

VİYOLONSEL EDEBİYATINDA
SIK RASTLANAN BAZI DÖNEM VE STİLLER'E AİT
KISA AÇIKLAMALAR

Barok Dönem

“Rönesans ile klasik dönem arasındaki zaman diliminde, 17. Yüzyılın ilk çeyreğinden 18. Yüzyılın ortasına kadar egemen olan, müzik tarihinde Monteverdi'den J. S. Bach'a uzanarak yaklaşık 150 yılı kapsayan, genel yönelimiyle soylular kesiminin beğenisini yansıtan çağ üslubu. “Barok” terimi kendi çağında değil, 18. Yüzyılın sonlarında, önceki dönemi küçümsemek için kullanılmıştır: Portekizce “Çarpık inci” anlamına gelir.

Jean Jacques Rousseau'nun 1767 yılında yaptığı “Barok” tanımı şöyledir: “Barok müzik, armoni bilimindeki yükselişi, disonans'ın artmasını, melodinin ağırlık kazanışını ve süslemeciliğin ön plana çıkmasını temsil eder”.

Yaklaşık tarihlerle operanın doğuşundan (1600) J. S. Bach'ın ölümüne kadar (1750) sürdüğü kabul edilen barok stil, kendi içinde aşamalı

dönemler yaşamış, süreç içinde birbirini izleyen bestecilerle geliştirilmiştir.

Erken barok dönem (1600-1640): Gesualdo, Monteverdi, Frescobaldi ve Alman besteciler: Schütz, Schein, Scheidt.

Sahne ve çalgı müziğinin gelişmesi (1640-1670): Carissimi, Cavalli, Locke.

Yaygınlaşma dönemi (1670-1710): Lully, Purcell, Kuhnau, Couperin, A. Scarlatti, Buxtehude, Biber, Corelli, Torelli, Albinoni.

Doruk dönem (1710-1750): Rameau, D. Scarlatti, Tartini, Pergolesi, Vivaldi, Telemann, J. S. Bach, Haendel.

Müzikte barok çağın başardığı ileriye yönelik başlıca dönüşümler şunlardır: Modal sistemden tonal sisteme dolu anlamıyla geçiş: Bu gelişim, müzik tarihinde önemli bir aşama kabul edilir: Tonal dizge içinde hareket yeteneği artmış, sistemin standartlaşması ve ton değiştirim tekniklerinin yerleşmesiyle armoni dünyasının zengin duygusal, dramatik ifade yollarının kapıları açılmıştır.

İkinci önemli dönüşüm, yaşamın zengin ve engin insancıl değerlerini yansıtan opera sanatının yanı sıra, oratoryo, kantat gibi öteki dramatik formların yaratılıp geliştirilmesiyle daha geniş insan çevrelerinin kucaklaşması, insanın çok yönlü biçimde irdelenip anlatılmasıdır.

Barok dönemin başardığı üçüncü dönüşüm, bütünüyle çalgısal olan yeni müzik biçimlerinin yaratılmasıdır. Çalgı müziği formlarının arasında tipik olan, hızlı bir bölümle başlayıp buna karşıt özellikte, ağır, düşünceli, derin bir bölümle süren, oysa bu karşıtlığı canlı bir finalde çözüme bağlayarak insan psikolojisini eserin yapısına sindiren konçerto ve süit gibi “hızlı-ağır-hızlı” bölümler arasındaki kontrastı belirginleştiren müzik biçimleridir.

Barok dönemde gerçekleşen dönüşümler, aslında tonal armoninin sağladığı müziksel olanakların sonucudur. Ancak bu çağ stili, armonik gerilim ve çözümleri olabildiğince ifade etmekte sınırlıydı. Bu olgu, barok dönem bestecilerinin anlatım sınırlılığını da sergiler.

Barok dönem tarihi üzerine yapılan değerlendirmeler genel çizgileriyle şu görüşleri içerir: Varlıkların güzelliği karşısındaki duygulanma ön plandadır; barok stil bu etkileşimi ince ayrıntılarıyla göz alıcı biçimde işler; dolayısıyla gösterişe ve görkemli anlatıma düşkündür; abartmalı bir biçimcilikten yanadır. Sanatta ustalığa (virtüosite) önem verir. Müziğin özünde, yaşamdan tat alma isteğini yansıtan ayrıntılı süslemeler ile devinim duygusu arasında dinamik bir gerilim vardır.” (Say, A., Müzik Sözlüğü, Sf.62-63, 2005)

Müzik alanında çağ, bu şekilde tanımlanabilirken diğer sanat dallarında ve özellikle de mimaride bu tanıma yapmak bu kadar kolay değildir.

