik armoninin beşli ve yedili uygulamaları, ton içindeki çatkısal görevlerini ve önemlerini yitirmiştir. Gerilim ve çözüm (çeken-eksen) kavramı ortadan kalkmış, her uygu, başka bir uyguya bağımlı olmaksızın özgürce kullanılmıştır. Klasik Armoni' de büyük ve küçük üçlülerin üst üste konulması ile beşli, yedili ve dokuzlu uygulamaları oluşturulmaktadır. Çağımızın müziğinde bu yöntem zorlanarak, bir yandan söz konusu uygulamaların çeşitleri artırılmış, bir yandan da on birli ve on üçlü uygulamaları oluşturulmuştur. Ayrıca, ikili, üçlü, dördü, beşli ve yedili gibi aralıkların üst üste konulmasıyla da uygu kurulabilmiştir. 20. yüzyıl bestecileri üçlülerle uygulamaları yaptıkları gibi dördülerden oluşmuş uygulamalarda kullanmışlardır. Bunlar klasik ve romantik bestecilerin üçlü uygulamaları arasına koydukları dördü geçit seslerinden çıktığı gibi koşut ortaçağ dördülerinden de çıkmış olabilir. Dördülerle uygulamaların tam dördü renginde olabilmesi için gerekli dikkati göstermek, çevirmelerinden ancak bazılarını kullanmak gerekir. Yoksa kolaylıkla on birli on üçlü ya da katma sesli uygulamalara dönüşebilirler. Dördülerle uygulamalar tam ya da artık dördülerden yapılır. Uygular belirli aralıkların üst üste konulmasından yapılabileceği gibi karışık aralıkların üst üste konulmasından da yapılabilir. İkili üçlü dördü aralıklardan yapıma uygulamaların çevirmelerinde çıkan değişik aralıklar karışık armoni sayılmaz, çünkü bu gibi uygulamalar belirli aralık yapısındaki temel uyguya hemen dönüştürülebilir. Herhangi bir uygu (ikili, üçlü, dördü, çok uygu, karışık) herhangi bir nota eksen alınarak aralıkların ters çevrilmesiyle ayna yazısı denilen çevirmeye uğratılıp aslıyla birlikte tınlatılabilir. Ayna armonisinde üçlü, dördü, ikili uygulamalar çevrilince aynı yapıda uygulamalar meydana getirirler. Üçlü çevirmeleri çok uygu uygulamalar; çok uygulamalar, çok uygu, karışıklar, karışık uygulamalar meydana getirirler. Çok sayıda ikili aralığının bir

araya getirilmesiyle oluşan “salkım” uygulamaları sık sık kullanılmıştır. Beşli ya da yedili uygulamalarından bir kaçı aynı anda kullanılarak birleşik uygulamalar kurulmuştur. Tonsuz m¼zikte ise, tonal yönteme göre z¼mlleme yapılmasını olanaksız kılacak bir armoni arayışı içine girilmiştir.

5- Kesin dengelerlik belirtisi taşıyan bir ezgi, ya da bir tınaş veya bir aralık, t¼rl¼ kakışmalara karşı bir zıtlık ögesi olarak ya da belirli bir amacı vurgulamak için kullanılır. Tek sestten, kakışmalı yığınlaşmaya, ya da kakışmalı bir yığından tek sese yönelmek olurludur.

6- Uyguların kuruluşu bakımından veya kontrapunta dayalı çizgilerin karşılaşmasından birbiri içine girmesinden doğacak atkılamalarda, geleneksel uyum anlayışı ters yönde işler. Kakışmalar sağlayabildiği olanaklar sonsuzluğu bakımından temel, uyumluluk ise, dingin bir etkinlik yaratmak açısından sınırlı ve özel olarak başvurulabilecek bir yol sayılır.

7- Her yapıt kendi biçimini zg¼rce getirebileceği gibi, daha başlangıçta hiçbir biçim sınırı gzetilmemişte olabilir. Bu t¼r çalışmalar için “açık biçim” deyimini kullanmak uygun bulunmaktadır. Bu durumda, yapıtı seslendirecek sanatçıların n¼nde ya tını, tartı sınırlarını az çok belirleyen bir çizim (grafik) bulunur. Yapıt bu grafiğin belirlemelerine uyar biçimde seslendirilerek oluşur, ya da yapıtta kullanılacak seslerin çalgılara göre bl¼mleřtirmesi yapılabilir. Seslerin nerede, ne s¼re içinde, hangi sıraya göre, hangi y¼kseklikte kullanılacağı ya belirtilir ya da bunların seçimi algııcıların seçimine bırakılmış olabilir. Böylece hem “açık biçim” anlayışı ngr¼lm¼ř, hem de “denk geliş rastlantı” besteyi amaçlanmış olabilir. Bir yapıtta, kesin biçim, açık biçim, kesin notalama, dek gelişe bağlı notalama, t¼m yapıtın kuruluşunda yeğlenmiş tek biçim olabileceği gibi, yukarıda belirtilen yöntemlerden bir kaçı veya t¼m¼ de yer yer kullanılabilir.

8-  bölmeli Lied, eşitleme, Rondo ve Sonat gibi klasik biçimler, çağımızda da kullanılmış, fakat onun ruhunu yansıtacak yolda değiştirilmiştir. Lied biçiminde, A’nın yeniden gelişi, çoğunlukla gizlenir. Sonat biçiminde, her iki tema arasındaki eksen-çeken ilişkisi kaldırılmış, temaların “yeniden serim” kesiminde yer

değiştirmesi de denenmiştir. Örneğin, BARTOK’ un “Beşinci Yaylı Dördülü”nün birinci bölümünde, anılan kesimde önce ikinci tema, sonra da birinci tema gelir. Temalar aralık yönünden (inicilik ya da çıkıcılık yönünden) de ters çevrilmiştir. Öte yandan, iki temalı Sonat Biçimi, biraz değiştirilerek, A-B-C-B-A kalıbına uyan “Yay biçimi” oluşturulmuştur. (BARTOK: Yaylılar, Vurmalar ve Çelesta için Müzik, üçüncü bölüm). DEBUSSY’ nin öncülük ettiği başka bir biçimsel yenilik de, temanın yerini herhangi bir çalgı tınısının ya da tartım kalıbının almasıdır. Çek besteci Alois HABA ise temasız (Atematik) müziği denemiştir. 1945’ ten sonraki dönemde ise, belirgin bir biçim kalıbına girmeyen, sadece o yapıta özgü açık biçimler aranımıştır.

9- Bir yapıtın başarılı sayılmasında zorlayıcı hiçbir ön kural, hazır reçeteler yoktur. Ulaşılmak istenilen beste, sınırını bestecinin kendisinin çizmiş olduğu bestedir. Çağdaş bestede biçim, özel bir seğim söz konusu değilse, geleneksel biçim anlayışı yönünden, en geniş anlamda çeşitleme biçimine uygunluk gösterir. Ancak, eski bestede yatay çalışma ürünü olan, ezgiye dayalı bir çeşitleme anlayışı tek başına geçerli değildir. Çağdaş bestede ezginin görevini, birçok sesin birden duyulmasından oluşan (devinimli veya devinimsiz) yığınlar, ses katmanları da diyebileceğimiz ses yüzeyleri almıştır. Bu ses yüzeylerinin tartı, tını ve aralık değiştirimleriyle (daha darlaşıp, daha genişleyerek, uzayarak, kısalarak, şiddetlenip, yeğnileşerek) çeşitlemeleri yapılabilir.

10- Geleneksel biçim ve uyum kurallarının yürürlüğü zorunlu değildir. Buna karşılık, kontrapunta dayalı bir gelişme gözetilerek, eski biçimlere uyulabilir veya tümünden yeni biçimler ortaya konabilir.

11- Uyumsal anlayış genellikle, ya ses salkımlarının genişleyip darlaşmasıyla (ayrı iki sestten tüm seslerin birlikte duyurtulmasına kadar), ya da ses çizgilerinin (ezgi veya ezgicik-motif) birlikte duyulmasından doğacak kontrapuntal yapı gereği varlaşır.

12- Polifon müzik tekniği (Kontrapunkt), çağımızda bütün ses partilerinin elden geldiğince bağımsız bir devinim içinde yürütölmesi gibi yeni bir nitelik

kazanmıştır. İki tonlu, çok tonlu ve çok tartımlı yazı yöntemleri de Polifon müziğe çağdaş niteliklerini kazandırmaktadır.

Orkestralama, çağımızda doruk noktasına ulaşmıştır. BEETHOVEN ile BERLIOZ dönemlerinden başlayarak bu alanda edinilen deneyimlerin sağladığı olumlu birikim, ayrıca, 20. yüzyılda çalgı yapım tekniğine getirilen gelişmeler, bu başarıya katkıda bulunan önemli etkenlerdir.

14- Her yapıt, kapsadığı çalgıların tını, renk özellikleri göz önünde bulundurularak ve tüm olanakları araştırılarak, denenmemiş ses bileşimlerine ulaşabilmek amacı gözetilerek yazılır.

15- Sesleri geleneksel notalama yöntemiyle saptamak tümünden kalkmış olmamakla birlikte, nota yazımında kolaylık sağlamak veya değişik çalgı biçimlerini, yöntemlerini belirtmek amacıyla, çoğu besteciye göre değişen, ama büyük bir kısmı artık tüm bestecilerce hep bir belirti doğrultusunda kullanılan simgeler (işaretler), notalama yöntemleri içine girmiştir.

## 2. POLİFONİ

Yunanca polyponus, fransızca poliphonie, ingilizce polyphony

“Kelime anlamı olarak “poly” çok “phone” ise ses anlamındadır. Avrupa müziğinde kompozisyon tekniği ile çeşitli önemli kategorileri belirlemek için kullanılan bir terimdir. Birden çok ezgi içeren müzik, çok ezgili müzik müzikal partilerinin birçoğunun veya hepsinin birbirinden bağımsız hareket ettikleri stil olarak tanımlanmıştır.” (Sadie, 1980: 70)

Genel olarak çok sesli anlamındadır. Eski Yunanda çalgı yada ses topluluğu anlamındadır. 16. yüzyıldan sonra birden çok ezginin kontrpuan kurallarına uygun biçimde bir araya getirildiği çok sesli müzik türünü tanımlamak amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. (Sözer, 1996: 556)

Polifoninin çıkışı hakkında birçok teori vardır. Ama onların hiçbiri “hypothetical” den çok değildir. Bazı bilginler, en eski polifonik örneklerle



polifoninin fakat gelişiminin zirvesi olarak bakmışlardır ki onlara göre onun kökeni oriental ve ilkel kilise müziğidir. (Apel,1972:687)

Polifoniye birkaç yönden ele almak mümkündür:

## 2.1. TERİM OLARAK POLİFONİ

Polifoni kavramı anlam olarak farklı çağlar ve ülkelerde farklı anlamlarda kullanılmıştır.

“Eski yunanda polifoni çalgı sesleri topluluğu anlamında kullanılırdı. Günümüzde sözcük anlamı olarak konuşkan, geveze anlamına gelen “loquacious” ve çok , bol anlamına gelen “obundant” ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Bu tabii ki müzikal terimin altında bir kullanımdır. Polifoni ilk olarak “diaphonia” ile eş anlamda kullanılmıştır. Sonraları ise sıfat belirten bir terim olmuştur. Öylesine ki İngilizce de “polyphonist” çeşitli vokal müziği üreten bir müzikal terim olmuştur. 1851 den beri İngilizce terimi olan “assiorologi” de farklı vokal ses yazımları belirtmek için sık kullanılmaktadır. İtalyan polifono’ su, 1833’ de icat edilmiş olan bir çalgıya verilmiş isimdir ki ses rengi olarak klarnet ve fagot ile aynı karakteristik özelliktedir ve birinden diğerine geçebilir. 1890’ da organ, pratik olarak tüm orkestral çalgıları taklit etme yeteneğine kavuşmuştur. Bu tür organlarda polifonik organ olarak tanımlanmıştır. Almanya da ise polifoni, çok daha farklı bir anlam da kullanılmıştır. Alman polyphonu 19. yüzyılın sonlarında icat edilmiş bir cihazın adıdır. Bu cihaza önceleri "symphonion" adı verilmiştir. Saat çalışmasıyla veya elle çalıştırılıp her türlü melodiyi çalma yeteneğine sahip olmuştur. A.KİRCHER’ e göre polifonismus çeşitli akorlarla kuvvetlendirilmiş sestir ve poliphoni veya polya coistik bir sesin birçok ses gibi duyulabileceği bir mekân olarak tanımlanmıştır. Görüldüğü üzere yukarıda adı geçen bütün, poliphon sözcüğü çok sesliliği veya çok melodililiği anlatmış ve her birinde müzikal bir tanım olarak tanımlanmıştır.” (Sadie, 1980:70)

## 2.2. ÇOK PARTİLİLİK (ÇOK SESLİLİK )YÖNÜNDEN POLİFONİ

Bir kompozisyon tekniği olarak polifoni terimi ilk olarak çok sesli müzik ve monophoni veya monody’ nin tersi olarak tanımlanmıştır. Günümüzde hemen hemen böyledir. Bilinen ilk iki kullanım örneği vardır ki ilki genel bir terim olarak görülür. Bunlar “diaponica”, “tripolia”, “tetraponia basilica” veya “organica” dır.

“İkincisi ise bir diskant yazısı olarak tanımlanmıştır ki, ayrılmış durumlar olarak ortaya çıkar. Discantus” Latince bir kelime olup, birden fazla ses için yazılmış yapıtlarda en üst parti, bir tür bestelenmiş yada improvize söylenen kontrpuantal, genellikle soprano yada Almanların diskant sözcüğü ile tanımladıkları çocuk ve kadın sesleri bölgesinde kalan ince sesler olarak adlandırılabilir.Fakat “Luscinius’s Musurgia seu praxis musicae” nin zamanından beri (1536) Polifoni, nota ve kompozisyon eğitimi için kullanılan ‘De concentus polyphony ratione’ başlığı altında verilen, birden çok ezgiden oluşmuş müzik türü olarak tanımlanmıştır. Ondan sonra, polyphony kavramını kullanımı geleneksel olarak devam etmiştir. KİRCHER ve

müzik tarihçileri sayesinde 18. yüzyılın sonlarından, 20. yüzyılın başlarına kadar uzatılmış, devam etmiştir.” (Sadie, 1980:70)

Önceleri “polyoido” ile eş anlamlı olarak kullanılan poliphonia’nın bu anlam birliğinden kurtulmasında KIRCHER’ in rolü büyüktür.

“KIRCHER’ in poliponiayı polyodia (birden çok partili müzik ) ile yan yana kullanışı, “polyodia naturalis” (temel polifoni deki bu terim klasik olarak nitelendirilir.).Ve “polyodia artificaslis” (sanatsal olarak bestelenmiş polifoni deki kökeni Guido’ya dayanır.(Temel polifoni deki bu terim klasik olarak nitelendirilir.) ile aralarında bir farklılık yaratmıştır.” (Sadie, 1980:70)

“KIRCHER’ lerin zamanından sonra daha başka anlamlarda kullanılan poliphoni terimi 18.yüzyılın sonlarında yazılmış tarihi yazılarda genel olarak birden çok parti olarak ihtiva eden müzik olarak kullanılır olmuştur. Fakat bu kullanım 18. yüzyılın sonları boyunca yaygın olarak kullanılır olmuştur. Terim bu duygularla WAGNER tarafından “Oper und drama” (1851) kullanılmıştır. Ondan bu yana Avrupa dışı müzikte müzikoloji sahasına girmiş ve birçok yazar terimin açıklamasında aralarında ayrılığa düşmüşlerdir. Bunlar:

1- “Poliphoni veya birden çok partili müzik seslerin bilinçli bir yapıya sahip oldukları durum veya bir prosedür olarak bir partinin diğerlerine cevap verir durumda olması,

2- Şartlı olmayan eş zamanlı sesler içeren fenomen kavram olarak partiler arasında eş zamanlılık bulunmadığı durumlar (Sadie,1980 :71)

“KIRCHER aynı zamanda poliphonia’ yı dört sestten fazlası için bestelenmiş çok partili müzik olarak kullanmıştı. Bu terimin birden fazla ses için bestelemiş müzik türünü tanımlamıştı. (Sadie, 1980:71)

“Polifoni tanımındaki anlam kargaşası ortadan kalkmadan önce bu terimin çeşitli müzik bilimciler tarafından farklı farklı anlamlarda kullanıldığı görülür. Örneğin J.G. WALTER’ ın beyan ettiği “Poliphonium çok sesli beste türüdür.” sözünden bu konuya ilişkin daha da bir düşünceye sahip olduğu anlaşılmaktadır. Tüm konuşmalarında Hauser özellikle vurgulamıştır: çok partili veya polifonik dörtten fazla parti içeren beste türünü tanımlamak için kullanılır. STÖSSEL kardeşlerinde muhtemelen aynı düşüncede oldukları WALTER’ ın açıklamalarını yeniden yazışlarından belli olmaktadır. Onlara göre poliphoniya müzikte büyük korolar için yapılmış bestelerdir.” (Sadie, 1980: 71)

### 3. 20. YY LIN GÖRÜŞÜYLE POLİFONİ

“20. yüzyılın polifonisi değişik besteciler ve müzik bilimcileri tarafından farklı şekillerde yorumlanmıştır. Örneğin WEBERN’ e göre polifoni partiler arasındaki melodik iletişime dayanan bir müzikal tutarlılığı temsil eder. WEBERN ifadesinde “ Biz daha derin ve daha temiz bir müzikal tutarlılık için tamamıyla homofonik doğru hareket ediyoruz” der. Günümüz müzik tarihi kitaplarında da müzik, genelde homofoniden çıkış ve yenileştirilmiş polifoniye doğru gidiş olarak düşünülmektedir.” (Sadie, 1980: 72)

WEBERN' in görüşlerinden farklı görüşlerde mevcuttur. Bu görüşler için EGGBRECHT, ZİMMERMANN ve BOULES' u aşağıdaki sözlerle inceleyebiliriz.