“Sanat tarihi, bazen birbirini izleyen değişik üslupların tarihi olarak tanımlanır. XII. yüzyılın yuvarlak kemerli Roman ya da Norman üslubun yerini, nasıl sivri kemerli Gotik üslubunun aldığı; Gotik üslubun ise, XV. yüzyılın başlarında İtalya’da doğan ve yavaş yavaş tüm Avrupa’ya yayılan Rönesans tarafından nasıl aşıldığını duyarız hep. Rönesansı izleyen üsluba da gelen olarak Barok adı verilir. Fakat önceki üslupları

belirgin özellikleriyle tanımlamak kolayken, Barok için durum o kadar basit değildir. Rönesans'tan başlamak üzere, neredeyse günümüze kadar, mimarlar, tümünü klasik yıkıntılardan ödünç aldıkları aynı temel biçimleri (sütunları, gömme ayakları, kornişleri, entablaturleri, silmeleri) kullanmışlardır. Bu nedenle, Rönesans üslubunun bir bakıma Brunelleschi çağından günümüze dek sürdüğünü ileri sürmek yanlış olmaz. Nitekim birçok mimari kitapları tüm bu dönemi Rönesans olarak ele alırlar.”(Gombrich, E.H., Sanatın Öyküsü, Sf.387)

Barok Müziğin Yorumlanması

Barok müzik yorumları konusunda iki farklı görüş yaygındır. Bazıları barok müziğin yorumlanışının o günlerdeki halini yansıtması gerektiğini düşünürken, bazıları da barok evrede yazılan eserlerin günümüz koşullarına adapte edilebilir nitelikte yorumlanması gerektiğini düşünürler. Bu ayırım aslında çok daha genişletilebilir. Barok müziği romantizmin etkisi ile yorumlayan, ya da tersine, buz gibi, düz ve sade bir yorumla da değerlendiren sanatçılar vardır.

Bunun dışında akademik olarak çalışın tanımını söyleyebileceğimiz P. Cassals, P. Tortelier, P. Fournier, A. Navarra gibi ismi müzik tarihine geçmiş, çağa damgalarını vurmuş viyolonsel virtüozları, özellikle barok çağ viyolonsel müziği denince akla öncelikle gelen eserlerden olan J. S. Bach'ın Viyolonsel Süit'lerinde yaptıkları yorumla barok çağ müziğinin yorumlanması konusunda akademik çevrelerce kabul gören yorum özellikleri katmışlar, çok daha doğru bir ifade tarzı ile, akademik çevrelerde Bach'ın çalınması anlamındaki olguyu onlar oluşturmuşlardır. Bu düşüncüyü destekler nitelikteki birkaç alıntı ile devam etmek yerinde olacaktır. İlk olarak Pablo Cassals'ın kendi sözlerini kaleme alan Blum'un bir yazısı bu konuya ışık tutacaktır:

“Casals anlatıyor: ‘Almanya’da, ilk defa solo viyolonsel için süitleri çaldığımda, sadelik yanlıları bu aldığımın Bach olmadığını söylediler. Şimdi, Bach o zamanlarda egzersiz gibi çalınırdı, gerçek müziğe dair herhangi bir anlam içermeksizin. Müziğin içine (Bach’ın müziğinin) bir şeyler katmaya korkarlardı; korkarlardı...!! Ve şimdilerde bile, günümüz sanatçılarının pek çoğu Bach’ın müziğini almaktan, Bach’ın müziğinin objektif (tarafsız, açık, net, nesnel, hedeflenen ve amaçlanan) olduğu konusundaki teoriyi kabul ettikleri için çekiniyorlar. Bach’ın fg ve kontrapuan sanatını çok iyi bilen ancak başka bir şey bilmeyen bir profesör olduğu sanılırdı. Bach’ı anlatmanın bu kadar kısıtlı ve dar yolu... Çok yazık! Bach, “Herr Professor” (Bay Profesör) her türlü duyguya sahiptir: sevecen, trajik, dramatik, şiirsel... her daim ruhla, yürekle ve ifade gücüyle. Nasıl da giriverir en derinimize, iimize işler! Bırakın bizi o Bach’ı bulalım’ “(Blum, D., Casals And The Art Of Interpretation, Sf.141, 1980)

Bu örnekten de açık seçik anlaşılabileceği gibi, geçtiğimiz yüzyıl ve az öncesinde Bach’ın sitlerini almak alışıl gelmedik bir olguydu. Bu öylesine korkutucu bir durumdu ki, kimse Bach almıyordu. Ancak bu konuda, Bach’ın müziğinin anlaşılması gibi, belki de müzik adına en büyük katkılardan birini yapan P. Casals ve ondan sonra gelenler olmasaydı belki bugün bile halen Bach’ın müziği nesnel bulunmaya ve icraları da egzersiz gibi yapılmaya devam ediliyor olabilirdi. Bu anlayışı değiştiren kişi Pablo Casals’dır demek diğerlerine haksızlık olur ancak yine de payı en büyük virtozlerden biridir. Yine aynı kitaptan yapmanın uygun olacağı bir diğer alıntı da şyledir:

“Pablo Casals, on  yaşında bir ocukken, Barselona’daki bir ikinci el müzik mağazasından Johann Sebastian Bach’ın Solo Viyolonsel için Altı Sitini almıştı. Bu onun tüm sanat hayatının dönüm noktasıydı. O güne değin, hiçbir ğretmeni ona bu sitlerin varlığından dahi bahsetmemişti ama geç viyolonselci bu eserlerdeki büyüklüğü fark etmişti. Sitleri tanımlanamaz bir coşkuyla almaya başladı. Sitlerden birini seyirci

önünde çalabilme cesaretini gösterebilmek için yirmi yıl boyunca çalıştı. Solo viyolonsel eserleri, solo keman eserlerinde olduğu gibi, Bach'ın müziğine karşı genel bir ilgisizliği paylaşıyordu, konserlerde bu eserlerden sadece bir tek bölümü bile programa almak oldukça nadir rastlanan bir olaydı. Yüzyıl'ın dönüm noktasında Casals, sadece performansı ile değil, aynı zamanda devrim niteliği taşıyan yorumlama tarzıyla, tüm dönüşleri ile birlikte bir süiti tamamen çaldı.”(Blum, D., Casals And The Art Of Interpretation, Sf.140-141, 1980)

Dolayısıyla, bu gibi devrimsel niteliklerinden ötürü özellikle Pablo Casals için (bugün yorumları çok eski ve demode şeklinde adlandırılabilir olsa da), bugün anlaşılan hali ile akademizme Bach'ın solo sütünlerinin de dahil olmasını sağlayan, en sağlam yol taşlarından biri denilebilir.

Oscar Wilde'ın “Sanattan iki türlü hoşlanmama yolu vardır. Bunlardan ilki ondan (sanattan) hoşlanmamaktır. Diğeri de onu mantıklı şekilde sevmeye çalışmaktır.” deyişini alıntı yaptığı kitabında Blum, aynı zamanda bu olguya ışık tutmaya çalışmıştır.

Toplumlar, sanatı algılayabilecekleri olgunluğa erişmeden tanımını yapamazlar. Yapılmamış tanımlar da verilmemiş anlamlara dönüşür kaçınılmaz olarak. Bunun sonucunda Bach ölümünden yüzyıllar sonrasında anlaşılır hale gelebilir. Toplumların sanatsal olgunlukları yüceldikçe sanat adına yepyeni olgular gün ışığına çıkacaktır. Bach için, Cassals'ın tesadüfen bulduğu bir notadan yola çıkarsak, bugün ulaştığı nokta göz kamaştırıcı olacaktır. Bu eserlerin içerisinde hem viyolonsel tekniğini, hem müzikaliteyi, hem ifade sanatını, hem hayal gücünü, hem de rapor içerisinde, daha ileride, Romantik Dönem başlığı altında daha detaylı şekilde dile getirilecek olan, eski unutulmuş ve hatırlanması çok zor olan duygusal kavramları barındırmaktadır. Yüzyıl boyunca, isimleri pek çok kitap ve makaleye konu olmuş büyük müzisyenin, J.S.Bach'ın solo viyolonsel sütünlerini ileri yaşlarında kayıt etmeleri bu yüzdendir.

Ölçü kavramı içerisinde, ölçülerdeki kuvvetli ve zayıf zamanların belirginleşmesi, müzikte, aynen doğanın nefes alış verişine benzeyen bir nabız atışının varlığını düşündürebilecek niteliğe bürünmüş, sonraki çağlara da kendisini aktarmıştır. Aslında doğanın kendisinde de var olduğu gözlemlenebilir olan bu olgunun müzikte de varlığı hislerle doğru orantılı olarak müzik içinde her zaman vardı ancak bu dönemde yazılı müzikler, gotik evrede tohumları atılan ve ardından rönesans ile başlayan hareketin sonucunda müziğin din dışına da taşınarak modal müzikten tonal müziğe doğru harekete geçmiş olduğundan, armoni de buna doğru orantılı olarak yükselişe geçerek, yorumlanışa bir hareket katacak altyapıyı sağlayacak niteliktedir. Armonideki bu yükseliş, müzik alanındaki keşifler ve müziğin yaygın bir hal almış oluşu, halk arasındaki insanların da bu mesleğe ilgi duymasını ya da daha önceden duydukları ilgiyi rönesans sonrasında artık fiiliyata döndürerek bu işe başlamasına sebep olmuş ve bu yüzden çeşitli danslar, halkların karakterleri müziğe daha yoğun olarak katılmıştır.