“EGGBRECHT ise, 20. yüzyıl kontrpuantal polifonik müziklerindeki partilerin ağırlığının eşitliğinden şüphe duyar. Çünkü kontrpuanda bir dizi bağımsız parti bir durumdan, eş zamanlı seslere doğru yükselir. Modern müzikte ise partiler arasındaki bağımsızlık, öncelikle yeni seslerin yapılandırılmasına hizmet eder. Onun görüşüne göre seri halindeki polifoni, seslerin doğru yazılımının dışına çıkması, dolayısıyla polifoninin de dışına çıkmasına sebep olur. BOULES, kendi kompozisyon tekniğini ima ederken monody' ye (tek partili müzik) ilaveten polifoni (Monody' nin yatay partilerle yoğun bir hale dönüştürülmesi) ve heterophony' den (görünüşü değiştirilmiş basit bir yapıyı aynı yapının üstüne koyma) bahsetmiştir. O, polifoniyi birbirine cevap veren yapıların birleştirilmesi olarak tanımlamıştır (kontrpuan). Formların yapısı; birkaç polifoniden yeni bir polifoni yapma, birkaç heterofoni' den yeni bir heterofoni yapma, birkaç polifoniden yeni bir heterofoni yapma ya da tersi şeklinde olabilir. BOULES' e göre, aynı şekilde aralarında geçiş de onları etkileyebilir. Diğer anlamıyla bir monody azaltılmış bir polifoniyi gösterebilir, bir polifoni de bir monody' nin dağıtılması şeklinde oluşabilir.” (Sadie, 1980:72)

ZİMMERMANN' in önermiş olduğu polifonik eserleri yapılarına göre üç farklı grupta sınıflama düşüncesi ise, bu eserlerin yapılarını ortaya koyma açısından büyük önem taşımaktadır.

“ZİMMERMANN (1971) “homogeneous”, “heterogeneous” ve “polystylistic” polifoniler hakkında bir ayırım önerdi. Polifoni homogeneousdur. O zaman onun partileri arasındaki ilişki, taklide dayansın. Eğer taklit yoksa veya eğer partilerden biri taklit içerisinde değilse (örnek olarak bir cantus firmus veya bir barok trio sonatasının bas partisi) o halde bu “heterogeneous” bir polifoni olur. “Polystylistic” polifonide ise, (ZİMMERMANN' a göre modern müzik çeşidi veya farkında olmaksızın değiştiği geleceğe ait müziğin yapısı) kompozisyon birbirinin üzerine koyulmuştur. Sadece bireysel ve ayırt edilebilir partiler veya ses grupları değil, aynı zaman da müziğin çeşitli (değişik) yerlerinden, hatta tamamen farklı tavır içinde olan kompozisyonlardan da oluşabilir.” (Sadie, 1980: 72)

#### 4. POLİFONİK ESER KAPSAMINA GİREN BAZI TÜRLER

“Bilindiği gibi melodi, yana yana gelen seslerden oluşur ve bu görünümüyle yatay bir çizgiyi sergiler. Armoni ise ikiden fazla sesin dikey boyutunu simgeler. Melodiye akorların eşlik etmesi durumunda yatay ve dikey boyutlar birlikte kullanılmış olur. Seslerin bu şekilde birleşimi, “homofonik” müziği oluşturur. Homofoni terimi, yunanca homophonia' dan gelir. Homo: birliktelik, phone: ses anlamındadır.” (Say, 2001:124)

“Öte yandan iki ya da daha fazla melodinin kendi bağımsız yolunda belirli kurallara göre ilerleyerek birliktelik oluşturmaya “polifonik” müzik denir. Polifonik müzikte seslerin birlikteliği “kontrpuan” tekniği ile gerçekleştirilir. Bazen polifoni, kontrpuan' la eş anlamlı olarak kullanılır. Ancak açıktır ki kontrpuan, polifonik müziğin uygulamasıdır.” (Say,2001:124)

Kontrpuanın müzik sanatına getirdiği katkı birbirinden bağımsız melodi çizgilerinin oluşturduğu bir btnselliktir. Bu teknikte çok sesli müzik yardımcı melodilerle değil, her biri ayrı ayrı gerçek bir melodi olan be birbirleriyle kontrpuantal kurallarına uygun olarak birleşen bağımsız melodiler, mimariyi oluşturur.

“İlk kontrpuantal formlar tarihte, basit ama aynı zamanda son derece estetiksel nitelik taşıyan müzikler olarak bilinirler. Bilindiği gibi bu formlardan önce tek sesli müzik kullanılmaktaydı. Bu yüzden kontrpuantal müzik, ilk beğenilen veya ilk icra edilen müzik olmamasına rağmen, onda öylesine bir sadelik vardır ki ‘ok sesli müziğin temeli demek mümkündür. Bununla beraber ondaki basitliği, matematikteki basitliğe benzetmek veya elementlerin basitliğine benzetmek mümkündür. ylesine ki geliştikçe karmaşıklaşır, karmaşıklaşıka anlaşılması güç olur.” (Tovey, 1956:19)

#### 4.1. KONTRPUAN

Latince ‘contrapunctus’, Fransızca ‘contrepont’ İngilizce ‘counterpoint’, İtalyanca ‘contrapunto’, Almanca ‘kontrapunkt’.

Bestecilikte, akorlarla dayanan armoninin yerine, zaman beraberliğine yaralanarak birçok ezgiyi üst üste getirme sanatıdır. Bir anlamda ezgiye ezgiyle yanıt verme tekniğidir. İlk kez ortaçağ bestecileri, sesle ifade edilen melodiye çalgı eşliğini sağlamak amacıyla denedi. Zamanla gelişerek değişik türler bulundu. Önceleri “Cantus Firmus” denilen, belirli bir ezginin her notasına aynı notayla eşlik edilir. Ve buna “discantus” adı verilirdi. O dönemde bu günkü nota yerine bir takım noktalar kullanıldığından, bu besteleme tekniğine “punctus contra punctus” yani noktaya karşı nokta denildi. Genel olarak iki sesten sekiz sese kadar işitilebilen beş kontrpuan türü vardır.

1-Konuda diyebileceğimiz cantus firmus birlik, buna yanıt veren kontrpuan da birlik değerdeyse bu tam bir noktaya karşı noktadır ve iki partili basit bir kontrpuandır. Bunda birinci ve son ölçü dışında unison, yani aynı ses birliği yapılmaz.

2-Bir notaya karşı, iki nota,

3-Bir notaya karşı, dört nota,

4-Senkop (bir ölçünün son zamanını, bir sonraki ölçünün ilk güçlü zamanına bağlamak),

5-Süsleme ( öncekilerin karışımı ). Her bir dört ses için yazılmış iki koronun müziği, birbirine karşılık verir ya da birbirini izlerse, bu sekiz sesli kontrpuan (iki korolu) biçimidir. (Sözer, 1996:402)

#### 4.2. FÜG

Latince, İtalyanca, İspanyolca ‘fuga’; Fransızca, İngilizce ‘fugue’; Almanca ‘füge’.

Konu edilen kısa fakat üretici özellikteki bir temanın, benzetmelerle işlendiği kontrpuan üslubudur. Bir besteleme türüdür. (Sözer, 1996:287)

“Ses yada çalgı için yazılan füglerde, temayı (konuyu) oluşturan sesler kaybolup belirerek sanki birbirini kovalıyormuş gibi sürer gider. Temanın sonraki partilerde ve başka tonda yeniden belirmesine “sonuç” veya “coda” adı verilir. Füg 2, 3, 4 yada daha çok sesli olarak yazılır. Genellikle üç bölümlüdür: Sunuş, gelişme ve stretto. (Fügde temayla yanıtın bir tür yinelenmesiyle oluşan son bölüm) Sunuşa konu kimi zaman değişimleri kendini dominantaya aktaran yanıtla nöbetleşe belirirken; ikinci derecedeki öğeler birbirini izleyerek ortaya çıkar. Temaya her yinelenişinde eşlik eden motife “karşı tema” veya “zıt koda” denir. Gelişmede divertimento (fügde intermezzo) ve epizotlar (ana temanın yinelenişinde araya serpiştirilen müzik, divertimento ile eş anlamlı) yoluyla temanın komşu tonalitelere geçmesi sağlanır. Stretto ise çoğu kez bir dominant pedalından sonra başlar.” (Sözer, 1996:287)

“İtalyanca ‘sıkıştırmak’ anlamına gelen stringere sözcüğünden kaynaklanan stretto, füğün sonlarına doğru yapılan sıkışık sergileri tanımlar. Bu özellikteki bir sergide, bir parti konuyu henüz bitirmeden öteki parti cevabı duyurur. Biri sözünü bitirmemişken diğer partinin cevaba başlaması gerçekten bir sıkışıklık yaratır. Stretto’ nun sağladığı yoğunluk, getirdiği canlanmayla füğün en yüksek noktasını oluşturur.” (Say, 2001:131)

“Pedal ise genellikle üst partiler yürüyüşünü sürdürürken alt partide uzatılan bir bas sesidir. Pedal kullanımını asıl dikkat çekici özelliği, ortaya bir dizi uyuşumsuz aralığın çıkmasıdır. Ancak bu tür uyuşumsuzluklar, ustalar tarafından hoş görülür. Pedal sesine genellikle bir füğün en sonlarında kalış bölmesinde rastlanır.” (Karolyi, 1995:104)

“Nihayetinde; çoğaltma, azaltma, tema birleştirmesi, ters ivme gibi yaralanarak füğ yapısında kanon ya da stretto bulunan bölüme ulaşılır. Füg ortaçağ çok sesli müziğin ulaştığı başlıca noktalardan biri sayılı 14. ve 16. yüzyıllar arasında sıradan kanonlar anlamını taşırdı. 1650’ lerden sonra ricercare’ den (çalgılar için yazılmış yapıttan, belli bir biçime bağlı olmadan,

doğaçlama, fantezi yada kontrpuan değişimleriyle yeni ezgiler aramak ve türetmek) doğarak gelişti ve şaşmaz kurallara bağlandı. Tonal tarzın olanaklarından daha geniş yararlandığı için, ricercare’ den ayrıldı. Füg, bestecilik sanatının temel bilgilerinden biridir. En parlak örneklerini J.S. BACH, organ için yazmıştır. Özellikle füğün öğretimi için yazmış olduğu ve ‘füg sanatı’ olarak bilinen “Die kunst der fuge”, bu tarzda yazılmış en önemli eseridir. Bu eser, bir tek temanın 14 ayrı kontrpuan ve 4 kanona uyarlanışını içerir.” (Sözer, 1996:287)

“16. yüzyılın polifonik motetlerinde, başlıca kanon etkileri, bir diğer ezginin ardından girişi ve iki ezginde temayı temsil eder nitelikte olmasından dolayı hissedilir. Böylece kanon tarzında çok partili serbest bir füğ oluşturmak için dördü, beşli ve oktava aralıklarla sanatçının zevkine ve kurallara uygun olarak yazılır. Bu tür füğlerde, sonra gelen melodinin mutlaka ilk geleni aynen taklit etmesi zorunlu değildir. Taklitler genellikle önceden kullanılmış aralıkları muhafaza etmek için kullanılır. 16.yüzyıl bestecileri bu formlarda beste yaparken normal olarak yazının uzunluğunu, kaç farklı tema kullanılacağını, epizotlardan sonra temaya geri dönmek için nasıl bir dönüş noktası yapılacağını düşünmemişlerdir. Konularda yeni kelimelerin belirmesiyle, 16.yüzyıl bestecileri oluşturdukları müziklerin ses dokuları ve kontrpuantal birleşimleri hakkında endişeye düşmeden, yeni temalar kullanmışlar ve sonuç olarak yeni bir enstrümantal form olarak o zamanın ricercare’ si ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, o zamanın tek düşünce içeren kısa müzikleri; dokusal birleşimler, genişlik, davranış ve özlük bakımından BACH’ ın fughetta (kısa yada hafif füğ parçası) formunda bestelemiş olduğu müziklere benzemektedir. Fakat BACH’ ın sanatında, ana temayı koruma eserin uzun veya kısa oluşundan daha önemli tutulmuştur ve onun hesaplanamaz sayıdaki polifoni yazma metotları, onun füğlerine form olarak simetri ve en zirvede bir denge kazandırır. Böylece birçok ince ruhlu ve fevkalade müzikler ortaya çıkar ki buda füğde seslerin dokunuşunda sadece tekniksel kurallara uymanın yeterli olmayacağını ve onun ötesinde bir şeylerin olmadığının kanıtıdır.” (Tovey, 1956:25)

#### 4.3. KANON (FRANSIZCA-CANON)

Kanonu aşağıdaki şekillerde tanımlamak mümkündür:

1. Ortodoks kilisesinin Bizans ayin sistemi içerisinde yer alan bir ilahi türüdür.
2. Besteleme tekniği müzik formudur. Bu temel melodiyi 2 yada daha çok sesin belirli aralıklarla ve aynı yada başka perdelerden ve birbirini taklit ederek oluşturdukları bütündür.
3. Önceleri aralıksız füğlerin çalınış biçimini belirtmek amacıyla yapılan açıklamalardır. (Sözer, 1996:380)

Say, terim olarak kanonu aşağıdaki gibi açıklar.

“Bir müzik figürünü ya da bir müzik fikrini veren bir ses partisinin, ikinci ve daha fazla ses partileri tarafından birbiri ardı sıra tekrar edilmesi ile oluşan bütünsel biçime kanon denir. Latince Kanon, “kural” anlamına gelir ama bu biçim; basitliği, sevimliliği ve kolay uygulanışıyla çocuk şarkılarına kadar girmiştir. Kanon’u şarkı gibi seslendirmek kolaydır ve çok zevklidir, ama bir Kanonu bestelemek biraz hesap kitap işidir.” (Say,2001:126).

“Kanon bestelemek için çeşitli teknikler kullanılmaktadır. Bu tekniklerin başında, temadaki süre değerlerinin uzatılması ve kısaltılması yoluyla elde edilen “arttırılmış” ya da kısaltılmış

kanonlar gelir. Aralık derecelerinin ters yüz edilmesi ile ulaşılan ve “ayna” adı verilen kanonlarda değişik bir teknikle elde edilir. Temanın baştan sona ve sondan başa seslendirilmesi ile elde edilen “yengeç” adlı kanon biçimi de bestecilerin sıkça kullandığı bir yöntemdir. Birde “çember” adı verilen sürekli kanonlar vardır. Bunlarda parçanın sonuna gelindikçe, ses partileri sırasıyla başa döner ve böylece kanon, seslendirenlerin dileğince sürüp gidebilir. Buna da sonsuz kanon denir.” (Say, 2001:125-126-127)

Bu tür Kanonlar, 17. ve 18. yüzyılda İngiltere’de moda olmuştur. (Karolyi,1995:101)

#### 4.4. CANTUS FİRMUS'TA KONTRPUAN

“Ses ifası için yapılmış ilk polifonik çalışmalar sade veya popüler melodilerin kontrpuantal prensipleri çerçevesinde fakat kanon formu dışında bestelenmesinden oluşurlardı. Daha sonra yavaş yavaş gelişerek kanon formuna kaymıştır. Cantus firmus' un eşit uzunluktaki notalardan oluşması ve ara verilmeden okunması tabii ki başlı başına bir buluştur. Onun seslerinin döşenmesinde bu şekilde sabit ritimlerin kullanılması ve aksine diğer partilerin serbest hareketi onlara sanatsal bir değer kazandırmıştır.” (Tovey, 1956:27)

#### 4.5. İMİTASYON

“Kelime anlamı olarak imitasyon, 'benzetim' veya 'taklit' anlamındadır. Bir müzik yapıtında ilk giren partinin bir ya da bir kaç ölçü geriden yinelenmesi, bir imitasyondur. İmitasyonda ilk parti ya aynen kovalanır ya da değişik nitelikte benzetimler yapılır. 16. yüzyılda kilise müziğinde başlamış ve sonunda klasik ve romantik dönem bestecileri elinde bir anlatım ögesine dönüşmüştür.” (Sözer, 1996:352)

#### 4.6. MİSSA

Latince ‘missa’, İtalyanca ‘messa’, Fransızca – Almanca ‘messe’, İngilizce ‘mass’.

“Sözcük olarak “geri dönme” anlamındadır. Hristiyanlıkta en kutsal ayinlerden biri, İsa’nın kurtarılma sırrını anımsatan ve sürdüren Eukharistia ayinidir. Katolik kilisesi bu ayini, aynı zamanda bir kurban töreni sayar. Goldotha tepesinde olduğu gibi, İsa kilisesinin mihrabında kendi kendini kurban olarak sunar. Ayini yöneten papaz, onu İsa’nın yerine sözlerini ve hareketlerini yenileyerek bedenini ve kanını ekmek ve şarap suretinde adar. İşte bu adayış duasına “Missa” denir. Missa, değişmez metinler üzerine kurulu altı bölümden oluşur: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus ve Agnus dei. Müzikteki gelişme doğrultusunda, Missa da sürekli değişime uğradı. 11.yy la kadar tek sesli okunan tek sesli missa duaları, 15.yy da orta tema üzerine kurulu çok sesli yapıya dönüştü. Kontrpuan’ın gelişmesi ile sürekli basın yer aldığı polifonik missalar ve değişmez metinler dışında Gradual, Alleluia Ofertory, Communion gibi missa türleri doğdu. 17. yy da organdan başka çalgılarında kiliseye girmesiyle; ikili, üçlü, dörtlü şarkılarda karılarak missa, bir tür kilise oratoryosu oldu.” (Sözer, 1996:473)

#### 4.7. PARTİTA

İtalyan ve Alman bestecilerin 16.ve 17.yüzyıllardan başlayarak değişik anlamlarda kullandıkları bir terimdir. Bunlar;

1. “Klavye için yazılmış parça yada çeşitlemeler.
2. Birbiri ardına çalınan dans parçaları.(süt).
3. Halk müziği yada dinsel müzik teması üzerine yazılımı çeşitlemeler.
4. Tek çaldı için yazılmış sütler.” (Sözer, 1996:539)

#### 4.8. SONATA Dİ CHİESA

Kilise sonatı anlamındadır. Barok döneminden 18.yüzyılın sonlarına deyin kilise müziğinde yer alan 4 bölümlük (yavaş hızlı, yavaş hızlı)sonat formudur. (Sözer, 1996:649).

Sonata Di Chiesa’ nın en büyük ustası, “Arcangelo Corelli “(1653-1713) olmuştur. (Cross-Ewen,1953:10)

### 5. POLİFONİNİN TARİHİ

9.yy da gelişmeye başlayarak Rönesans’ta doruğa ulaşp en zirve yapıtlarına barok çağında J.S. BACH ile kavuşan çok sesli besteleme üslubu polifonidir. Polifoninin çıkış yerinin Katolik kilisesinin olduğuna inanılır. Barok çağında, müzik yönünden eş değerli melodilerin hareketi sıkı bir tını örgüsü oluşturuyordu. Öteden beri tek sese alışmış kulakların, başka başka seslerin belirli bir düzenle bağdaşımındaki inceliklere alışması kolay olmadı.

Çok sesliliğin beste tekniği kontrapunkta dayanıyordu. Bu kavram, eski dönemlerde iki sesliliğe, notaya karşı notaya uzanıyordu. Bu tür müziğin kökeni,



Yunan ve Yahudi kaynaklara dayanan ve “Gregor Şarkısı” denen, eşliksiz bir türdü. 6.yüzyılda Papa Gregor tarafından ortaya atılan müzik kültürü, günümüzde de Katolik kilisesi şarkısının temelidir.