“Concerto grosso (Büyük konçerto), Barok dönemde çalgı topluluğu için yazılmış en önemli biçimdir. İki ses kitlesinin karşı karşıya gelişi, küçük bir yaylı çalgılar grubu ile daha kalabalık bir grubun değiştirimle çalmasıdır.” (İlyasoğlu, E., Zaman İçinde Müzik, Sf.33, 1999).

Konçerto grosso'daki bu karşıt karakter olgusu daha sonra olgun barok ve ardından özellikle klasik dönemde, müzikteki gürlük yani dinamiklerde karşılaşılabilecek bir olgudur. Buna örnek olarak, Beethoven'ın senfonilerindeki ani patlamalar ve ardından gelen derin sessizlikleri vermek mümkündür. Barok dönemin getirdiği diğer bir yenilik ise Ricercare'dir.

“Çağın temel çalgı biçimlerinden biri ricercare olarak doğar. Riçerkar, bölmesiz, sürekli akan, işlemeli bir füg veya kanon yapısındadır. Sözlük anlamı “araştırma” dır. İtalya'daki adı ricercare, fantasia veya capriccio; İngiltere'deki adı fancy'dir. 18. yüzyılda yerini, füg biçimine devreder. J.S.Bach'ın Müziksel Sunular'ı (Das Musikalische Opfer) riçerkar'dan

yola çıkan en güzel örnektir” (İlyasoğlu, E., Zaman İçinde Müzik, Sf.33, 1999).

Tüm yaşamı boyunca ülkesini hiç terketmemiş bir besteci olan Johann Sebastian Bach’ın eserlerinin müzik tarihi içindeki önemi çok büyüktür. Gerek barok evreye damgasını vuran, gerekse de klasik evrenin de yapıtaşlarını sunan bu büyük bestecinin ölümü (28 Temmuz 1750) bu nedenden dolayı barok evrenin bitimi olarak saptanmıştır. J.S.Bach’ın kendi çocuklarına etüd ya da çalışma parçaları olarak yazdığı söylenen, viyolonsel için bestelenmiş danslardan meydana gelen süitler halinde toplam 6 adet süiti bulunmaktadır. Konser repertuarımda bu eserlerden 4 numaralı Mi bemol Majör tonundaki süiti çalacağımdan öncelikle süitin nasıl tanımlandığına değinmek yerinde olacaktır.

Süit

“Dans Süiti

Rönesansta olduğu gibi, dans müziği çok önemli bir kategoriydi. Stilize edilmiş, işlevsel olmayan danslar, çoğunlukla süit ya da partitalar olarak adlandırılan gruplar halinde bestelenirdi. Dans müziğinin bestelendiği çalgılar, Harpsichord (klavsen), oda müziği toplulukları ve orkestraydı.

Süit bölümlerinde sayı, tip, ya da sıra ile ilgili olarak herhangi bir standart yoktu. Bazı az sayıdaki istisnalarda süitin bölümlerinin tamamı aynı perdeden (yazının orijinalinde bu sözcük yerine KEY sözcüğü kullanılmıştır) yazılmıştır. Birbirinden bağımsız dans bölümlerinin formları neredeyse tamamen iki kısımdan meydana gelirdi. Baroktaki ikili yapı, iki bölüme ayrılmıştı ve her biri tekrar edilirdi. İlk kısım çeken (dominant) uygusuna modüle olur (ya da ilgili majöre); ikinci kısım ise zıt perdeden (Orijinal metinde “Key” sözcüğü kullanılmıştır.) başlar ve

eksen'e (tonik) modüle olarak biterdi. Allemande, Courante, Sarabande ve Gigue gibi danslar çoğunlukla geç Barok'ta yaygın şekilde görülmüştür.

Allemande: Allemande genel olarak orta hızda, çift bölütlü, bir sekizlik ya da bir onaltılık nota halindeki önel (auftakt) ile başlardı. Bu dansın adı muhtemelen Alman kökenlidir (Allemande Fransızca'da Alman anlamına gelen sözcüktür).

Courante: Courante üç bölütlüydü, kimi zaman birleştirilerek ya da değiştirilerek 3/2'lik ya da 6/4'lük ölçülerde yazılırdı. Allemande'dan daha hızlı bir tempodaydı (Fransızca Courante, "Koşarak" anlamına gelmektedir). Genellikle bu dans da yine kısa bir önel ile başlardı.

Sarabande: İspanyol kökenli olan sarabande, üç bölütlü ve yavaş tempodaydı ve şu ritmik şablon ya da modelleri kullanırdı : Noktalı ikilik, dörtlük, ikilik ve ikilik, noktalı ikilik, dörtlük.

Gigue: Gigue, geç Barok süitinde genel olarak son danstı. Normal olarak üç bölütlü (6/8, 9/8 ya da 12/8) oluşun ve canlı temponun birleşimiydi. Yapısı genellikle diğer bölümlerden daha "taklit eden" nitelikteydi (ya da benzeyen - orijinal metinde "immitative" sözcüğü kullanılmıştır).