“Avrupa’da çok sesliliğin tanımına ilk olarak 10. yüzyıl da rastlanır. O devirde yaşayan Hurbald adlı bir keşiş, kitabında “Diaphone” adını verdiği birçok seslilikten söz ediyordu. John Cotton, 12. yüzyılda diaphonie’ yi şöyle tanımlıyordu:”. Diaphonie, en az iki şarkıcı tarafından söylenen iki ayrı ses arasındaki uyumdur. Birinci ses, baş melodiyi söylerken ikinci ses, diğer seslerde onu kuşatır. İki ses cümle sonunda ünisonla ya da oktavla birbirine ulaşır.”. Bu tarz şarkı söylemeye ‘organum’ denirdi.” (Selanik ,1996:49).

“Organum, polifoni ve diğer bütün çok ses tekniklerinin atası olduğundan incelemeye değerdir. Organum, en eski polifonik form olarak bilinir. Bu tarz, Fransa’da Notre Dame’ın koro şefi olan Magister Leoninus (12. yüzyıl) tarafından geliştirilmiştir.” (Cross-Ewen,1953:3)

“Organum’ un ilk büyük örneği; “Magnus Liber Organi” adlı büyük kitaptır. 90 kadar organumun derlemesinin içine alır. Bu organumların ilk ustası Leoninus'tur. O çağda yaşamış bir İngiliz yazar kitabında ondan “Yüce kontrapunktçu” diye bahsetmiştir.”(Sachs, 1965:63)

“9. yüzyılda belki de daha önce başlayan Gregor şarkısı bir koral ezgiye belli aralıklarla eşlik etmeye dayanırdı. Bu tekniğe organum denmesinin sebebi ilkel organların aynı aralıklara sahip olması idi.” (Yener,1983)

“Organum’ un partileri arasında üstteki ses “duplum”, tek bir şarkıcı tarafından söylenirdi. Alttaki ses tenör de, bir şarkıcı tarafından söylenir ya da bir çalgıyla, özellikle organla çalınırdı” (Sachs, 1965:63)

“Baş ses denilen Gregor melodisinin altında yer alan ek sesleri, başlangıçta sadece koro seslendirirken, 7. yüzyıldan sonra organ ve çeşitli çalgılarla da seslendirilebilmiştir. Organ Bizans İmparatorlarının isteği ve dini otoritelerin izni ile 7.yüzyılda koroyu desteklemek amacı ile kiliseye girmiştir. Ek ses baş sesi noktaya karşı nokta prensibi ile izler. (Point Contre Point). Organum, Kontrapuan’ ın en ilkel biçimidir ve gelecekteki bütün çokses tekniklerini doğuran hücredir.” (Selanik,1996: 49)

“Diğer aşama organumun armonik yönden zenginleşmesi oldu. Bu gelişimin din dışı müzikten doğduğu kuşkusuzdur. Esas ezgi üzerinde özgürce kıpırdayan, çoğu kez doğaçtan bir başka ses (discantus) duyuluyordu.” (Yener 1983).

“Organumla başlayan çok ses anlayışının gelişmesi ile dechant doğdu. Artık ek sesler, Gregor melodisinin paralel olarak izlemiyor çapraz ilerliyordu. Kısa bir süre her iki teknik her zaman olduğu gibi karışık uygulandı. Daha sonra paralel hareket yasaklandı.” (Selanik, 1996:50).

Polifoninin günümüzde algılandığı tanımıyla başlayıp gelişmesindeki en önemli merkezin Notre-Dame okulu olduğu bilinmektedir. Aşağıda verilmiş olan Yener’in cümlelerinden de bu açıkça anlaşılmaktadır.

“Çok sesliliğin 12. ve 13. yüzyıllarda “leoninus” ve “Perotinus” gibi ustaların öncülük ettiği Paris’te Notre-Dame okulundan başladığı kabul edilir. Ortaçağda ilk önemli çoksesli biçimler, “Motette” ve “Conductus” olmuştur. (Yener,1989)

“ Motet yaklaşık 1250’li yıllarla 1750’li yıllar arasındaki dönemin en önemli çok sesli formlarından biri olmuştur. Tek sesli ayin şarkıları olan clausula’ ların sözsüz üst partilerine de yeni sözler ekleyerek, daha güzel hale getirme isteğinden doğdu. İlk örnekleri 13.y.y. ortalarında verilmeye başlandı. Motet’ in en önemli özelliği 13.yüzyılın çok sesliliği çerçevesinde değişik sözler ve değişik ritimler içermesidir. Önceleri pes ve tiz denilen iki bölümden oluşurdu. Pes ana ezgiyi başka seslerin küçük değerleri notaları eşliğinde uzun notalarla söylerdi. Bu biçim koral doğanın başlangıcıydı. Motetus’ da ise sözler yer alırdı Motet adı Fransızca mot: sözcük anlamına gelen bu bölümden doğdu. Daha sonraları motetusa duplum (ikinci), triplum (üçüncü), quadruplum (dördüncü) seslerde eklenerek motetler çok sesli müziğe dönüştü. Yine önceleri motetler büyük çoğunlukla Latince ve kilise de söylenmek amacıyla yazılırken, sonraları Latince Fransızcaya da Latince İngilizce olarak iki dilde ve dinsel olmayan metinlerle de yazılmaya başladı. Böylece dinsel ve din dışı olmak üzere iki motet türü doldu. Dinsel amaçla yazınlar da, belirli ayin ve dua saatlerini bağimli olmayan kilise müziğine dönüştü.” (Sözer,1996:481)

“Conductus ise 12 ve 13.yüzyıllar arasının Latince sözler üzerine kurulu çok sesli şarkılardır. Latince Conducere (eşlik etme) sözcüğünden türemiştir. Güney Fransa’da doğmuş en parlak örneklerini Notre-Dame okulu bestecileri yazmıştır. Belirgin özelliği dönemin en yaygın kilise ilahisi olan cantus firmus’ un aksine belirli bir biçime bağlı olmayışıdır. Bu bağımsızlık 14.yüzyılda motet formundaki yapıtlara da yansımıştır.” (Sözer,1996:176).

“Dechant, organumun bir türü olmasına rağmen onunla aralarında çok önemli temel farklılıklar bulunmaktadır. Selanik, yazısında bu farklılığı izah etmektedir. “Dechant, üçlü ve altılı (Faux-Bourdon) aralıklardan yararlanan daha gelişmiş bir sistemdir. Organumdaki

paralel hareketi bırakarak, ters hareketi benimsemesi en önemli ilkesidir. Organum da notaya karşı nota hep eş değerlidir. Oysa Dechant, süs ve notaları daha küçük değerler de kullanır. Latince dini parti olan tenor partisinin üstüne bestelenen etkisine “Discantus” adı verilmiştir. 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 (sözcük anlamı: ikiz), 3lü aralıkları kullanır. Kuzeylilerin polifoniye getirdikleri bir çözümdür. Başlangıçta Latin kulağı için barbarca sayılan 3’lü aralığı organum’ dan öncede kullanılmaktaydı. Dechant’ ın yararlandığı 2. teknik olan Faux-Bourdon (sözcük anlamı: hatalı vızıltı) Gymel’ den ortaya çıkmıştır. Alt 3’lü paraleli yerine eşlik partisi 1 oktav yükseltilerek üst 6’ lı paralelliğinin kullanılmasıyla yapılan bir polifonidir. Besteci üç sesli yazmak istediği zaman, araya tiers’ leri yerleştirerek altılı akorlar zinciri oluşturunuyordu.” (Selanik,1996:51).

“Elbette ki çok sesliliğin gelişiminde en önemli nedenlerden biri seslerin kesin Bu sistemi altıncı yüzyılda yaşayan BOETHIUS benimsedi. 11. yüzyılda BENEDİKT’ in keşişi “Arezzo’lu Guido”, dizinin seslerini hecelerle belirlemeyi düşündü. Heceler özellikle şarkıda kolaylık sağladı ve “Tonika-Do” sisteminin esasını oluşturdu. Arezzolu Guido, notalar için “Saint Jean kasidesi” nin Latince iki dizesindeki sözcüklerden ilk heceleri aldı ve sesleri ona göre isimlendirdi. Çizgi sistemi ile de notaların yerleri kesinlik kazanmış, seslerin uzunluğu için belirli nota işaretleri kullanılmaya başlanmıştı.” (Yener,1983).

### 5.1. NOTRE-DAME OKULU ARS ANTİQUA, ARS NOVA

Önceden de belirtildiği üzere Notre-Dame Okulu polifoninin başlayıp gelişmesinde en önemli merkez olarak kabul edilmiştir. Aşağıda, bu okul ve bu okulda çalışıp polifoninin gelişmesine bulunan besteciler, Selanik’ in yorumuyla yer almaktadır.

“12. yy da dünya estetik ölçülerine Fransızlar egemendiler. Paris’ te yapımına başlanan Notre-Dame Catedral’ i daha tamamlanmadan etrafında bir doktrin topluluğu yaratılmış, bilgin ve sanatçıların çalışmaları hızlanmıştı. Bu çalışmalar ciddi eserlerin yaratılmasıyla sonuçlandı. Notre-Dame ekolünde, birbirinin devamı sayabileceğimiz iki sanat hareketi vardır. Bunları organuma dayalı çok seslilik olan “Ars Antiqua” (eski sanat) ve “Ars nova” (yeni sanat) diye sıralayabiliriz. Ars antiqua ; LEONİ’n (12. yy), PEROTİN (1180-1236) ve Adam de la HALLE’ in (1220-1287) çalışmalarını kapsıyordu. Ars Nova ise Philippe VİTRY (1291-1361), Guillaume de MACHAUT (1300-1377) ve İtalyan Francesko LANDİ’ nin (1325-1397) çalışmalarında biçimleniyordu.” (Selanik, 1996:51)

“Notre-Dame’ nin orgcusu ve koro yöneticisi olan LEONİ’ nin ünü Fransa dışında taşmış bir org ustası ve büyük bir teorisyendir. 2 sesli şarkılarının yer aldığı “Magnus Liber Organ” adlı kitabını pek çok buluşunu, hayranlık uyandıran evrensel bir meslek sağlamlığı ve bilimle birleştirmiştir. LEONİN’ in , içinde yabancı sanatçılarında bulunduğu pek çok sayıda öğrencisi vardı. PEROTİN bunlardan biri idi. Yüce PEROTİN, LEONİ’ nin en parlak öğrencisi idi. LEONİ’ nin ardından Notre-Dame’ nin orgcusu ve koro yöneticisi oldu. Eserleri, LEONİ’ ninkilerden daha mükemmel kabul edildi. Çağı için hayli ileri kaynaklar kullanmıştır. Diline kromatizmi sokmuş , imitasyon tarzını geliştirmiş , eserlerinde üç ve dört partiyi ustaca kullanmıştır. PEROTİN, organa’larına Motet ve Conduit’ in daha serbest

biçimlerini katmıştır. Ayrıca bu çalışmaları kilise tonlarının istibdadını sarsmıştır. PEROTİN' in nota sisteminde sürelerin belirlenmesiyle ilgili çalışmaları da anmaya değerdir. Gerek LEONİ' nin, gerekse PEROTİN kontrpuanın öncüsü oldular.” (Selanik,1996:52)

“Notre-Dame Okulu biçim olarak bir füğün yaratılmasında çok önemli olmuştur. Aşağıda verilen Selanik'e ait bir alıntı, bu görüşümüzü doğrulamaktadır. “Bu dönemin kullanılan biçimleri arasında kanonları da saymak gerekir. Kanonlar polifoninin pek çok seçkin bir biçimi olan füğün habercisi oldular.” (Selanik,1996:52).

“Notre-Dame okulunda doğan Ve Ars Nova adı altında toplanan 2. müzik hareketinin başında “Philippe de VİTRY” ve “Guillaume de MACHAUT ” geliyordu VİTRY' nin çalışmaları, kendinden önce gelenlerin anlayışına karşı, devrimci bir hareket değil, onların tekniğinin ve müzik dilinin ussal bir gelişmesidir. VİTRY, Ars Nova adlı kitabında gelenekten kopulmasını öneriyordu. Ölçülerin kuvvetli zamanlarında yalnız 4, 5 ve 8' li aralıkları değil, üçlü ve altılı aralıkları da kullandı. Kilise tonlarının hegemonyası sensible' in resmen kullanılmasıyla sarsılmıştı. Orada kayan yarım ton. kulağa majör ve minör ton kavramını empoze ediyordu. VİTRY çalgı eşliklerini ve din dışı müziği kiliseye soktu. Duygu ve anlatım özgürlüğü eserlerinde açıkça görülür. Müzik teorileriyle ilgili çalışmalarının yakın buluşlarını birleştiren de VİTRY' ye ölçü işaretlerinin başlatılmasındaki rolü nedeniyle ayrı bir önem verilir. Bu başlangıç için 1320 tarihi gösterilir. Böylece kilisenin ritmik modlarından kurtulan besteciler, melodiye daha köşeli, belirgin ve oldukça az doğal bir karakter veren küçük nota değerlerini severek kullanmaya başladılar.” (Selanik,1996: 52)

Notre-Dame okulunun rolü armoninin yaradılışında da büyük olmuştur. Bunun nedeni ise Messa' larda kullandıkları dikey bileşimler olmuştur. Aşağıda verdiğimiz Selanik ait cümleler bu sözümüzü doğrulamaktadır.

“Fransa'da Ars novanın en büyük temsilcisi MACHAUT' tur. Din dışı parçaları, Balladeleri , Rondeu, Chanson, Motet, Houquet ve Missa türünde eserleri vardır. İlk kez missa , Machaut' un ellerinde, töreninde ayrı parçalarını bir bütün halinde birleştirmesi ile önemli bir biçim oldu. Notre-Dame Missa' sı, partilerin yatay çizgilerinin oluşturduğu çok ses örgüsü ile dikey bileşimlerden duyulan akorlar bakımından, armoninin habercisidir. Böylece de VİTRY ve MACHAUT ellerinde, 13. yüzyıldan tanıdığımız ve çağın rasyonalist esprisine uygun bir biçim olan Moted de, minyatür ölçülerinden çıkarak büyük boyutlara erişti, karmaşıklaştı. Ars Novanın 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 kitlelerin çözümü, hemen hemen mistik bir ortamın genişletilmesi, süslemenin bolluğu, ayrıntıların inceliği, Gotik mimarisinde aynı çağın müziğini tanımlar. Gotik mimarisinin görkemli ürünleri, zamanın müziği ile birlikte İtalyan Rönesans'ın doğuşunu hazırlamıştır.” (Selanik, 1996:53)

“Ars Nova doğrudan doğruya 15. yüzyıl polifonisine yani çok sesin ‘Altın çağına’ bağlandı”. (Mimaroğlu, 1995:25)

“15 ve 16.yüzyıllarda polifonik müziğin gelişmesinde, besteci yetiştiren bazı okulların rolü büyüktür. Bunların en 1.si Flaman (Hollanda) okuludur. Bu okulun kurucusu Guillaume DUFAY (1400-1474) olmuştur. Bu okulun, polifoninin gelişmesinde katkısı olan üyelerini şöyle sıralayabiliriz. Jean De OKEGHEM (1430-1495), Josquin Des PRES (1445-1521),Jacob ARCABELT (1514-1570), Orlando De LASO (1532-1594). Bu grupta

kontrpuantal yazının tekniği, müziksel düşünce ve müziksel güzelliğe önem verme ile birleşmiştir.” (Cross-Ewen,1953:4)

İkinci okul “Venedik” okuluydu. Bu okulun başlıca bestecileri Giovanni GABRIELİ (1557-1612) ve Adrian WILLAERT (16.yy) olarak sıralayabiliriz. Polifoninin, dokunuşundaki zenginlik bu okul sayesinde artmıştır. Bu okulların üçüncüsü ve en önemlisi de Roma okuludur. Bunun nedeni ise bu okulun yöneticisinin P. PALESTRİNA olmasıdır. Cross ve Ewen bunu aşağıdaki gibi açıklamıştır.

“Üçüncü okul Roma okuluydu. Bu okulun dekanı büyük kilise bestecisi Giovanni Pierluigi PALESTRİNA (1525-1594) idi. Koro yöneticisi ise S.Maria MAGEORE’ du. Yazdığı meşhur missa “Papae Marcelli” adlı messası ile İtalyan kilise müziğinde reform yaptı. Böylece bu okul, kendisinden sonra gelen tüm messa yazımlarına örnek teşkil etti. PALESTRİNA birçok messalar, Motetler, Madrigaller, Magnificatlar yazmıştır. Ondan önce kimse polifonik müziğe o kadar çok dini karakter, manevi güzellik, anlatım gücü ve düşünce yoğunluğu katamamıştır. O BACH’ tan sonra en büyük polifoni ustası olmuştur. İspanya doğumlu Tomas Luis De VİCTORİA (1548-1611) isimli besteci Bu Roma okulunun ürünüdür. O, PALESTRİNA’ nın öğrencisi olmuştur ve çalışmalarının çoğu Roma’da yazılmış ve basılmıştır. VİCTORİA, PALESTRİNA’ nın tekniği üzerine gizemlilik, renksel canlılık ve anlatım gücü getirmiştir.” (Croos- Ewen,1953:4)

16. yüzyıl’ da doğup gelişen ve yaygınlaşan en önemli polifonik müzik formlarından birisi “Madrigal” olmuştur. Cross ve Ewen, bu gelişimi şöyle açıklamıştır.

“16.yüzyılın polifonik müziğini sadece kilise müziği ile sınırlandırmak doğru olmaz. O çağda din dışı canlı ritmik polifonik türlerde besteleniyordu. Bu türlerin en önemlilerinden biri Ars Nova’ nın Fransa’ dan, İtalya’ya geçerken Orazio VECCHİ (1550-1605) ve “Carlo GİASALDO” (1560-1613) tarafından doğup gelişen ve Claudiu MONTEVERDİ (1567-1643) tarafından yapısal mükemmelliğe erişen “Madrigal” olmuştur. Daha sonra amatör bir müzisyen olan Nikholas Yonge, Madrigal’ i İtalya’dan İngiltere’ ye taşımış böylece İngiliz madrigali altın çağını Tomas MORLEY (1557-1603)”, Orlando GİBBONS (1583-1625), John WİLBYE (1574-1638) ve Henry PURCELL (1659-1695) ile yaşamıştır. (Cross-Ewen,1953:4)

“Kontrpuan tekniği PALESTRİNA ile zirveye ulaştı. Benzer durumlarda olduğu gibi, karmaşa ve iniş hemen arkasından geldi. Teknikçiler çoğaldı. Günün zevkine göre 20, 30 ya da daha çok partili eserlerde notaların partisyona dizilişi doğru olsa bile icralarında güzellik ve canlılıktan yoksundular. Bu eserlerin arasında 90 sesli olanları bile vardı. Bestecilerin daha çok ses kullanma yarışına girmesiyle, polifoni yozlaştı. Bunun sonucu olarak (1600-1601) yıllarında yeni birçok seslilik yani “homofoni” doğdu.” (Selanik,1996:57)

17. ve 18. yüzyılın ikinci yarısını içine alan yani 1600-1650 yıllarını kapsayan döneme “Barok” denmiştir. Barok stili 17. yy da tüm sanata egemen oldu. Bu stil

kişiliğinin ayrıntılı süslemeler dikkatle işlenmiş yapılar ve dokulardan almıştır. Barok çağı müzikleri şu gelişmeleri sağlamıştır:

1.“Opera ve oratoryo gibi lirik ve din dışı müziklerin doğuşu,

2.Enstrümantal ve koral müziğin gelişmesi ,

3.Polifoniye tamamen zıt olan homofonik stilde(armonik eşlikli tek melodi) yeni tür müziklerin bestelenmesi,

4.Palestrina’dan sonra yozlaşmış olan polifonik stilde en zirve eserlerin Bach tarafından yaratılması.” (Cross-Ewen,1953:5)

“Bilindiği üzere ilk enstrümantal müzik, organ içindi. Giovanni GABRIELİ (1557-1612) ve Jan SWEEELİNCK (1562-1621) gibi en eski kontrpuancılar, insan sesi için polifonik koraller besteledikleri gibi, organ içinde bestelediler. Fakat enstrümantal müzikteki renklerin çeşitliliği nüans ve vokal müzikte aranmayan ritimdeki uysallığı açıklamadılar. Bu tür enstrümantal stili açıklayan en önemli organ bestecisi, Girolamo FİRESKOBALDİ (1583-1643) olmuştur. FİRESKOBALDİ; toccata, füğ ve partita gibi bazı büyük organ formlarını açıklamıştır. Passacaglia chorela-pirelude, chacome fantasia gibi teknik ve artistik gelişmeleri sergileyen BUXHEHUDE tarafından gelişmiş bir düzeye ulaştırmıştır. Organ müziği ile eş anlamlı olan Canzona da bir enstrümantal form olarak gelişti. 1600’ lerde Giovanni GABRIELİ bir veya çift quartet için canzoni yazmıştır.” (Cross-Ewen,1953:9-10)

Barok çağ genelde erken ve geç olarak ikiye ayrılır. MONTEVERDİ, FİRESKOBALDİ, CARİSSİMİ gibi bestecileri erken barokta SCARLATTİ, BACH, HAENDEL ile çağdaşlarını da geç barokta sınıflandırmak mümkündür.

## **6. PAUL HİNDEMİTH\_(1895 - 1963)**

### **6.1. HAYATI**

Ünlü alman bestecisi olan Paul HİNDEMİTH 16 Kasım 1895’te Hanau’da doğdu. Okula ilk başladığı dönemde büyükanne ve büyükbabasıyla yaşıyordu. 1902’de ilk keman derslerini Eugen Reinhardt’ tan aldı ve 1904’te artık düzenli bir müzik eğitimine başlamış oldu. Yaşı ilerledikçe enstrümandaki başarısı gözle görünür bir düzeye gelmişti.1907’e Anna Hegner ile çalışmaya başladı fakat Anna Hegner’in başka bir şehre gitmesi üzerine Paul HİNDEMİTH, Adolf Rebner sayesinde Frankfurt’ ta bulunan Dr. Hoch’s Konservatuarının kış döneminde kaydını

yaptırdı ve Adolf Rebner ile çalışmaya başladı. 1910 yılında Frankfurt çocuk triosu gibi bir yapıda çalışmaya başladı.

Kompozisyon derslerini 1912 yılında Arnold Mendhelssohn' dan 1913 yılında Bernard Sekles'ten aldı. 1914 yılında Rebner Quartet'te ikinci keman olarak görev yaptı. Aynı yıl yaz aylarında İsviçre de bir orkestra da çalışmaya başladı. 1915 yılında Frankfurt opera ve bale orkestrasının konzertmeisteri oldu. Bu arada ilk eseri olan 1.yaylı Quartet (C Dur) eserini yazdı. 1916 da Viyolonsel ve orkestra için yazdığı konçertosunda (Es dur) Mavrist Frank solist olarak katıldı. Konservatuar orkestrasını kendi şefliği ile yönetti.

1917 yılında yazdığı viyolonsel ve piyano için yazdığı “iki piyes op.8” Breitkoph ve Hartel tarafından basıldı. 1919 yılında Frankfurt 'ta kendi eserlerinden oluşan bir konser verdi. Aynı yıl HİNDEMİTH yaz başlangıcında Rebner Quartet' te viyolacı olarak çalışmaya başladı.

3 Haziran 1920 de yazdığı “Mörder”, “Hoffnung der Frauen op.12” ve “Das Nuschnusch op.20” eserlerin ilk kez seslendirilişi Stuttgart ta yapıldı. Aynı yıl 1 Ağustosta “3. yaylı kuartet op.16”, Amar Quartett ile seslendirildi. Amar Quartett ile çalışmaya başlayan HİNDEMİTH burada Licco Amar, Walter Caspar ve kardeşi Rudolf Hindemith' le çalışmaya başladı ve arka arkaya gelen eserlere imza atmayı başardı.

1922'de “Sancta Sussana” ve “Kammermusic Nr. 1 op.24” Frankfurt ve Donaueschingen de seslendirildi.1923'te “Das Marienleben” ilk kez sahnelendi. 1924'te Gertrud Rottenberg ile evlendi. 31 Ekim'de “Kammermusic Nr.2 op.36/1” ilk kez seslendirildi.Yıllar geçtikçe adından çok bahsedilen biri olarak Paul HİNDEMİTH karşımıza çıkmaktadır.

Bestecilik ve müzik eğitiminde yararlı çalışmalar yapan HİNDEMİTH, Frankfurt Opera evi'ndeki görevini bırakmış Prusya Kültür Bakanlığı tarafından 1927 – 1935 yılları arasında Berlin Müzik Yüksek Okulu'nda dersler vermek üzere görevlendirilmiştir. “Öğrencilerine bestecilik sanatının yüzyıllar boyunca meydana

getirdiği geleneksel formların hepsine ilgi gösterilmesini ve bu formlara kendi yaratışlarını katmalarını, tutucu olmadan, yeni ve özgür yaratışa geçişin daha iyi sonuçlar vereceğini söylemiştir. Müzik yapmak, müziği dinlemekten önemlidir” gibi sözlerle dinleyici ve öğrencileri sanat atılımlarına yöneltmeyi başarmıştır.

Başta gelen Naziler HİNDEMİTH’ in eserlerini hoş karşılamamış, aynı zamanda eşinin Yahudi olması ve çalıştığı müzisyenlerinde Yahudi olması yüzünden HİNDEMİTH tepki toplamaya başlamıştır. Bu olayların sonucunda HİNDEMİTH Almanya’dan uzaklaşmış ve Türkiye’ye gelmiştir. Burada Ankara Devlet Konservatuvarı’nın ana yönetmeliğini hazırlamıştır. Böylece Türkiye’de batı standartlarında öğrenci yetiştirilmeye başlamıştır. HİNDEMİTH sadece bestecilikle yetinmeyip armoni ile ilgili pek çok kitap yazmıştır.

HİNDEMİTH’ te BARTOK gibi 12 ton müziğini, yeni bir tonalite anlayışına yardımcı olarak yorumlar. Ortaçağın töresel ve düşünsel ilkelerine bütün varlığıyla bağlanan HİNDEMİTH’ in “Sinfonie, Harmonie der Welt” (Dünyanın uyumu senfonisi) Johannes Kempler’in yaşamını ve inançlarını konu alırken, tonal düzenleme çalışmaları ile uğraşıldıkça, doğal armoninin ortaya çıkacağı ve evrenin tüm gizlerinin çözüleceğine inanmaktadır. “Musica Instrumentalis” (Enstrümanların Müziği), “Musica Humana” (İnsanların Müziği) ve “Musica Mundana” (Evrenin Müziği) gibi çok anlamlı başlıklar taşıyan eserler yazan HİNDEMİTH’ in müzikal ve dünya görüşünü özetleyen, “Unaufhörliche” (Sonsuzluk), “Mathis der Maler” (Ressam Mathis) adlı sahne eserlerinde geçen senfonik bölümlerdir. Besteci izlediği düşünsel ve bilimsel yolu “Unterweisung im Tonsatz” (Craft of Musical Composition), (ülkemizde Yavuz Oymak’ın çevirisiyle “ses işçiliği” adı altında Nisan 2007’de yayımlandı) kitabıyla açıklar.

HİNDEMİTH’ in Harvard konferans metinlerini topladığı kitabı “A Composer’s World” (Bir Bestecinin Dünyası)’ de “Musica mundana” (Evrenin müziği) için açıklaması şöyledir: “ Müziğin üçüncü biçimi terimin en kapsamlı anlamını verir bize. İşte bu, göğü, zamanı, dünyayı yöneten gezegenleri kendi yörüngelerinde döndüren ve evrenin hareketini düzenleyen “musica munda’dır.”



Böyle örgütleyici bir armoni olmadan tüm evrenin bir bütün olarak kalması nasıl mümkün olabilir ki? ”.

1953 yılında ülkesine geri dönmüş ve Zürih’e yerleşmiştir. Besteci, Berlin’ de son konserini 12 Kasım 1963’te vermiştir. HİNDEMİTH hemen hemen her çalgı için eser verdiği gibi kendisinin çalamayacağı tek notayı yazmadığı söylenmektedir. Besteci 28 Aralık 1963’ te hayatını kaybetmiştir.

## 6.2. HİNDEMİTH İN ESERLERİ

Paul HİNDEMİTH’ in değişik alanlarda sayısız eserleri bulunmaktadır. Bu eserlerden bazıları yaşadığı dönemin getirdiği şatlarla gün ışığına çıkmadan kaybolup gitmiştir. Eserlerin büyük çoğunluğu Schott Music International, tarafından Mainz’ de basılmıştır.

### **a-) Operaları**

1. Der Vettter auf Besuch ( 1912 - 1913 )
2. Mörder, Hoffnung der Frauen op.12 ( 1919 )
3. Das nusch – nuschi op.20 ( 1920 )
4. Sancta Sussana ( 1921 )
5. Cadillac op.39 ( 1925-1926 )
6. Cadillac – yeni versiyonu ( 1952 )
7. Hin unt Zurück op.45 a ( 1927 )
8. Neues uom Lage ( 1928 - 1929 )

9. Neues uom Lage – yeni versiyonu ( 1953 - 1954 )

10. Lehrstück ( 1929 )

11. Mathis Der Maler ( 1934 - 1935 )

12. Die Harmonie Der Welt ( 1956 – 1957 )

13.The Long Christmas Diner – Das Lange Weihn Achtsmahl ( 1960 - 1961 )

#### **b-) Baleleri**

1.Der Damon op.28 ( 1992 ) 2 perdeli pandomim dans

2. Nobilissima Visione ( 1938 ) 6 perdeli efsane dans

3. Theme with Four Variations (1940) Piyano ve yaylı orkestra için

4. Herodiade de Stephane Mallarme (1944)

#### **c-) Radyo Kayıtlrı için Müzikleri**

1. Der Lindberghfug (1929)

2. Sabinchen (1930)

#### **d-) Orkestral eserleri**

1. Lustige Sinfonietta op.4 (1916) Küçük Orkestra için yazılmıştır.

2. Rag time (1921) geniş orkestra için

3. Nusch-Nuschi-tanze (1921) opera , viyola ve orkestra için Suit Dans
4. Der Damon (1923)
5. Konzert für Orchester op.38 (1925)
6. Philharmonischer Konzert (1932) – Orkestra için Varyasyon
7. Symphonie “Mathis Der Maler” (1933-1934)
8. Symphonische Tanze (1937) Geniş orkestra için
9. Symphonie in Es (1940)
10. Amor and Psyche (Farnesina) – (1943)
11. Poor Lazarus and the Rich man (1941)
12. Symphonic Metamorphosis (1943) Weber’ in teması üzerine yazılmıştır.
13. Symphonia Serena (1946)
14. Sinfonietta in E (1949-1950)
15. Symphonie “Die Harmonie der Welt” (1951)
16. Symphony in B flat for Concert Band (1951)
17. Pittsburgh Symphony (1958)

**e-) Konser Müziği**

1. Schwizteron (1960) Orkestra için marş

2. Konzertmusic Orkestra için op.41 (1926)

3. Konzertmusic – solo viyola ve geniş oda orkestra için op.48 kolay versiyon(1930)

4. Konzertmusic – solo viyola ve geniş oda orkestra için op.48 farklı versiyon(1930)

5. Konzertmusic – piyano , arp ve orkestra için op.49 (1930)

#### **f-) Konçertoları**

1. Viyolonsel ve orkestra için Es dur Konçerto (1915-1916)

2. Piyano ve orkestra için konçerto op.29 (1923) piyano sadece sol el için yazılmıştır.

3. Der Scwannedreer (1935) Viyola ve küçük orkestra için halk şarkıları üzerine yazılmıştır.

4. Trauermusic (1936) Viola (Keman, Viyolonsel) ve yaylı orkestradır.

5. Keman ve orksetra için konçerto (1939)

6. Viyolonsel ve orkestra için konçerto (1940)

7. Piyano ve orkestra için konçerto (1945)

8.Klarnet (A) ve orkestra için konçerto (1947)

9. Tahta nefesliler, arp ve orkestra için konçerto (1949)

10. Korno ve orkestra için konçerto (1949)

11. Trompet, Basson ve Yaylı Orkestra için konçerto (1949/1952 )

12. Organ ve orkestra için konçerto (1962-1963)

### **g-)Oda Orkestrası için Koncertoları**

1. Kammermusic Nr. 1 op 24 (1922)

2. Kammermusic Nr. 2 op 36 Nr.1 (1924) 12 solo enstrüman ve piyano için

3. Kammermusic Nr 3 op 36 Nr.2 (1925) 0 solo enstrüman ve viyolonsel için

4. Kammermusic Nr 4 op 36 Nr.3 (1925) solo keman ve oda orkestraları için

5. Kammermusic Nr 5 op 36 Nr.4 (1927) solo viyola ve oda orkestrası için

6. Kammermusic Nr 6 op 46 Nr 1(1927) Viola d'amore ve oda orkestraları için

7. Kammermusic Nr 7 op 6 Nr 2(1927) organ ve oda orkestraları için

### **h-)Oda Müziği Eserleri**

#### **h.1 Solo Sonatları**

1. Keman için g-moll solo sonat Nr 6 (1917) Bu eserin orjinal yazısı küçük bir basımevinin deposunda henüz bulunmuştur.

2. Keman için solo sonat op. 31 Nr1, (1924)

3. Keman için solo sonat op 31 Nr 2. (1924)

4. Keman için solo sonat (1925)

5. Viyola için solo sonat op Nr.5 (1919)
6. Viyola için solo sonat op 25 Nr. 4(1922)
7. Viyola için solo sonat op 1 Nr. 4 (1992)
8. Viyola için solo sonat (1937)
9. Viyola için solo sonat op 25 Nr.3 (1923)
10. Flüt için solo sonat (1927)
11. Arp için solo sonat (1939)

## **h.2 Duo Sonatları**

1. B klarnet ve piyano için B dur Rondo Grabe (1912-1913)
2. Keman ve piyano için d moll sonat (1912-1913)
3. Keman ve piyano için fragmant (1914-1915)
4. Keman ve piyano için sonat in es op 11. Nr.1 (1918)
5. Keman ve piyano için sanat in D op 11 Nr.2 (1918)
6. Keman ve piyano için sonat in E (1935)
7. Keman ve piyano için sonat in C (1939)
8. Viyola ve piyano için sonat op.25Nr.4 (1922)
9. Viyola ve piyano için sonat op.11 Nr.4 (1919)

10. Viyola ve piyano için sonat(1939)
11. Viyola d'amore ve piyano için küçük sonat op.25 Nr.2 (1922)
12. Viyolonsel ve piyano için sonat op.8 (1917)
13. Viyolonsel ve piyano için sonat op. Nr. (1919)
14. Viyolonsel ve piyano için varyasyonlar (1941)
15. Viyolonsel ve piyano için sonat (1948)
16. Kontrbas ve piyano için sonat(1949)
17. Flüt ve piyano için sonat(1936)
18. Flüt ve piyano için sonat (1942)
19. Obua ve piyano için sonat (1938)
20. English Horn ve piyano için sonat (1941)
21. Klarnet (B) ve piyano için sonat (1939)
22. Fagot ve piyano için sonat(1938)
23. Korno ve piyano için sonat (1939)
24. Alto korno ve piyano için sonat (1943)
25. Trompet ve piyano için sonat (1939)
26. Trombon ve piyano için sonat (1941)

27. Bas tuba ve piyano için (1955)
28. Viyola ve viyolonsel duet (1934)
29. İki flüt için kanon sonatin Nr.3, op.31
30. 2 Alto saksafon için sonat (1933)

### **h.3 Trioları**

1. Keman, viyola,viyolonsel için trio op.34(1924)
2. Keman viyola viyolonsel için trio (1933)
3. Klarnet, korno, piyano için andante ve scherza op.1(1914)
4. Viyola tenor saksafon ve piyano için trio op.47(1928)

### **h.4 Kuartetleri**

1. 1. Yaylı kuartet C dur op.2(1915)
2. 2. Yaylı kuartet f moll op .10 (1918)
3. 3 Yaylı kuartet op.16 (1920)
4. 4. Yaylı kuartet op.22(1921)
5. 5. Yaylı kuartet op.32(1923)
6. 6. Yaylı kuartet in E(1943)
7. 7. Yaylı kuartet in E (1945)



8. Klarnet keman viyolonsel ve piyano için kuartet

9. 4 korno için sonat

#### **h.5 Kentet, Septet, Oktet ve Cift Kentet Eserleri**

1. Kentet, e moll op.7(1917) piyano ve Kuartet için

2. Klarnet ve yaylı Kentet için Kentet op.30(1923)

3. Klarnet ve yaylı kuartet için Kentet (1955)

4. Septet (1948)

5. Oktet

6. 10 enstrüman için sonat (1917)

#### **I).Piano Eserleri**

1. Tema ve Varyasyonlar ES dur (1912-1913)-Kayıp

2. 4 el piyano için op.6 (1916)

3. Marş f moll, 4 el için -Kayıp

4. Polonez cis moll, (1917)Kayıp

5. In Einer Nact op.15(1919)

6. Sonat op.17(1920)

7. Klaviersatück (1921)-Kayıp

8. Lied (1920)

9. Berceuse (1921)

10. Suite 1922 op.26 (1922)

11. Klaviermusic op.37(1925). 1. bölüm 3 parçada çalışmalar

12. Klaviermusic op.37 (1927). 2 bölüm küçük parçalar albümü

13. Klavierstück (1929)

14. Klavierstück-Fragman(1927)

15. Einige klavierstück-sketches(1931)

16. Sonat(1936)

17. 2 Sonat (1936)