Diğer danslar: Takip eden dansların biri ya da daha fazlası sıklıkla süitlerin sarabande ve gigue bölümleri arasında yer alırdı: Gavotte, Bourrée, Minuet, Loure, Polonaise, Rigaudon ve Passeped. Bir dans bölümünü, double (çift) olarak adlandırılan süsleme çeşidiyle takip etmek, alışılmamış bir oldu değildi.

Dans Olmayan Bölümler: Barok süitleri genellikle bir prelude ile başlardı. Süitlerde görülen diğer dans olmayan bölümler ise Fugue'ler, Varyasyon'lar ve Air'lerdi." (Miller, H. M. ve Diğerleri, History Of Western Music, Sf.109)

Johann Sebastian Bach ve dönemi hakkında Wagner'in sözlerini içeren kitabında Cevad Memduh Altar'ın yazısı dikkat çekicidir:

"Yazılarında sık sık Bach'a değinen Wagner, 1865 yılında yayımladığı bir kitapta, 1720 yılına doğru Orta Avrupa'da başgösteren toplumsal bunalımdan söz ettikten sonra, Bach'ın ulusal iradeyi tek başına temsil eden bir sanatçı olduğunu ileri sürmekte ve sözlerine şöyle devam etmektedir:

Şu Bach'a bakın, Fransızların delice icadından başka bir şey olmayan koskoca peruğun altına saklanmış olan üstada bakın! Thüringen eyaletinin, adları bile bilinmeyen küçük kasabaları arasında, kantorlukla, organistlikle dolaşmış, karnını doyurmayan işlerle oraya buraya sürüklenmiş ve hemen herkes tarafından küçümsenmiş olan bu adamın, dönemler arasında karışıp giden eserlerinin yeniden ortaya çıkması için meğer tam bir yüzyılın geçmesi gerekiyormuş. Ya bu adama müzik sanatında geçmişten miras olarak kalan form, nasıl bir formdu? Tümüyle dönemin sanat ruhunu yansıtan bir formdu; kısır, olduğundan fazla görünmek isteyen, sanki dönemin saç tuvaletlerinin nota biçiminde ifadesiyle meydana gelmiş olan bir formdu. Bir de şimdi akıllara sığmayan büyük Bach'ın, sırf bu tür unsurları işlemek suretiyle meydana getirdiği şeylere bakın! Ben onun yalnız yaratılarına işaret etmekle yetineceğim; çünkü bu yaratıların zenginliğini, kutsallığını ve her şeyi

içine alan anlamını, herhangi bir sanatla kıyaslamaya olanak var mı?”(Altar, C. M., Sanat Yolculukları, Sf.31)

Klasik Dönem

“Viyana Klasikleri” olarak 18. Yüzyılın sonlarında Avrupa müzik kültürünün yaratıcı gücünü temsil eden Mozart ve Beethoven’le birlikte Haydn, tarihsel bir dönemeç oluşturmuştur.

Barok dönemin son iki büyük temsilcisi Bach ve Händel gibi, klasik dönemde Haydn ve Mozart da klasisizmin sınırlarını genişleterek müziği sonuna değin insanlaştırmayı ve tinselleştirmeyi başarmışlardır.”(Say, A., Müzik Tarihi, Sf.290)

Klasik dönem, müzik tarihine; Mannheim okulunu, çalgıların birliktelikleri ile ilgili araştırmaları ve bunların sonuçlarının katkılarını, abartılı dinamik farklılıklarını, senfoni olgusunu, orkestrasyon tekniğinin gelişimini, aydınlanma felsefesini, burjuvazinin ön plana çıkışını, Fransız devrimini, Viyana klasiklerini, klasik sonat formunu katarken, aynı zamanda geçmişteki incelikli sanatların varlığını saray ve soylu kamaradan insanlar için sürdürmesi geleneğini ortadan kaldırmış, orta sınıfın sanattan beslenen ana kitle olmasını doğurmuştur.

Joseph Haydn

“Üslup bir bestecinin kavramlarını düzenlemesinin ve zanaatının dilini konuşmasının özgül şeklidir. Bu müzik dili, belli bir okul ya da dönemin bestecileri için ortak bir öğedir. Mozart ve Haydn’ın müzikal

fizyonomilerini elbette bilirsiniz; dönemin diline aşina olanlar onları kolayca ayırt edebilseler de bu bestecilerin birbirleriyle açıkça ilintili oldukları dikkatimizi çekmiştir.”(Stravinsky, İ., Altı Derste Müziğin Poetikası, Sf.52-53)

“Mozart ve Haydn örneğine dönersek, onların aynı kültürden yararlandığını, aynı kaynaklardan hareket ettiğini ve birbirlerinin buluşlarını ödünç aldığını görebiliriz. Ama buna rağmen, ikisi de kendi mucizesini yaratmıştır.”(Stravinsky, İ., Altı Derste Müziğin Poetikası, Sf.53)