18. Sonat piyano için (1942)

19. Ludus Tonalis (1942)

#### **j-) Organ Eserleri**

1. 2 konçerto (1918)

2. Sonat (1937)

3. 2 Sonat

#### **k-)Liedleri**

### **k.1. Almanya'ya Yazılan Leidler**

1. 7 Lied - Soprano veya tenor için eşlikli (1908)
2. Nahe des Geliebten - Şan ve piyano için (19147)
3. Aarguer Mundart- Piyano için op.5 (1914-1916)
4. Alto ve piyano için 2 Lied (1917)
5. Bariton ve piyano için 3 Lied (1919)
6. Piyano için Lied op.18 (1920)
7. Das kind – soprano ve piyano için (1922)
8. Das marienleben op. 27 (1922-1923)
9. Das marienleben – yeni versiyonu (19354-1948)
10. 4 lied (1933)-Kayıp
11. 3 lied (1933)- Kayıp
12. 6 lied (1933-1935)
13. Derd Einsiedler (1939)
14. Friedrich Nietzsche için Liedler (1939)
15. Du bist mein (1941)
16. Lady's Lament (1942)

17. Zum Abschiede Meiner Tochter (1942)

18. Tranenkrüglein (1942)

19. Trübes Wetter (1942)

20. O Grille – (1942)

21. Abendwolke (1942)

### **k.2. Fransız Liedler**

1. Bir kompozisyon üzerine aranjman (1942)

2. La cigale et la fourmi (1942)

3. Lampe du soir (1942)

4. Eas qui se presse (1942)

5. C' est de la cote d' Adam (1942)

6. Bal des pendus (1944)

7. Sainte (1944)

8. Le Reanant (1944)

### **k.3. İngiliz Liedleri**

1. The Last Rose of Summer (1942)

2. Echo (1942)

3. On a fly drinking out of its cup (1942)
4. The Whistling Thief (1942)
5. Envoy (1942)
6. The Wild flowers song (1942)
7. To a snowflake (1942)
8. La Belle Dame sans Meri (1942)
9. Sing On tree in the swamp
10. 2 Şarkı (1955)

#### **k.4. Latince Şarkıları**

1. Levis exsurgit zephyrus (1942)
2. Ranae ad Solem (1944)
3. Motetten (1944)
4. Exit edictum-(1940)
5. Exit editum-(1960)
6. Pastores loquebantur (1944)
7. In principio erat verbum (1941)
8. Dicebat esus Sribis et Parisaeis (1959)

9. Dixit esus Petro (1959)
10. Angelus Domini aaruit (1959)
11. Erat Joseph et Maria (1959)
12. Defuncto Herode (1958)
13. Cun natus esset (1941)
14. Cum factus esset jesus annorum düodecim (1959)
15. Vidit joannes jesum venientem (1959)
16. Nupitae factae sunt (1944)
17. Ascendente jesu in naviculam (1943)

#### **k.5. Enstrümantal , Eşlikli Solo Şarkılar**

1. Wie es war (1918) soprano ve 8 enstrüman için
2. Melancholie (1917-1919) Mezzo soprano ve yaylı kuartet için yazılmış 4 şarkı
3. Des Todes op.23a (1922) Bayan sesleri , 2 viyola ve 2 viyolonsel için
4. Die Junge Magd op.23 Nr.2 (1922) Alto , flüt, klarnet ve yaylı kuartet için
5. Die Serenaden op.35 (1924) Soprano,Obua, Viyola ve Viyolonsel için.
6. Kammermusic – (1920) Alto, Flüt, Arp, Piano ve Yaylı kuartet için

## **k.6.Orkestral Şarkılar**

1. Soprano ve orkestra için 3 Lied op.9 (1917)
2. Das Marienbelen' den 6 Lied (1939/1959)

## **1-) Koral Çalışmalar**

### **1.1. Eşliksiz Karışık Koro**

1. Lied op.33 (1923)
2. Eski tmalar üzerine 5 Lied (1937)
3. 6 chanson (1939)
4. Madrigale (1958)
5. Missa (1963)

### **1.2. Erkekler Korosu için çalışmalar**

1. Manerchore (1929-1930)
2. Der Tod (1931)
3. Mannerstirmen (1939)
4. Erster Schnee (1939)
5. Variatonen uber ein altes tanslied (1939)
6. Galgenritt (1949)

### **1.3. Orkestra ile Koral Çalışmalar**

1. Dasunauf hörliche (1931) 3 bölümlü oratoryo
2. For to hose we lowe (1946)
3. İte angeli weloces (1953-1955) 3 bölümlü kantat
4. Mainzer Umzug (1962)
5. Cüredo Fragment (1963)

### **m-) Enstrümental Parçalar**

1. Keman İçin Çalışmalar (1916)
2. 2 Keman İçin Piyes (1926)
3. 3 Gitar İçin Trio (1930)
4. 1 ve 3 keman için 44 piyes (1931)
5. 2 keman için 2 duet (1931)
6. 3 klarnet için trio (1934)-kayıp
7. Fagot ve kontrbas için duet (1935)-kayıp
8. Çello ve piyano için çalışmalar (1938)
9. Fagot ve viyolonsel için duet (1941)
10. Viyolonsel ve piyano için küçük sonat (1942)



11. Gay (1942) 2 viyolonsel için
12. Ludus minör (1944) viyolonsel ve klarnet için
13. Fagot ve viyolonsel için 6 piyes (1942)
14. Blok flüt için trio –(1942)

#### **n-)Film Müzikleri**

1. “In Sturm un Eis” film müziği (1921)
2. “Morning spook” elektronik piyano için film müziği (1928)-Kayıp
3. “Trickfilm” film müziği –(1928)- Kayıp
4. “Fischinger-film” film müziği (1931) – Kayıp
5. Clermont & Fouet reklam müziği (1931) – Kayıp
6. “Fischinger- film” film müziği solo keman için (1932)-Kayıp

#### **o-) Aranjmanlar**

1. David Popper viyolonsel için serenat (1919) –Kayıp
2. Klarnet ve yaylı kentet için Lied (1936) – Kayıp
3. Robert Schumann – d moll keman konçertosu (1937)
4. Claudio Monteverdi – orfea (1943)
5. Max Reger -100 psalm (1955)

6. Claude Gersaive – “Livres De Danceries” küçük orkestra için (1958)
7. Ariosti, J . S . Bach, G . Gabriele, Ganswindt, Haendel, Rust ,Stamitz,
8. Vivaldi eserlerini çeşitli enstrümanlar için uyarlanmıştır.

**p-) Kadanslar**

1. Mozart Keman Konçertosu için kadans (1933)- Kayıp
2. Mozart Keman Konçertosu KV 41 için kadanslar (1933) – Kayıp
3. Mozart Casadedus Konçertolar için kadans-(1933)

**r-)Teknik Öğretici Eserler**

1. A Song of Music –(1940)
2. Piyano için fuga –(1940)
3. Old Irish Air –(1940)
4. Piyano için fuga –(1940)
5. Yaylı Trio için passacaglia ve introduction (1941)
6. Enthusiam (1941) flüt ve piyano için
7. Piyano için sonat (1941)
8. Agnus Dei und Dona nobis (1941) Erkekler korusu için 3 bölüm
9. Piyano için Lied (1941)

### **s-) Kitaplar**

1. Turkischen Musiklebens (1935–1936) Almanca ve Türkçe İzmir’de ilk kez 1983 yılında basıldı.

2. The Craft of Musical Compositon- 1.bölüm –Theoreticol Part (1937)

3. The Craft of Musical Compositon -2.böüm- Exercises in Two Part

Writing (1939)

4. The Craft of Musical Compositon -3. bölüm-Exercises in Three - Part Writing

5. Course of Traditinol Harmony (1943)

6. Traditinol Harmony 2 (1946)

7. Elementary Traning for Musicians (1946)

8. A comperes World. Horizons and Limitions (1952)

9. Johann Sebastian Bach : Hertiage and Obligation (1953)

### **t-) Dramatik Kitaplar**

1. Die Tragödie im Kino-(1913)

2. Das leben drigint in die zelle –(1914)

3. Im Dr H.C.-(1916)

4. Abdul Rednils Traumereien – (1916–1917)

5.Todtmoosiana-(1917)

6. Winter –(1919)

7. Der Bratshenfimmel –(1920)

### 6.3. TÜRKİYE VE HİNDEMİTH

Paul HİNDEMİTH Türkiye Cumhuriyeti Hükümetince ülkenin müzik yaşamını yeniden düzenleme konusunda çalışmak üzere 1935 yılında ülkemize gelerek Ankara, İzmir ve İstanbul’da gözlemler yapmış bu gözlemlerin sonucunda “Vorschage für den Aufbau des Turkischen Musiklebens” i (Türk Kğ yaşamının kalkınması için öneriler) yazarak dönemin Milli Eğitim Bakanlığına sunmuştur. 17 çalışmalarının merkezi, önerileriyle kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı’ dır.

Türk müzik yaşamının kuruluşuyla ilgili, olarak Milli Eğitim Bakanlığına sunulan “neriler” başlıklı rapor:

- 1) Orkestra sorunları,
- 2) Yüksek müzik okulu planı ve okullarda müzik eğitimi,
- 3) Halka dönük müzik yaşamı,
- 4) İstanbul ve İzmir’de de konservatuar aılması,
- 5) Türkiye’de bilimsel ve teknik mziğın oluşturulması gibi beş büyük bölümden oluşuyordu.”.

HİNDEMİTH’ in, 1935 ve 1936 yılları arasındaki teknik ve bilimsel çalışmalarının Türkiye’nin yöresel, ulusal ve sanatsal müzik yönlerini, uluslararası değeri taşıyan ve ilginç anılarla dolu 500 sayfalık raporunda ki görüşler kısmı şöyle özetlenebilir.

HİNDEMİTH' e göre, Doğu ve Afrika'nın Akdeniz kıyı bölgeleri müziğinin ses dizileri, temelden değişikliğe uğramadan çok seslendirmeye uygun değildir. Türkiye'de ise bunun tersine güçlü bir ses sitemine sahip halk müziği vardır. "Türk Bağdar aradığını ülkesinin eski köy küğünde bulacaktır. Tonal düzünsel ve biçimsel yapısıyla bu küğ pek çok yordamda kullanılabilecek kerte yalındır. Duygusal içeriği esinler sunar. Taze tükenmemiş olup ezgileri henüz aşırı yontulmuş değildir ve çok sesli işlemeye gönüllüce baş eğer." 19 Halk müziğimiz ton, ritim ve biçimsel açıdan her türlü çok seslendirmeye açıktır.

Ulusal Türk bestesini meydana getirme çalışmaları, HİNDEMİTH' e şark müziği tonlarının Avrupa biçim özelliklerine uydurulamayacağını kanıtlamıştır. Ona göre "Gelecek için bazı koşullara bağlı olursa bile, en önemli ve verimli çözüm yolu, halk müziğinden yararlanarak batı olanaklarının uygulanması ve bu kaynaktan sanat müziğinin yaratılmasıdır". Bu görüş batının 500 yıllık sanat geleneğini Cumhuriyetin kurulması ile birlikte uygulamaya çalışan Türk besteciler için belki de biraz zorlamaydı. Avrupa'ya eğitim almaları için gönderilen Türk bestecilerinin (Türk Beşleri) kalplerinde bu zorlama müzik yerine belki de başka bir müzik vardı.

HİNDEMİTH' in görüşleri arasında; bestecilerin köylere gönderilmesi, halkın müziğini dinleyip onlarla aylarca yaşamaları, müzik bilimini uygularken, müzisyen olmayanlarla özgür bir düşünce alışverişi içine girmeleri bulunmaktadır. Ancak o zaman, müzik ve bestecinin halk yaşamında ne gibi bir rol oynadığını gelecekte oynayabileceğini öğrenebilirler.

P. HİNDEMİTH' in raporu doğrultusunda Avrupalı uzmanlardan tiyatro rejisörü Prof. Karl ELBERT (1887-1981), müzik eğitimcisi piyanist Eduard Zuckmayer (1890 – 1972), orkestra şefi kemancı Ernst Preatorius (1886 – 1946), Avrupa'nın ünlü Amar Kuartet' in kurucusu Lico Amar (1891 -1959) Ankara'ya gelerek eğitim öğretim planı doğrultusunda yerlerini alırlar.

HİNDEMİTH' in sunduğu rapordaki bir çok ayrıntı, uzmanlığının ve adanmışlığının derecesini göstermeye yeterlidir.

## 7.PROBLEM CÜMLESİ

20. yüzyıl bestecilerinden Paul Hindemith'in "Ludus Tonalis" eserinin müzikal yapı bakımından ne tür özellikler taşımaktadır?

### 7.1. ALT PROBLEMLER

1- 20. yüzyıl bestecilerinden Paul HİNDEMİTH' in "Ludus Tonalis" eseri tartım yönünden ne tür özellikler taşımaktadır?

2- 20. yüzyıl bestecilerinden Paul HİNDEMİTH' in "Ludus Tonalis" eseri form yönünden ne tür özellikler taşımaktadır?

3- 20. yüzyıl bestecilerinden Paul HİNDEMİTH' in "Ludus Tonalis" eseri armoni yönünden ne tür özellikler taşımaktadır?

## 8. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu çalışmada 20. yüzyılın en önemli Alman bestecisi, icracısı, eğitimcisi ve filozofu Paul HİNDEMİTH' in " Ludus Tonalis " eserinin müzikal dili ve armoni anlayışı araştırılmıştır.

J. S. BACH' tan bu yana en büyük öğretmen-besteci kabul edilen Paul HİNDEMİTH; düşünceleri, eğitimciliği, yazarlığı, teorisyen ve besteci kimliğiyle 20. yüzyılın en önemli Alman bestecisidir. Yazdığı raporla ülkemizin müzik yaşantısında önemli bir rol oynamıştır. Besteci, icracı, eğitimci, festival düzenleyicisi, araştırmacı ve yazar olarak HİNDEMİTH; tüm yaşamını müziğe adan bir filozoftur.

"Ludus Tonalis" HİNDEMİTH' in 1921'de "Kuartet, op. 16'yla" büyük başarı kazandığı "Donaueschingen" çağdaş müzik festivali ve yirmi bir yıl sonra ölümü, son eserlerini verdiği 1963 yılları arasında 1942 yılına ait olup kariyerinin tam ortasında yer alır. HİNDEMİTH' in "Unterweisung im Tonsatz" (Kompozisyon Sanatı) dan sonra

yazdığı en önemli eseridir. Ludus Tonalis BACH' ın 48 Prelüd-Fügüne saygı niteliğindedir.

### 8.1. SAYILTILAR

Bu araştırma; şu temel sayılıtlara dayanmaktadır.

I. Seçilen araştırma yöntemi araştırmanın amacına, konusuna ve problem çözümüne uygundur.

II. Araştırmanın örnekleme evreni temsil eder niteliktedir.

III. Veri toplamak için kullanılan araç ve teknikler, araştırma için gerekli verileri sağlayabilir niteliktedir.

### 8.2. SINIRLILIKLAR

Bu araştırma;

I. 20. yüzyıl çok sesli çağdaş müziği ile,

II. Paul Hindemith' in hayatı ve müziği ile ilgili ulaşılabilen kaynaklar ile,

III. Paul Hindemith' in interludium ve fûgleri ile,

IV. Paul Hindemith' in interludium ve fûglerinin müzikal yapısının çözümlenmesi ile,

V. Paul HİNDEMİTH' in incelenen interludium ve fûgleri sonucunda, elde edilen veriler kullanılarak oluşturulan, örnek yapıda bir eser ile sınırlıdır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### YÖNTEM

#### 1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

“Bu araştırmada 20. Yüzyıl bestecilerinden Paul HİNDEMİTH’ in “Ludus Tonalis” eseri müzikal yapı bakımından ne tür özellikler taşıdığının ortaya konulması amacı ile tarama modeli çerçevesinde betimleme (survey) yöntemi kullanılmıştır. “Survey yöntemi; olayların, objelerin, varlıkların, kurumların, grupların ve çeşitli alanların ne olduklarını betimlemeye çalışan incelemelerdir” (Kaptan, 1995:95).

Araştırmada, bu yöntemle mevcut durum aynen yansıtılmasına çalışılmaktadır.

#### 2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Araştırmanın evrenini, Paul HİNDEMİTH’ in “Ludus Tonalis” eseri oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini ise evrenin tamamı ulaşılabilir ve incelenebilir olduğundan, evrenin tamamından oluşmaktadır.

#### 3. VERİLERİN TOPLANMASI

Veriler; kaynak taraması ve analiz (tartım, form, armoni yönünden ) yoluyla elde edilmiş olup gerekli durumlarda ilgililerin görüşlerine başvurulmuş, ilgili müzikleri dinleme yoluna gidilmiştir.

#### 4. VERİLERİN ÇÖZÜMLENMESİ VE YORUMU

Elde edilen veriler, kaynakçada da belirtilen form, armoni ve tartımsal analiz ile ilgili kaynaklardan yararlanılarak çözümlenmiş ve yorumlanmıştır. Bunun yanı sıra çözümleme esnasında ilgili ve yetkili kişilerden görüş alınmış, daha önce yapılan



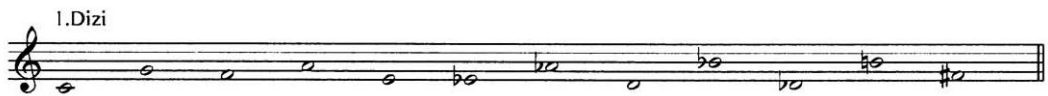
kuartet analizine yönelik bilimsel araştırmalar da incelenerek verilerin özümlemesi ve yorumlanması sağlanmıştır.

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

## BULGULAR VE BULGULARIN YORUMLANMASI

## 1. PAUL HİNDEMİTH'İN “LUDUS TONALİS” ESERİNİN MÜZİKAL YAPISININ ÇÖZÜMLENMESİ

Ludus Tonalis adlı eser, “Unterweisung im Tonsatz” ın ilkelerine sıkıca bağlıdır. HİNDEMİTH “Ludus Tonalis” te, kuramında ele aldığı 1. Dizi’yi kullanmıştır. “Ludus Tonalis” on iki füğ, on bir interlude, prelüde ve postlude olmak üzere yirmi beş özel parçadan oluşur. Füglerin hepsi üç seslidir ve 1. Dizi’nin (do sesinden başlayarak) sıralanışına göre düzenlenmiştir.



Birinci dizi



Do fügü

“Ludus tonalis” teki Fügler;

Do: Üçlü füg olup ikinci konu karşı konudur. Final kesiti üç temadan oluşup, aynı anda duyulur.

Sol: Stretto (fügde iki yada daha fazla temanın yaklaşımla belirmesi) kullanılmıştır.

Fa: Ayna f#g#v# vardır. Retrograde (tersine hareketle) ikinci yarı birinci yarının tersidir ve melodik #evirim yoktur.

La: İkili f#g#ten oluşur, birinci temanın tersidir. Final b#l#m# iki temadan oluşur.

Mi: Ters devinimli

Mi bemol: Ters devinimli

La bemol: Basit f#g#; finalde III. derece #zerinde

Re: Basit f#g#

Si bemol: Stretto f#g#; ters devinim, retrograde, retrograde inversion, (ters yansıma) konunun arttırımı ve bir #ok Stretti' den oluşur.

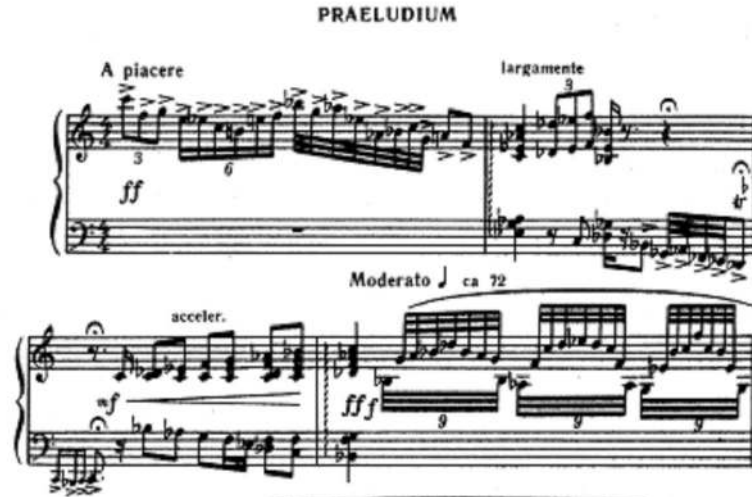
Re bemol: Ayna f#g#v#, ikinci yarı ve birinci yarı bağımsız partilerin melodik ve dokusal #evrimleri vardır. Koda eklenmiştir.

Si: İki parti kanon

Fa diyez: Stretto F#g#'den oluşur.

İnterlude' ler kendilerinden sonra gelen f#g#lerin ton olarak hazırlayıcı köprüleridir. Girişteki "Praeludium" ve kapanıştaki "Postludium" dramatik bir prolog (Dramatik oyunların başında konuyu kısaca anlatmak) ve epilogtur. (Eserdeki d#ř#ncelerin sonucu). Eserin finalindeki "Postludium" girişteki "Praeludium"'un geriye doğru ters #evrimidir. (retrograde inversion) "Praeludium" operadaki #vert#r b#l#m# gibi dinleyiciye eserin daha sonrası i#in bir fikir vermesi bakımından ger#ek bir prologtur.

Açılış ve kapanıştaki parçalar Barok “toccata” tarzındadır. “Praeludium” piyanistik bir kadans havası taşır.



Praeludium

“Postludium” bölümü “Praeludium”’un tersten çevrilmiş (retro) halidir.



Postludium

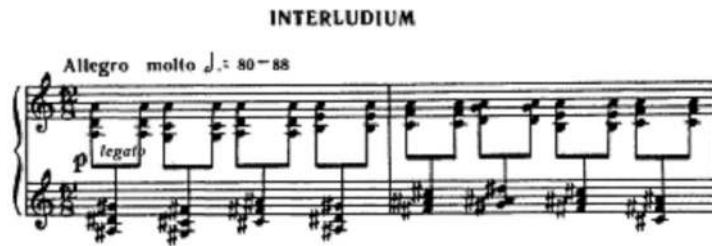
“Ludus Tonalis” teki la bemol füğün bitiş kadansındaki sondan bir önceki akor (re bemol-fa-la bemol) majör beşli akorudur. Bu akor aynı zamanda do majörde napoliten akoru olmakla beraber klasik armonide genelde kadansta dominanttan önce birinci çevrim haliyle kullanılır. 20. yüzyılda modern kullanım şeklinde ise

HİNDEMİTH napoliten akoru dominant yerine vekil akor olarak kullanıp la bemol modunda başlayan parçayı tipik olmayan bir biçimde Do ekseninde bitirmiştir.



### Kadans

“Ludus Tonalis” teki armonik olmayıp efekt şeklinde duyulan bir pasajda sayfa 38 deki “İnterludium” dur. Siyah ve beyaz tuşların salkımlarına benzeyen bu pasajda komşu notalar bir sonraki akora adım adım çözülmezler. Bu anlayış politonal etkileşim olarak algılanabilir.



### Politonal etkileşim

Orjinal, inversion, retrograde ve retrograde inversion (düz, yansıma, ters, ters+yansıma) olmak üzere her müzikal hattın doğasında dört temel taklit şekli bulunur. Hindemith “Ludus Tonalis”teki füğlerin gelişimini tematik metamorfoz yöntemiyle geliştirmiştir. Bu yöntemle göre aşağıdaki “Fuga in F” örneğinde temanın metamorfozlarını görmek olasıdır. Ludus Tonalis tematik metamorfozların bolca bulunduğu HİNDEMİTH’ in müzikal dilinin bir özeti.



### “Fa fûgü” temalar

Paul HİNDEMİTH’ e ait “Ludus Tonalis” adlı eserin müzikal anlamda taşıdığı değerleri aşağıdaki şekilde analiz etmek mümkün olacaktır.

Paul HİNDEMİTH “Craft of Musical Composition” kitabında geleneksel armoni kuramının, akorların belirlenmesi ve yapılandırılması bakımından çok kısıtlı bir sistem olduğunu savunur. Bu sistemi ve eleştirisini dört maddede açıklar;

- 1) Akor oluşturma nın temel yöntemi üçlüler i üst üste bindirmektir.
- 2) Akorların çevrilebilir oldukları kabul edilir.
- 3) Diyatonic gamın seslerini yükselterek veya alçaltarak, belli bir tondaki akor dağarcığı zenginleştirilebilir.
- 4) Akorlar çeşitli biçimlerde yorumlanmaya yatkındırlar.”

Bestecinin geleneksel armoni kuramına getirdiği eleştiriler etkileyici ve düşündürücüdür.

- 1) Beşli akorlar üçlülerin üst üste bindirilmesiyle oluşur. Bu akorlara üçlü eklenmeye devam ettikçe yedili, dokuzlu, on birli ve on üçlü akorlar elde edilir. Bu

yöntemle oluşturulan gruplarda yer alan aralıklar, değişik gerilimleri olan akorlara dönüştürülürler. Böylece müziğin tonal işlevleri olmayan gamlar ile bu gamlara bağlı akorlar ve çevrimlerinden örülmüş bir ağa yakalandığını iddia eder HİNDEMİTH. Ona göre üçlülerden yapıldığı kanıtlanamayan akorların geleneksel armoni kuramında açıklamaları yoktur.

HİNDEMİTH geneleksen armoni kuramının, örnekte görülen tarz üç sesli akorların yürüyüşünü açıklayabilmek için en garip yöntemlere başvuracağına değinir. Böyle bir yürüyüşte yer alan bu akorlara abantı-akoru (appoggiatura-chords), ya da gecikme-akoru (suspension-chords) diyebilir. Bunu yaparken, abantı ya da gecikmenin ayrılmaz kısmı olan çözülme unutulmuş görünür. Fakat ortada bir “uyuşumsuz akor” olduğu halde eğer çözülme yoksa abantının koşulları sağlanmamış demektir ve bu gibi akorlara bağımsız varlıklar gözüyle bakmak gerekir. Veya bu akorların bitmemiş olduğu, ya da başka akorlar yerine kullanıldığı, gibi saçma savlar ileri sürülür.



Açıklamaları olmayan akor yürüyüşleri

2) Üç ya da dört sesli basit akorların seslerinin konumları değiştirilerek elde edilen çevrimler aynı akorun diğer biçimleri olarak tanınırlar. Bu yöntemle daha dokuzlu akorlara gelindiğinde bile çevrimin kolay olmadığı görülür. Armoni kuralı kendi koyduğu kurallarla ters düşmemek için akorların seslerini kırpar. Dominant dokuzlu akorunda beşlinin atılması gibi. Yalnız üçlülerden oluşmamış olanlar başta gelmek üzere, akorların büyük çoğunluğunun çevrimi olanaksızdır.



## Çevrimi olanaksız akorlar

Yukarıdaki akorlar çevirildikleri zaman karakterleri ve anlamlarını yitirir. Geleneksel armoni kuramıyla bu akorların çevrimleri yapılamaz. Çünkü hangi kök sese bağlanacağı bilinemez.

3) Bir tonun dışına çıkmadan, o tona ait gama yabancı sesleri içeren akorları açıklayabilmek için “alterasyon” kavramına sığınılmıştır. Başlangıçta, en basit tonlarda çok sık rastlanan bazı sapmaları (pesleştirilmiş altıncı derece ve Napoliten akor gibi) temize çıkarmak için geliştirilmiş olan bu fikir, daha sonra tonal yapıya kolayca oturmayan her şeyi kendi çatısı altında toplayacak tarzda genişletilmiş ve sonuç olarak sistem belirsizliklerle, çok anlamlılıklarla dolmuş, geriye tek bir geçerli kural kalmıştır. Herhangi bir akor, herhangi bir tonda karşımıza çıkabilir. Bu diyatonik sistemin sonucudur ve bu andan başlamak üzere kromatik zemindeyiz demektir. Buna Pan-diatonizm de denir. Ancak diyatonik sistemde, sonradan eklenen bu akorlara ikincil armoniler, hiç de hoş karşılanmayan davetsiz konuklar gözüyle bakılırken, kromatik sistemde bunlar daha baştan itibaren tonal sistemin bağımsız öğeleri olarak görülürler.

4) Geleneksel armoni kuramında her akorun taşıdığı çok anlamlılığa bir örnekte dominant yedi akorudur. İşlevine ve notasyonuna göre, kök konumunda, birinci çevrim ya da ikinci çevrim konumunda olduğu yorumlarına açık ise, HİNDEMİTH bu sistemin yanlış olduğunu aşağıdaki örnekle gösterir.



Dominant 7 li Akorlar



Bu örnekteki akorun, hep aynı sesleri verdiğine bakıp, her üç biçimde de aynı armonik anlamı taşıdığını söylemek mantıksız olur. Yukarıdaki üç çözülüş biçiminden birincisinde sol sesi do ya çözülmüştür. İkinci çözülüşte ise bu ses ardından gelen akorun kökü ile daha zayıf minör ikili fa diyez sesine gider.

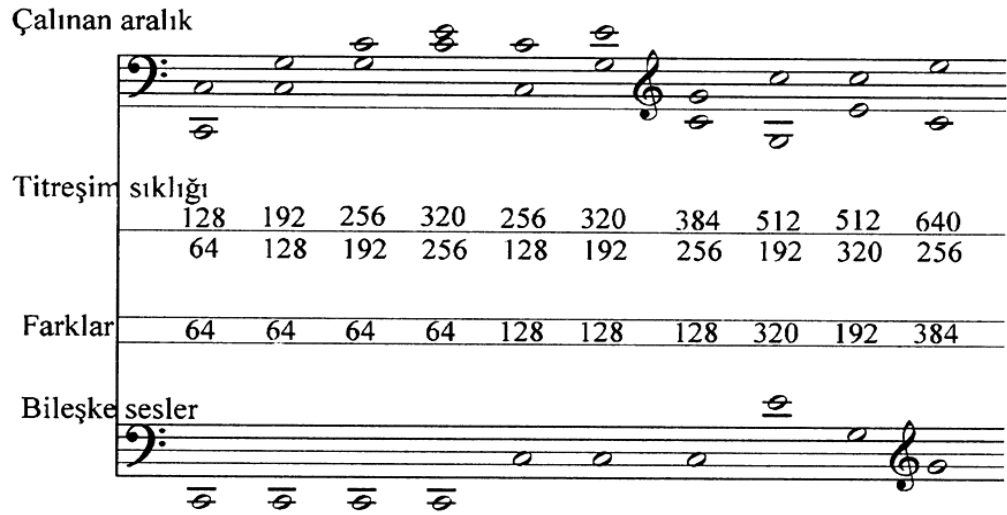
Bu uzak akrabalığın birincisi gibi güçlü armonik dil oluşturmaması doğaldır. Üçüncü bağlantı ise diğer ikisine göre orta güçtedir. Bir akorun çeşitli biçimlerde yorumlanmaya uygun olması, çıkardığı seslerden değil, bir işitsel olgu ile onun notasyonu arasındaki çelişkiden kaynaklanır.

Eğer elimizde bir tampere notasyon (do diyez ve re bemol'un aynı işaretle gösterildiği ) olsaydı, buna göre yalnızca majör ve minör aralıklar olurdu. Eksik ve artık terimlerinin yol açtığı çok anlamlılığı koruyan ve diğer aralıkların olağan ölçüler içindeki terimleriyle asla tanımlanamayan tek aralık triton dışında, artık, eksik ve daha başka bütün sınıflandırılmalar kaybolurdu.

Seslerin arası 5, 6 oranına uyan bir aralığı kulak her zaman minör üçlü olarak duyacağı için besteci tarafından bir artık ikili, bir minör üçlü, ya da çift eksik dördü olarak düşünülen ve o şekilde yazılan aralıkların bir önemi yoktur. Dolayısıyla Tritondan başka hiçbir artık veya eksik aralığın çözümlemeye yeri yoktur; triton dışında bütün aralıklar, doğuşkan dizisinin ilk altı sesinden üretilmiş aralıkların değişik biçimleri olarak duyulur. HİNDEMİTH, bir çok müzisyene kaba olarak görülebilecek bu düşünceye itirazların notasyon sistemi yüzünden kaynaklandığını söyler. Gerçekleştirmek istediği yeni kuramda ise notasyona dokunmadan bir kuram oluşturmaya çalışacaktır.

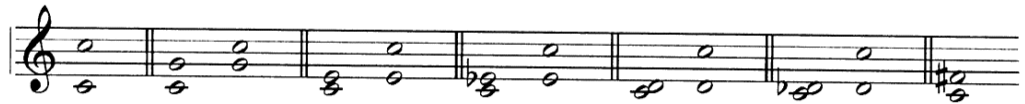
HİNDEMİTH, kromatik gamdaki on iki sesin gittikçe azalan bir akrabalık ilişkisi düzeninde ortaya çıkmış olduğu anlamlı diziyi “1. dizi” diye adlandırır. 1. dizi doğuşkan dizisinden üretilmiştir. Herhangi bir gamın kökü olduğu düşünülen tek bir ses ve seslerin geriliminden doğan kromatik düzende on iki sesli dizidir.





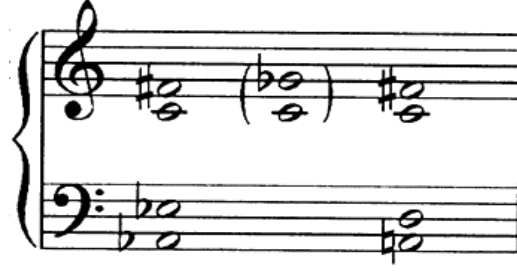
### Bileşke sesler

HİNDEMİTH bileşke seslerin fiziksel hesaplarıyla 2. diziye kurar. Dizideki son aralık triton aralığıdır. HİNDEMİTH akor oluşturmadaki temel aralığı triton üzerine kurar ona göre “aralıkların en gururlu, en soylu üyesi sekizlidir (doğuştanlar prensibinde bozulmayan tek aralık olduğu için) ve diğerlerinden ayrı durur.”<sup>15</sup> Triton ise ailenin ayrıksı, bir o kadar da vazgeçilmez üyesidir. Başka bir aralıkla birlikte bir çift oluşturmaz ve sekizliye karşıt olarak dizinin sonunda yer alır.



### Dizideki triton aralığı

Tritonun kökü yoktur ve ona eşlik eden bileşke seslerle ilişkisi olağan dışıdır.



Dominant yedili akoru

Triton her zaman dominant etkisi taşır; bir eksene yönelik eğilimle, (bir aralık ya da bir akor oluşturan tamamlayıcı seslerle birlikte) üyesi olduğu ailenin kaynağı olan sese doğru bir “çözülme” biçiminde en doğal doyuma ulaşan bir yürüyüş nitelendirilir. Yukarıdaki örnekte dörtlü ve beşlilerin birleşimiyle dominant yedili akorunu görebiliriz.



Çözülme

Çözülme sırasında kulak her zaman, tritonun seslerinden birini, onu izleyen tonik akorunda ki kökün yeden sesi olarak algılar. Kulak tonal bir çerçeve içine alamadığı tritonun hangi sesinin yeden olduğuna hemen karar veremeyeceği için, bu aralığa olan tepkisinde her zaman kararsızdır. Onun diğer aralıklardan daha değişken olan yapısı tonal belirsizliği; yürüyüş sırasında bütün ilgiyi bir yerde toplayan güçlü çözülme eğilimidir. “Tritonu özgün kılan, onun diğer aralıklar arasında yabancı bir varlık ve huzursuzluk kaynağı olmasına yol açan şey, işte bu belirsizlik ve gerilimin bileşkesidir.”

Akustik yapısına ya da işitsel etkisine bakarak seslerinden birini kök olarak saptamamıza izin vermeyen triton aralığına hakim olabilmemiz için karşımıza çıktığında hangi sesin önemli olduğuna bir şekilde karar verilebilmesi gerekir. Sorunun yanıtını ustaca gizleyen triton aralığı cevabı bulabilmemiz için tritonun

         ses, akor, ya da aralığa bakmamızı gerektirir. Tritonun seslerinden hangisi bu kaynak sese (         aralığın k  k ne) en küçük adımda gidiyorsa, o sesi k  k temsilcisi sayılmaktadır.



### K  k Temsilcisi, K  k

Müzik tarihinin başlangıcı sayılabilecek antik Yunan modlarında kullanımı, Barok dönem kontrpuanında ve zor söylenmesi bakımından vokal müzikte “Diabolus in Musica” (  eytan aralığı) diye yasaklansa da; sonunda dominant olarak kullanılan tüm akor biçimlerinde, “Tristan ve Isolde” deki “Tristan” akorunda, 20. yüzyılın ilk yarısında DEBUSSY, RAVEL ile birlikte “Tam ton” dizisinde ve çalgı müziğinde yer alarak triton aralığının kullanımı yaygınlaşmıştır.

H  NDEM  TH’ in yeni akor çözümleme yönteminin koşulları, geleneksel armoni kuramına getirdiği eleştirilerden kaynaklanır. Yeni sistemiyle müzikte kullanılabilecek bütün akorları açık ve kolay anlaşılabılır bir düzene sokarak, genel kabul görmüş armoni kuramının tezlerini altüst etmeyeceğini düşünür. Geleneksel armoninin yapı ta larını çok daha geniş bir planın içine katarak kurduğu sistemle bütünleştirir. Dolayısıyla bu yeni yapıya, büyük çaplı bir açılım gözüyle bakılmasını ister. Yeni akor çözümleme yönteminin koşulları geleneksel armoni kuramına getirdiği eleştirilerin sonucudur;

1) Akor oluşturmanın temel kuralı, bundan böyle, üçlülere dayanan bir yapılanma olmamalı.