Haydn, Mozart ve Beethoven ile, ancak özellikle de Mozart ile, oldukça çok sayıda kaynakta ve müzisyenler arasında bir çeşit kıyaslamaya uğramaktadır. Mozart’ın viyolonsel müziği adına konçerto niteliğinde bir eser vermemiş olması şaşırtıcı olmasına karşın Haydn bu iki büyük konçertosu ile bunu başarmıştır. Beethoven’ın da sonatları ve varyasyonları mevcuttur. Bu kıyaslamamanın olası nedeni olarak bu ismi geçen bestecilerin Viyana Klasikleri olarak adlandırılmalarını gösterebilmek mümkündür.

“Viyana senfoni üslubunu kuran ve bu alanda Mozart ve Beethoven gibi döneminin iki tanınmış sanatçısına hocalık etmiş olan Joseph Haydn’ın, sanat alanındaki başarısını bir bakıma da Mozart ve Beethoven’dan önce dünyaya gelmiş olmasında aramak doğru olur. Yine de eserlerinde metafizik düşünceler peşinde koşmamış olan Haydn, sırf kendine özgü sade bir görüş ve anlayışla, yaşadığı dönemi etkisi altına almış ve kendi kendini eleştirmek gibi insan meziyetlerinin en güzeline sahip olmanın çevrede yarattığı hayranlıkla, herkesin beğenisini kazanmıştı.” (Altar, C. M., Sanat Yolculukları, Sf.62-63)

J. Haydn’ın viyolonsel müziğine katkısı çok büyüktür. Bunu da viyolonsel ve orkestra için yazdığı iki adet büyük konçertoyu yazmakla büyük ölçüde başarmıştır. Bahsi geçen konçertoları bu kadar önemli yapan sebep ise, bu konçertoların klasik üslupla

yazılmış olmaları ve bu üslubun çalıcıya son derece kararlı ve kurallı bir çalış ile eserlere yaklaşması gereğini getirmesidir. Haydn'ın konçertolarında, yine diğer eserlerinde bulmanın çok kolay olduğu, naif, zarif ve incelikli görüşü, ayrıca sadeliğin tüm müziğine yansımış olduğu gibi önemli özellikler barınmaktadır. Bu özellikleri ile Haydn'ın konçertolarını çalarken, yine aynı incelik ve zarifliği ön plana çıkartarak, sadeliğin müziğin her anında hissedilmesi hedeflenmelidir. Bu yolla yapılacak çalışmalar, kişinin hem arşe kullanımında hafiflik ve çabukluk gibi incelik gerektiren konularda daha kontrollü olmasını, hem de sol el kullanımında hızlı pasajlarda yine hafif ve bir o kadar da müzikal hatları ortaya çıkartır nitelikte vibrato yapabilmesini sağlayacaktır.

Klasik üslubun başlıca özellikleri olarak, müzikteki köşelerin gösteriminin çok önemli oluşu, ritmin şaşmazlığı ilkesi ile romantizmden ve gereksiz süslemelerden kaçınmak gerekliliği, dinamiklerdeki ani iniş ve çıkışlar ya da cümlemelerdeki karakter bütünlüğünün korunması gibi etkenler sayılabilir.

Bu etkenlerin bir müzik içinde, kurallara bağlı şekilde çalınması, zaman zaman çalıcının içten gelen bazı duyumsamaları gözardı etmesi gerekliliğini de doğurabilir. Dönemin genel karakteristik yapısı, çalınacak eserlerin çok güzel melodik yapılarının oluşu, bu eserlerde romantizmden etkilenecek çalma hissiyatını körükleyecek niteliktedir. Ancak bu yanlıştır. Stravinsky, kitabında bahsi edilen durumu şöyle özetliyor:

“En kötü yorumcuların genellikle romantiklerle ilgilenmesi nedensiz değildir elbette. Bunların eserlerinin her tarafına serpiştirilmiş müzik dışı öğeler ihaneti davet ediyor. Oysa müziğin kendi dışında hiçbir şeyi ifade etmeye yeltenmediği bir sayfa, edebi deformasyona karşı daha iyi direnir.”(Stravinsky, İ., Altı Derste Müziğin Poetikası, Sf.87)

Klasik ve romantik sanat arasındaki farklılıkları ortaya koyan Cevad Memduh Altar ise kitabında konudan şu şekilde bahsetmiştir:

“Klasik sanatta bir tek müzikal tasavvur, daha büyük bir bütünün parçasıdır ve eserin kuruluşundaki rolü oranında önemi olduğu gibi, tek başına hiçbir hayatiyete de sahip değildir. Oysa bunun tümüyle tersi olan romantizmde, örneğin Copin, Schumann, Liszt gibi üstatların eserlerinde, daha büyük bir bütüne bağlanamayan ilk müzikal tasavvur, eserin devamı boyunca tek başına bir hayatiyete sahiptir. Bu durumda romantik sanatta en küçük müzikal tasavvur, büyük bir bütünden kopmuş bir parça olmayıp, kendi işlevi olan küçük bir bütündür. Onun içindir ki, romantizmle birlikte müzik sanatında küçük çapta formlar meydana gelmeye başlamış ve bu durum piyano edebiyatına Sözsüz Şarkı, Prelüd, Etüd, Bersöz v.b. türünden küçük ama duygulu müzik parçalarını kazandırmıştır.”(Altar, C. M., Sanat Yolculukları, Sf.98)

Bu nedenlerden ötürü, konser repertuvarında çalınacak olan J.Haydn’ın Re Majör Konçertosu’nda özellikle bu hususlara dikkat edilecek, ayrıca Haydn’ın müziğindeki naif ve zarif çizginin de korunmasına dikkat edilecektir.

“Üçüncü süresinde, 1771 ile 1880 yılları arasında Haydn’ın müziği daha derin, daha heyecanlı, daha duygulu olmuştur. Özellikleri “ince, zarif, süslü” gibi kelimelerle tanıtilen ve çağın hemen hemen bütün bestecilerinin ele aldığı ortak tavır olan “rococo” tarzı Roussau’nun yaydığı “doğaya yönelme” inancıyla birleşmiştir. Kendi doğasında, dışarıdaki doğaya doğru önlenmez eğilimler olan, bu yanılla Beethoven’i bile aşan Haydn’ın Rousseau görüşlerine kapılmaması, Avrupa’nın düşün hayatını yönelten bu inançları benimsememesi beklenmezdi.” (Mimaroglu, İ., Müzik Tarihi, Sf.69)

Rokoko

“ROKOKO SÖZCÜĞÜ İLK KEZ on sekizinci yüzyılın sonunda küçültücü bir kavram olarak devrim öncesi Fransa’daki elit aristokratların uçarı ve dekoratif tarzlarını anlatmak için kullanılmıştır. Ancak Fransa’ya özgü bir üslup değildir. Avusturya, Almanya, İtalya ve İspanya’da da on yedinci yüzyılın görkemli Barok Tarzının yerine Rokoko’nun dekoratif potansiyelinden yararlanan yeni bir yaklaşıma geçilmiştir. Çevrelerinde giderek artan şiddetli başkaldırlara aldırmayan ya da farkında olmayan kilisenin, mutlakıyetçi kralların ve aristokratların zenginlik ve konum simgesi olarak benimsenen bu yapay üslup, 18. yüzyılın başında Avrupa’daki geleneksel güçlerin kendilerini beğenmişliklerinin bir ifadesidir. Rokoko sanatı ve mimarlığı yaratıcı ve özgündür. Klasik süslemenin resmi kurallarını yok saydığı için yarattığı imge, aydın çevrelerde ya da Protestan İngiltere ve Hollanda Cumhuriyeti’nde çok tutulmamıştır.”(Hollingsworth, M., Dünya Sanat Tarihi, Sf.355)

Romantik Dönem

Klasisizmin kuralcı ve katı tavrına karşın bir tepki niteliği ile gündeme gelen anlayışın hakim olduğu, on dokuzuncu yüzyıl ile başlayan ve yirminci yüzyılın başlarına kadar süren dönemdir. Bu dönemin en büyük özelliği, müziğin ve sanatın artık sanat için yapılmaya başlanmasıdır. Küçük parça kavramı oluşmaya başlamış, neredeyse tüm müzikal formlarda eserler verilmiştir. Şiirsel bir anlatım özelliği taşıyan dönem eserlerinin çoğu, ya doğadan esinlenmiş, ya da bestecinin kendi iç dünyasında yaşadığı duygusal profili ortaya koymuştur. Kromatizm piyano müziğinde yer bulurken, disonans aralıklarının kullanımını gündeme getirir. Müzikal cümleler duygular gibi karmaşık öğeleri anlatacak niteliğe büründüğünden, bu dönem eserlerinde arşe kullanımı oldukça geniş soluklu ve

büyüktür. Klasik anlayıştaki nota sonlarında kesinti ya da köşeler yaratma fikri terk edilerek artık neredeyse soluksuz şekilde çalma benimsenecektir.