2) Akorların çevrilebilirliği yerine, daha geniş kapsamlı bir ilke koymalıyız.

3) Akorların değişik biçimlerde yorumlanmaya açık oldukları tezini terk etmeliyiz.

1.madde üzerine;

HİNDEMİTH, akorları üçlüleri üst üste bindirme yöntemiyle oluşturmak yerine; 2. diziden ve her aralıkta varolan, o aralığın seslerinden birinin üstlendiği kök sesinden türetmiştir. 2. Dizinin başında ve sonunda, aralık çiftlerinden ayrı duran, sekizli ve triton vardır. Sekizlinin akor çözümlemesi bakımından hiçbir anlamı yoktur. Bütün yapabildiği bir aralığın içeriğine temel bir değişiklik yaratmadan yalnızca bir sesini katlayarak, o sesin ağırlığını arttırmaktır. Bundan dolayı, triton içeren akorlar ile içermeyenler arasında temel bir ayrım oluşur; akor ve aralıklardaki denge durumunu duyumsama özelliğimiz de eldeki akor malzemesinin iki ana gruba bölünmesini sağlar; Triton içermeyen akorlardan oluşan A Grubu; triton içeren akorlardan oluşan B Grubu.

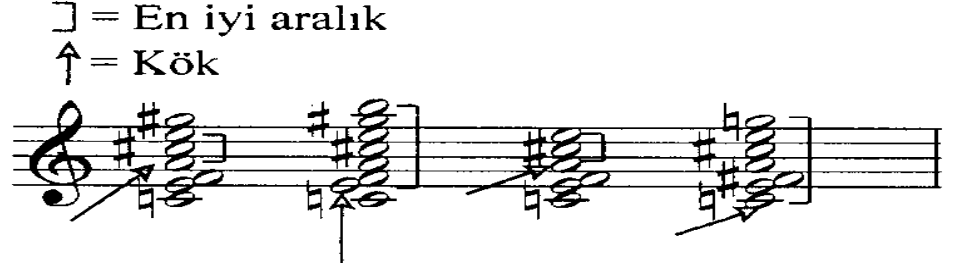


1. ve 2. Dizi

Geleneksel armoni kuramı akor öğelerini bas sese bağlar ama aynı zamanda bütün hesapları akorun çevrilmemiş, kök durumuna göre yapar. Yani akor hangi çevrimde olursa olsun kök hep aynı sestir ve çevrilmiş akorun diğer sesleri de çevrilmemiş konumdaki ilk işlevlerini sürdürürler.

HİNDEMİTH bu hesap yönteminin kusurlu olduğunu iddia ederek tek bir yöntem olması gerektiğini savunur. Önerdiği yöntem ise akorun içinde beşli olması durumunda bu beşlinin alt sesi akorun köküdür. Bunun gibi, bir üçlünün ya da yedilinin alt sesi ( daha iyi bir aralığın olmadığı durumlarda) akorun kökü olur. Bu aralıklara karşıt olarak eğer bir akorun en iyi aralığı bir dörtlü ve bir altılı, ya da bir

ikili ise, o zaman akorun kökü bu aralığın üst sesidir. Tekrarlanan sesleri ise tek sayan HİNDEMİTH akorun birden fazla eşdeğer aralık içermesi durumunda daha aşağıda olan aralığın kökünü akorun kökü kabul eder.



En iyi aralık, kök

HİNDEMİTH' in bu anlayışına karşın Vincent PERSİCHETTİ "Twentieth Century Harmony" (20. Yüzyıl Armonisi) adlı kitabında, tam dörtlü aralıklarla oluşturulan üç sesli akorların çevrilebileceği ve kök seslerinin üsteki ses değil alt ses olduğunu açıklar.



Dörtlü Akorlar

2. madde üzerine;

Geleneksel armoni kuramına göre, bir akorun çevrimi asla o akorun kök konumundaki kadar kesin ve güçlü bir etkiye sahip olamaz. Çünkü kök konumunda, bas ses ile kök aynıdır; zaten akorun en güçlü sesi olan kök en alt konum sayesinde daha da güçlenmiştir. Şimdiye kadar bir akoru (bir çevirim akoru) hep başka yapıda bir akorla (kökü ve bas sesi aynı olan, kök konumunda bir akorla) bağlantılı düşünme zorunluluğu, kök aktarımı ilkesinin geniş kapsamlı kullanımını engellemişir. HİNDEMİTH, ilkeyi bu kurallardan farklı yorumlayarak yeni bir akor oluşturma

kıstası ve bugüne kadar armoni kuramlarının kapsamı içine girmeyen akorların bulunduğu alana daha geniş bir bakış olanağı elde edileceğini düşünür.

Geleneksel armoni kuramı akorun kökünü olduğu yerde bırakan ama bağlı olduğu aralıktaki ortağı olan sesi akorun başka sesleriyle birlikte başka oktavlara aktarır. Bu gibi yeni durumlara “konum” adı verir. (kapalı, açık, karma, oktav konumu, tam beşli, majör üçlü, vb.) “Aşağıdaki örnekte görülen üç akordan herhangi biri, ister A’daki ister B’deki biçimde olsun, aynı düzeyde kabul edilecektir.



Dar, geniş pozisyon

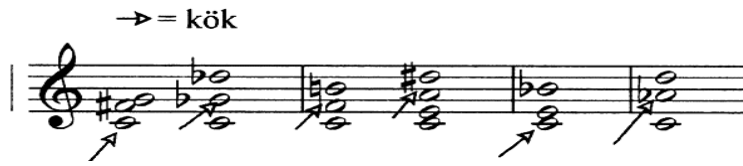
Kök sesi ile ortağı arasındaki uzaklığın artması, akorun etkisini biraz değiştirirse de, ona atadığı değeri değiştirmez. HİNDEMİTH’ e göre akor seslerinin bu biçimde toplanması veya dağıtılması her bileşimde olanaklı değildir. Bu tür konum değişikliklerinin, yalın yapıları nedeniyle ılımlı ve karar zorunluluğu olan akorları etkilemeyeceğini fakat çok ses içeren akorların kendilerine özgü karakterlerini yitirmelerine yol açacağını düşünür.

### 3) Madde üzerine;

Akorların iki ana gruba (A Grubu ve B Grubu) ve daha sonra bu gruplar içerisinde, köklerinin konumlarına ve akor içindeki aralıklara göre daha alt sınıflara ayrılması varolan çok anlamlılığı bütünüyle yok eder. A grubu triton içermeyen aralıklardan oluşturulan akorlar B grubu triton içeren aralıklardan oluşturulmuş akorlardır. HİNDEMİTH’ in deneyimleri sonucu diğer aralıklarla bir akor oluşturmak için bir araya gelen triton kendini 2. Dizi’ye göre en iyi olan aralığa bağımlı kılar. Tam beşli, tam dördü, majör üçlü ve minör altılı aralıklarının varlığı tritonun etkisini azaltır ama onun çözülme eğilimine boyun eğer. Bu aralıkları içeren



tritonlu akorlar, kökleri A grubu akorlardaki kadar güçlü olmasına karşın, yine de dengeden yoksundurlar.



Tritonlu akorlar

HİNDEMİTH A tritonsuz ve B tritonlu olarak ayırdığı akorları aşağıdaki şemayla üç alt gruba böler bunlar A Grubu; I, III ve V alt gruplarından, B Grubu ise II, IV ve VI alt gruplarından oluşur. Do sesi üzerinden türetilmiş A ve B grubu akorları ve alt grupları;

## Akor Grupları Tablosu

### A Tritonsuz Akorlar

#### I İkili ve yedili yok

1. Kök ile bas aynı



2. Kök ses en altta değil

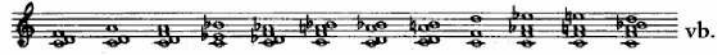


#### III İkili ve yedili var

1. Kök ile bas aynı



2. Kök ses en altta değil



#### V Belirsiz



A grubu akorları ve alt grupları

---

## B Tritonlu Akorlar

---

### II Minör ikili ve majör yedili yok. Triton ikincil

a. Yalnız minör yedili var (majör ikili yok). Kök ile bas aynı



b. Majör ikili ve minör yedili var

1. Kök ile bas aynı



2. Kök ses en altta değil



3. Birden çok triton var



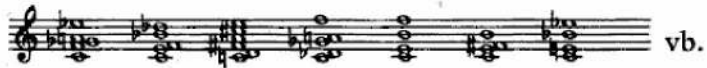
---

### IV Minör ikili ve majör yedili var. Bir veya daha çok triton ikincil

1. Kök ile bas aynı



2. Kök ses en altta değil



---

### VI Belirsiz. Triton birincil



B grubu akorları ve alt grupları

A Grubu içindeki alt grup I, ikili ve yedili aralıkları olmayan akorları içerir. Bu alt grubun birinci kesiminde ( I1) kökü ile bas sesi örtüşen majör ve minör üç-beş akoru bulunur. HİNDEMİTH, bir tek bu akorların bağımsız olduğunu düşünür. Bitiş olarak kullanıldığı gibi diğer akorlardan herhangi biri ile bağlanmaya uygundurlar. Bir sonraki kesim ( I2), en alt sesleri kök olmayan majör ve minör üç-beş akorlarının çevrimleridir. Köklerinin yukarı konumda olması nedeniyle doyurucu bitişler oluşturacak kadar bağımsız değildirler.

Bu iki kesimin akorları en fazla üç sestene oluşup I2 akorlarıda zayıfta olsa I1 kesiminin işlevlerini yerine getirirler.

B Grubunda görülen benzer bir alt grup ( II ) üç ya da daha fazla sestene oluşup tritonun daha güçlü aralıklara bağımlı olduğu akorları içerir. Bu alt grubun içinde ikili ve yedili olmaması olanaklı değildir, çünkü tritonun varlığı (eksik üç-beş akoru ve çevrimleri dışında) ikili ve yedilinin varlığını gerektirir.

Tritonun varlığıyla ortaya çıkan gerginliğin en yumuşak biçimi minör yedili bulunduran akorda görülür. Bu özellikleri taşıyan kesimde ( IIa ) en önemli akor dominant yedili ve onun beşli atılmış halidir. İçinde hem majör ikili hem de minör yedili görülen akorlar üç kesime ayrılır. Bunlardan birincisi ( IIb1), kökü ve bas sesi aynı olan akorları içerir. Alt grup II'yi oluşturan akorların IIb3, dışındaki ortak özelliği hepsinin yalnızca bir triton bulundurmalarıdır. IIb3 kesiminde ise iki, hatta üç triton bulundurlar. Bu akorların kendilerine özgü renkleri güçlü bir biçimde duyulurlar.

A Grubunun alt grubu III, ikili ve yedililer eklenerek genişletilmiş, herhangi bir sayıda sestene oluşan akorları içerir. Bu akorların en iyileri Alt grup I' i içinde taşıyanlar ya da bazı sesleriyle bu erişilmez benzerlerine çok yaklaşanlar olacaktır. Bu alt grup III' ün akorlarının hiçbirisi bağımsız değildir; hepside büyük ölçüde ezgisel akışa bağlı olarak ortaya çıkar ve diğer akorların hepsiyle bağlantı kuramazlar. Bu grupta birinci kesimde kökü bas sesi olanlar ikinci kesimde ise kökü üst seslerden biri olanlar vardır.

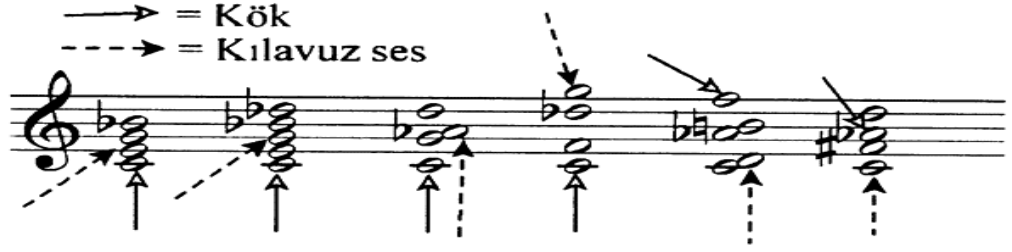
Alt grup IV uyarıcı, incelikten yoksun ve çok renkli bir dizi garip akor içerir; En yoğun duyguları anlatmaya uygun, gürültülü, sinir bozucu, duyguları kabartan ve son derece itici akorların hepsinin yeri burasıdır.

Bu grubun akorlarında tritonların olduğu kadar minör ikili ve majör yedililerin sayısı da sınırsızdır. HİNDEMİTH bu akorların güçlü ve dikkat çekici kişilikleriyle üç-beş akorları ve daha basit triton akorları gibi bütün akor yürüyüşlerine rahatlıkla uyum sağlamasını beklemez. HİNDEMİTH' in yürüyüş çözümü ise; bu akorların en iyileri, en kolay kullanılan olan az sayıda ses içeren ve daha basit alt grupların akorlarıdır diye açıklar.

V ve VI küçük alt gruplardır ve birden fazla ses binmiş aynı büyüklükteki aralıklardan oluşan belirsiz akorları içerirler. HİNDEMİTH' in koyduğu kurallar çerçevesinde artık beşli aralığı minör altılı demektir, HİNDEMİTH' e göre gerçek müzisyen yalnız kulaklarına inanır ve dolayısıyla bu akorun bileşenleri aynı aralık çiftindendir ve akorun kökü kesin bir biçimde saptanamaz. Akora dörtlüler eklemeye devam edilirse bir kök sesin varlığı kabul edilmelidir. Üst üste üç veya daha fazla dörtlünün eklenmesiyle oluşan akorda en alttaki dörtlünün kökü, akorun kökü olarak kabul edilir.

Tritonlu B Grubu akorlarını çözümlerken bu akorların kök seslerini bilmek yeterli olamaz. Yaptığımız akor yürüyüşlerinin anlaşılır ve doyurucu olabilmesi için akorların içindeki tritonların en önemli bileşenler olduklarını göz önünde tutmamız gerekir. Akorların köklerini yukarıda açıkladığımız yöntemlerle bulmak olasıdır. Buna bağlı olarak HİNDEMİTH tritonlu akor yürüyüşlerinde tritonun seslerinden birinin “kılavuz ses” olarak görev yaptığının bilinmesini ister. Akorların kök seslerinden ayrı kılavuz sesleriyle daha iyi yürüyüşler yapabiliriz. Kılavuz sesin saptanması için kurallar şöyledir:

1) Akorun içindeki tritonlardan bir yada birkaçının sesleri arasında, akorun kökü ile (2. Dizi'nin aralık değerleri sıralamasına göre) en iyi ilişkide olan ses kılavuz ses kabul edilir.



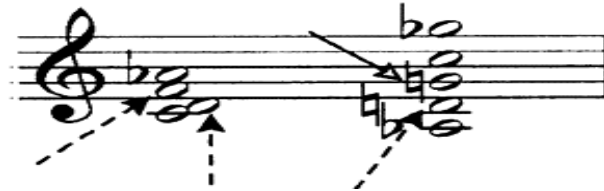
Kılavuz sesin saptanması

2) Akorun içinde tek bir triton olduğu durumda, eğer tritonun seslerinden biri aynı zamanda akorun kökü ise, tritonu oluşturan diğer ses kılavuz ses kabul edilir.



Kılavuz ses

3) Akorun kökünün üstünde ve altında, bu kökle aynı düzeyde ilişki içinde triton sesleri varsa altta olan kılavuz ses seçilir. Farklı oktavlarda olsa bile kural geçerlidir.



Alttaki kılavuz ses

HİNDEMİTH' in bu akor ve aralık değerlendirme sistemi sayesinde bütün akorlar sınıflandırılmış olur. Kendi deyimiyle “bir kuramcının ancak kâbuslarına konu olacak nitelikte ve kendine saygılı hiçbir kontrpuan kitabının hoşgörüsüyle karşılamayacağı akorlar şimdi kolayca açıklanabilir. ”

HİNDEMİTH' in armoni anlayışına göre bir ton ve ona bağlı akorlar silsilesi tonal eylemlerin doğal tabanını oluşturmaz. Doğa'nın bizlere sunduğu sadece aralıklardır. Aralıkların bir araya gelmesiyle oluşan ve onların uzantısı olan akorlardan da tonalite ortaya çıkar. Bu yaklaşım içinde tonal ilişkilere uygun gördüğümüz her biçimi vererek tonalitenin esiri olmayız görüşünü savunur. Aralık değerlerinin sınıflandırılması armonik gerilimleri hesaplarken bize yol gösterici olacaklardır. Eğer akorlar farklı değerlerde ise, onlardan yapılan akorlar da aynı derecede farklı olmalıdır.

Sonuç olarak HİNDEMİTH' in gerçekleştirmek istediği şey tonalite kavramını güncelleştirerek onun etki ve işleyiş alanını genişletmek bir bakıma tonalitenin özgürleştirilmesidir diyebiliriz. HİNDEMİTH' in kuramda ortaya koyduğu şey tonal sistemin genişletilmesidir.

## **2. ÇÖZÜMLEMEDEN ELDE EDİLEN DEĞERLERE GÖRE ÖRNEK ESER YAZILMASI**

## INTERLUDIUM

**Allegro**

Piano

*f*

3

3

3

3

5

6

7



The image displays a page of musical notation, likely for a piano, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical elements such as notes, rests, dynamics, and fingerings.

- System 1 (Measures 9-10):** The first system shows measures 9 and 10. Measure 9 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a series of chords and a descending scale. The left hand plays a series of chords and a descending scale. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 10.
- System 2 (Measures 11-12):** The second system shows measures 11 and 12. Measure 11 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a series of chords and a descending scale. The left hand plays a series of chords and a descending scale. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present in measure 12.
- System 3 (Measures 13-14):** The third system shows measures 13 and 14. Measure 13 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a series of chords and a descending scale. The left hand plays a series of chords and a descending scale. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 13. Measure 14 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a series of chords and a descending scale. The left hand plays a series of chords and a descending scale. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 14.
- System 4 (Measures 15-16):** The fourth system shows measures 15 and 16. Measure 15 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a series of chords and a descending scale. The left hand plays a series of chords and a descending scale. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 15. Measure 16 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a series of chords and a descending scale. The left hand plays a series of chords and a descending scale. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 16.
- System 5 (Measures 17-18):** The fifth system shows measures 17 and 18. Measure 17 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a series of chords and a descending scale. The left hand plays a series of chords and a descending scale. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 17. Measure 18 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a series of chords and a descending scale. The left hand plays a series of chords and a descending scale. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 18.

19 *poco a poco cresc...* 3

21

23

25

27

4  
20

31

33

35

37

30 5

41

43

45

*ff* <sup>3</sup>

3

47

*f*

3

6  
49

*mp*

51

# FUGA in C

7

53 **Moderato**

*mp espres*

57

61

65

69

73

Measures 73-76 of a musical score. The piece is in 3/4 time. Measure 73 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature 'C'. The melody in the treble clef consists of quarter notes: F#4, A4, B4, and C5. The bass clef has a half note F#3 and a half note A3. Measure 74 continues the melody with quarter notes D5, E5, and F#5. The bass clef has a half note B2 and a half note D3. Measure 75 has a 6/4 time signature change. The treble clef has a triplet of eighth notes: F#5, G5, and A5. The bass clef has a half note C4 and a half note E4. Measure 76 has a 3/4 time signature change. The treble clef has a half note G5 and a quarter note F#5. The bass clef has a half note D4 and a quarter note F#4. There are crescendo and decrescendo hairpins in measures 75 and 76.

77

Measures 77-80 of a musical score. The piece is in 3/4 time. Measure 77 has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature 'C'. The melody in the treble clef consists of quarter notes: F#4, A4, B4, and C5. The bass clef has a half note F#3 and a half note A3. Measure 78 continues the melody with quarter notes D5, E5, and F#5. The bass clef has a half note B2 and a half note D3. Measure 79 has a 6/4 time signature change. The treble clef has a half note F#5 and a quarter note G5. The bass clef has a half note C4 and a half note E4. Measure 80 has a 3/4 time signature change. The treble clef has a half note G5 and a quarter note F#5. The bass clef has a half note D4 and a quarter note F#4.

81

Measures 81-84 of a musical score. The piece is in 3/4 time. Measure 81 has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature 'C'. The melody in the treble clef consists of quarter notes: F#4, A4, B4, and C5. The bass clef has a half note F#3 and a half note A3. Measure 82 continues the melody with quarter notes D5, E5, and F#5. The bass clef has a half note B2 and a half note D3. Measure 83 has a 6/4 time signature change. The treble clef has a half note F#5 and a quarter note G5. The bass clef has a half note C4 and a half note E4. Measure 84 has a 3/4 time signature change. The treble clef has a half note G5 and a quarter note F#5. The bass clef has a half note D4 and a quarter note F#4.

85

Measures 85-88 of a musical score. The piece is in 3/4 time. Measure 85 has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature 'C'. The melody in the treble clef consists of quarter notes: F#4, A4, B4, and C5. The bass clef has a half note F#3 and a half note A3. Measure 86 continues the melody with quarter notes D5, E5, and F#5. The bass clef has a half note B2 and a half note D3. Measure 87 has a 6/4 time signature change. The treble clef has a half note F#5 and a quarter note G5. The bass clef has a half note C4 and a half note E4. Measure 88 has a 3/4 time signature change. The treble clef has a half note G5 and a quarter note F#5. The bass clef has a half note D4 and a quarter note F#4.

89

Measures 89-92 of a musical score. The piece is in 3/4 time. Measure 89 has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature 'C'. The melody in the treble clef consists of quarter notes: F#4, A4, B4, and C5. The bass clef has a half note F#3 and a half note A3. Measure 90 continues the melody with quarter notes D5, E5, and F#5. The bass clef has a half note B2 and a half note D3. Measure 91 has a 6/4 time signature change. The treble clef has a half note F#5 and a quarter note G5. The bass clef has a half note C4 and a half note E4. Measure 92 has a 3/4 time signature change. The treble clef has a half note G5 and a quarter note F#5. The bass clef has a half note D4 and a quarter note F#4.





10

Measures 113-116. Measure 113 starts with a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef begins with a quarter rest, followed by a quarter note F#, a quarter note A, and a dotted quarter note B. The bass clef has a whole note F# in the first measure. Measure 114 has a treble clef with a dotted quarter note B, an eighth note A, and a quarter note G. The bass clef has a whole note F# with a slur over it. Measure 115 has a treble clef with a quarter note F#, an eighth note G, and a dotted quarter note A. The bass clef has a whole note F# with a slur over it. Measure 116 has a treble clef with a quarter note B, an eighth note A, and a dotted quarter note G. The bass clef has a whole note F# with a slur over it. The time signature changes to 3/4 in measure 116.

Measures 117-120. Measure 117 has a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef begins with a quarter note F#, a quarter note A, and a dotted quarter note B. The bass clef has a whole note F# in the first measure. Measure 118 has a treble clef with a dotted quarter note B, an eighth note A, and a quarter note G. The bass clef has a whole note F# with a slur over it. Measure 119 has a treble clef with a quarter note F#, an eighth note G, and a dotted quarter note A. The bass clef has a whole note F# with a slur over it. Measure 120 has a treble clef with a quarter note B, an eighth note A, and a dotted quarter note G. The bass clef has a whole note F# with a slur over it. The time signature changes to 3/4 in measure 120.

Measures 121-124. Measure 121 has a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef begins with a quarter note F#, a quarter note A, and a dotted quarter note B. The bass clef has a whole note F# in the first measure. Measure 122 has a treble clef with a dotted quarter note B, an eighth note A, and a quarter note G. The bass clef has a whole note F# with a slur over it. Measure 123 has a treble clef with a quarter note F#, an eighth note G, and a dotted quarter note A. The bass clef has a whole note F# with a slur over it. Measure 124 has a treble clef with a quarter note B, an eighth note A, and a dotted quarter note G. The bass clef has a whole note F# with a slur over it. The time signature changes to 3/4 in measure 124.

Measures 125-128. Measure 125 has a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef begins with a quarter note F#, a quarter note A, and a dotted quarter note B. The bass clef has a whole note F# in the first measure. Measure 126 has a treble clef with a dotted quarter note B, an eighth note A, and a quarter note G. The bass clef has a whole note F# with a slur over it. Measure 127 has a treble clef with a quarter note F#, an eighth note G, and a dotted quarter note A. The bass clef has a whole note F# with a slur over it. Measure 128 has a treble clef with a quarter note B, an eighth note A, and a dotted quarter note G. The bass clef has a whole note F# with a slur over it. The time signature changes to 3/4 in measure 128.

Measures 129-132. Measure 129 has a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef begins with a quarter note F#, a quarter note A, and a dotted quarter note B. The bass clef has a whole note F# in the first measure. Measure 130 has a treble clef with a dotted quarter note B, an eighth note A, and a quarter note G. The bass clef has a whole note F# with a slur over it. Measure 131 has a treble clef with a quarter note F#, an eighth note G, and a dotted quarter note A. The bass clef has a whole note F# with a slur over it. Measure 132 has a treble clef with a quarter note B, an eighth note A, and a dotted quarter note G. The bass clef has a whole note F# with a slur over it. The time signature changes to 3/4 in measure 132.

133

mf

This system contains measures 133 through 136. The music is written for piano in a key with one flat (B-flat major or D minor). Measures 133 and 134 feature a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. Measures 135 and 136 consist of sustained chords in both hands, with the dynamic marking *mf* (mezzo-forte) indicated in the right hand.

137

This system contains measures 137 through 140. Measures 137 and 138 show the right hand playing a melody of eighth notes, with the left hand continuing its eighth-note accompaniment. Measures 139 and 140 are sustained chords in both hands, ending with a repeat sign at the final measure.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### SONUÇ VE ÖNERİLER

#### 1.SONUÇ

Tartımsal yönden bakıldığında, 20. yy' ın önemli Alman bestecisi olan Paul HİNDEMİTH' in “ Ludus Tonalis ” adlı eseri, çok geniş bir ölçü göstergesi yelpazesi ve çok çeşitli tartım biçimleri kullandığı görülmektedir. “ Ludus Tonalis” i oluşturan bölümler, dönemler, tema ve motif yapılarına bakıldığında, tema çeşitliliği yaratmada, tartımsal zenginlikten çok fazla yararlanıldığı dikkati çekmektedir. HİNDEMİTH, asimetriye önem vermiş, kontrast içinde 3-2' lik ve 9-8' lik zaman işaretlerinin kullanıldığı tekrarları yapmıştır. Ayrıca 20. yüzyıl müziğinde sıkça görülen fragman örnekleri eserlerinde görmek mümkündür.

Armonik yönden bakıldığında Paul HİNDEMİTH; eskiden beri süre gelen armoni, kontrapunkt, ve tonalite sistemlerinde yeniliklere doğru giderek, güçlü bir polifoninin kullanıldığı eserlerinde kendi armoni sisteminin kurallarını ortaya koyduğu görülmektedir.

HİNDEMİTH, “Ludus Tonalis” de armoni ve tonal merkezin değişik frekansının nasıl kullanıldığını göstermektedir. Bunlar çoğunlukla melodide emin adımla hareketlerin noktasına yer almaktadır. Kadanslar sık sık final akoruna zıt hareketle veya Ortaçağlara ait kadanslar tarzındaki notalara emin adımlı yaklaşımları karıştırılır. Kullanılan dissonanslar armonik ve kontrapunktal yazılışına göre tonal bir merkez üzerine Kadansta temiz olarak kullanılan üçlüler daha sonra yerini 5' liler, unison ve oktavlara bırakmaktadır. HİNDEMİTH' in konturpuan düşüncesi BACH' ta olduğu gibi armonik düşüncelerinin tonal bir merkez çevresinde düzenlenmesiyle idare edilmektedir.

HİNDEMİTH' in çalışmalarında iki teorik yaklaşım dikkati çekmektedir. Bunlardan birincisi, geleneksel batı müziğinin geliştirilmesi, diğeri ise değişik coğrafyalarda ve özellikle Alman kültürü ve bu kültüre yakın olan yerlerde

yaptığı müzik araştırmalarıdır. Bu araştırmaların etkisinden olsa gerek; HİNDEMİTH' in eserlerinde kromatik ölçekli yeni bir sisteme dayanan ve majör-minör anahtar kurallarının, bilindik ton anlayışının dışında, yeni dizisel yaklaşımlar kullandığı anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra bestecinin, 12 ton sistemini bire bir kullanmadığı, ancak eserlerinde kullandığı bağımsız armonilerin, 12 ton sistemi ile bir paralellik taşıdığı söylenebilir.

HİNDEMİTH' in “ Ludus Tonalis ” adlı eseri incelendiğinde, etnik melodilerin kullanılmasına ve barok müziği yapısının ortaya çıkarılmasına çalıştığı, bunun yanında müziğin bu alanına derinlemesine inen bir besteci olduğu anlaşılmaktadır. Paul HİNDEMİTH' in hayatı ve eserlerinden ortaya çıkan gerçeklerden birisi de, doğu ve batı sembollerini karıştırarak iki kaynaktan tek bir stil oluşturmastır. Ayrıca Alman ve Avrupa müzik kültürünü araştırarak bu alanda eserler vermiş bir etnomüzikolog kimliğine de sahiptir.

Onun melodilerinin içinde kromatizm yapıyı görmek mümkündür. Fakat bu modal kalite içerisinde görülmektedir. Onun formal modellerinin çoğunlukla çok temiz olduğu görülmektedir.

## 2. ÖNERİLER

J. S. BACH' tan bu yana en büyük öğretmen-bestekar kabul edilen Paul HİNDEMİTH; düşünceleri, eğitimciliği, yazarlığı, teorisyen ve bestekar kimliğiyle 20. yüzyılın en önemli Alman bestekarıdır. Yazdığı raporla ülkemizin müzik yaşantısında önemli bir rol oynamıştır. bestekar, icracı, eğitimci, festival düzenleyicisi, araştırmacı ve yazar olarak HİNDEMİTH; tüm yaşamını müziğe adanmış bir filozoftur. Tüm bu özellikleri bünyesinde taşıyan böylesine büyük bir bestekarın müzik eğitimi veren kurumlarımızda müfredat kapsamına alınarak öğrenilmesi, araştırılması gerekmektedir.

Yapmış olduğumuz HİNDEMİTH' in “ Ludus Tonalis” adlı eserinin analizinin yanında diğer tür ve form yapısındaki eserleri de incelenmelidir.

20. yüzyıl müziğine geçiş döneminde önemli rol üstlenen bu bestekar; eserlerinden çıkan sonuçlar doğrultusunda, döneme ait özelliklerin anlaşılabilmesi için kaynak kitaplar oluşturulmalıdır.

20. Yüzyıl müziğinin daha iyi anlaşılabilmesi için, bu döneme ait daha başka bestekarların eserleri de incelenerek kaynak kitaplara dönüştürülmesi sağlanmalıdır.

Bestekar, icracı, eğitmen, festival düzenleyicisi, araştırmacı ve yazar olarak HİNDEMİTH' in bu kimlikler ile yapmış olduğu araştırmalarda incelenmeli, arşivlenmeli ve müzik eğitimi veren kurumlarda müfredat kapsamına alınmalıdır.

Paul HİNDEMİTH' in bestelemiş olduğu eserler, hem 20. yüzyıl deneysel çağı için örnek oluşturduğu, hem de etnik tema ve tartım yapısında eserler olduğu için konser programlarına dahil edilmeli, çağdaş nota yazım araçlarıyla tekrar notaya alınıp repertuvarlara kazandırılmalı ve arşivlenerek korunması sağlanmalıdır.

## KAYNAKÇA

APEL, Willi. “Modal”, “Modality”, “Mode”, Harvard Dictionary of Music, Cambridge, 1972

BORAN, İlke, ŞENÜRKMEZ, Kıvılcım Yıldız. Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği, Yapı Kredi yayınları, İstanbul, 2007

CANGAL, Nurhan. Armoni, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2002

CROSS, Milton, EWEN, David. Milton Cross encyclopedia of the Great Composers and Their Music, Doubleday, 1953

ÇELEBİOĞLU, Emel. Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş, Üçdal Neşriyat, İstanbul, 1986

DALLİN, Leon. Techniques of Twentieth Century Composition, C. Brown Company Publishers, Iowa, 1974

EWEN, David. The Book of Modern Composers, Alfred A Knopf, New York, 1956

HİNDEMİTH, Paul. A Composer’s World, Anchor Books, New York, 1962

HİNDEMİTH, Paul. Ses İşçiliği, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2007

HİNDEMİTH, Paul. Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler, çev. Gültekin Oransay, İzmir, 1983

HİNDEMİTH, Paul. The Craft of Musical Composition, Schott, New York, 1945

İLYASOĞLU, Evin. Zaman İçinde Müzik, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 1994

İLYASOĞLU E. Zaman İçinde Müzik, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 1996

KAMİEN, Roger. Music and Appreciation, The Mc Graw- Hill Cop. New York, 1996

KAPTAN, Saim. Bilimsel Araştırma Teknikleri, Rehber Yayınevi, Ankara, 1995

KAROLYİ, Otto. Müziğe Giriş, Pan Yayıncılık, 1995

KÜYAHYALI, Ö. Çağdaş Müzik Tarihi, Varol Matbaası, Ankara, 1981

KÜYAHYALI, Ö. Çağdaş Müzik Tarihi, Varol Matbaası, Ankara, 1990

LEVAYA, Tamara. Paul Hindemith'in Hayatı ve Yaratıcılığı, Muzika, Moskova, 1974

MEHTİYEVA, Naile. Konser Kılavuzu, Bilkent Üniversitesi, 2003

MİMAROĞLU, İlhan. Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul, 1990

MİMAROĞLU, İlhan. Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995

NEUMEYER, David. The Music of Paul Hindemith, Yale University, 1986

O'BRIEN, James Patrick. The Listening Experience, Schirmer Books a Division of Macmillan Inc, New York, 1987

PERSİCHETTI, Vincent. Twentieth Century Harmony, Norton & Company, New York – London, 1961

SACHS, C. Kısa Dünya Musikisi Tarihi, Milli Eğitim Basım Evi, İstanbul, 1965

SADİE, Stanley. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, New York, 1980

- SAY, Ahmet. Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları , Ankara, 2005
- SAY, Ahmet. Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları , Ankara, 1992
- SAY, Ahmet. Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları , Ankara, 1997
- SAY, Ahmet. Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları , Ankara, 1990
- SAY, Ahmet. Müzik Tarihi, Ankara, 2006
- SAY, Ahmet. Müziğin Kitabı, Ankara, 2001
- SAY, Ahmet. Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1994
- SAYDAM, Akif. Ünlü Müzisyenler Yaşamları Yapıtları, Arkadaş Yayıncılık, Ankara, 1997
- SELANİK, C. Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996
- SÖZER, V. Ansiklopedik Sözlük, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996
- SÖZER, V. Ansiklopedik Sözlük, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980
- STOCKHAUSEN, David. The Book of Modern Composers, Alfred A Knopf, New York, 1974
- TOVEY, Francis. The Form of Music, Meridian Books Edition, New York, 1956
- TODD, R. Larry. The Musical Art: An Introduction to Western Music, Wadsworth Publishing Company Belmont, California, 1990
- USMANBAŞ, İ. Müzikte Biçimler, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1965



YENER, F. Müzik Kılavuzu, Remzi Kitabevi, 1983

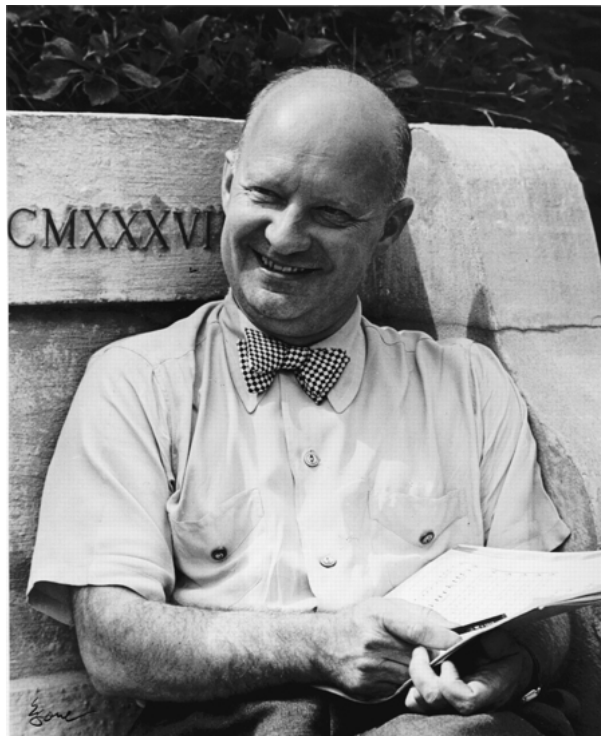
YENER, F. Müzik Kılavuzu, Remzi Kitabevi, 1989

## EKLER

### Ek 1: FOTOĞRAFLAR İLE PAUL HİNDEMİTH









Hindemith ve Goodman, (1947)



Hindemith, orkestra provasında.





Paul Hindemith ve İgor Stravinsky



Paul Hindemith (1933)





1929' da yeni bir trio kurdu.



1910'da Frankfurt Çocuk Trio'unda keman çalarken



1932' de Plön' de orkestrayı yönetirken.



Paul Hindemith ve Bela Bartok, (1932)