Her dönem, sanatçıların ortak psikolojilerinin ürünü diye düşünenecek olunursa, sosyolojik olguların insan üzerindeki etkilerinin öneminin de ışık tutacağı gibi, dönem süresince ve öncesindeki yakın geçmişte sanatçının çevresinde gelişen savaş, açlık, fakirlik ya da salgın hastalık gibi kavramların sanatçıları etkileyerek, verecekleri yapılara yön verebilecek anlayışı meydana getirmesi kuvvetle muhtemel görünür. Her devirde sözü edilebilecek bir sanatın varlığı, aslında sanat eserinin yaratımı ve icrası esnasında sanatçının asıl göz önüne aldığı duygulara, özellikle de artık günümüzde yavaş yavaş yitip giden bir duyguya, aşk kavramına bağlıdır. Aslında sanat, yukarıda bahsi geçen olguların etkisi altındayken sanatçının bu duyguyu yorumlaması ile meydana gelir. Örneğin savaş esnasında eşinden uzak kalan bir sanatçının, ya da salgın hastalık yüzünden sevdiğini kaybeden bir sanatçının yapıt vermesine, sosyolojik olguların sebep olduğu düşünülebilir. Ancak aslında durum bunun tam tersidir. İçinde hissettiği aşkın o koşullar altındayken, kendinde yarattığı etkinin sonucunda patlak verir sanat eseri. Bu yüzden anlaşılması güçtür çoğu zaman derin eserlerin. Çünkü akıl ve bilgi yolu değil, tamamen ruhani ve düşsel bir yolculuktur eserden tat almak.

Sanat imitasyondan (taklit) doğar inancını benimseyen akademisyenlerin varlığı azımsanmayacak kadar çoktur. Ancak bu şahsiyetler, akılcı tutumları ile sadece entelektüel sohbetlerden ileri gitmeyen sanatsal görüşleri çerçevesine sıkıştığından, sanat algısı da, aynen Bach'ın akademizme dahil oluşu konusunda bahsinin geçtiği gibi, Casals Bach çalmaya başlamadan önce toplumsal sanat algısını hatırlatan şekilde yaygınlaşabilir. Bu da sanatı ya da yapıtı değerlendirme adına büyük bir kayıp sayılabilir. Çünkü sanatı öncelikle sanat olma yoluna sokan, herkes tarafından beğeni toplamasından ziyade, toplumu aşan bir derinlik barındırmasıdır denilebilir. Sanat, zaten sanat haline geldikten sonra üzerine yüklenecek görevi layığı ile yerine getirebilecek bir potansiyele bürünmüş demektir. Örnek olarak, Voltaire'in, Rousseau'nun ya da Dante'nin kendi halkını da peşi sıra bir lokomotif gibi çekmesi gösterilebilir.

Dejenerasyonun (bozulma amaç, kapsam dışına çıkmak) her alanda yaşandığı günümüz dünyasında bireysellik ön plana çıkarak, her anlayış ve yaklaşımın kendi doğrularının benimsenmesine ve ortak anlayıştan kopuşa gidiş kaçınılmaz durumdadır. Bu nedenle aşk kavramı da gündemden güne kavramsal niteliği ve içerdiği duygusal durumun kişiler üzerindeki etkisini kaybetmekte ya da kavramın kendisi olarak değişmektedir. Bu yüzden bugün “The Life and Death of Classical Music” (klasik müziğin yaşamı ve ölümü) isimli kitaplar basılabilmekte, sadece matematik içeren ancak duyguları hiçe sayan eserler yapılabilmektedir. Klasisizmin, hiçbir zaman değerini yitirmeyeceği anlamına gelen bir anlayış oluşunun bile artık bir önemi kalmamıştır. Daha 1942 yılında, bu olguya ışık tutan yazısında Stravinsky şöyle der:

“En kötü yorumcuların genellikle romantiklerle ilgilenmesi nedensiz değildi elbette. Bunların eserlerinin her tarafına serpiştirilmiş müzik dışı öğeler ihaneti davet ediyor. Oysa müziğin kendi dışında hiçbir şeyi ifade etmeye yeltenmediği bir sayfa, edebi deformasyona karşı daha iyi direnir. Temcit pilavı misali hep Haydn çalan bir piyanistin ünlenmesini düşünmek güçtür. Bu büyük müzisyenin yorumcularımız arasında gerçek değeriyle orantılı bir rağbet görmemesinin nedeni kuşkusuz budur.”(Stravinsky, İ., Altı Derste Müziğin Poetikası, Sf.87)

Bunun da nedeni yine aynı kitabında bahsettiği üzere, sanatçının notunun halk tarafından veriliyor olmasıdır. Halkın müzikal ve sanatsal olarak gelişkinliği de bu konuda çok önemli rol oynamaktadır. Gelişkin bir beğeni seviyesine sahip olmak, devrin gerektirdiği oranda güç ya da kolaydır. Örneğin Ortaçağ'da okuma yazma oranı düşüktü. Bu devirde sanattan anlayabilecek bir halkın var olabileceğini düşünmek haksızlık olacaktır. Ancak günümüzde ortaçağdakinden çok daha farklı olarak, bir dejenerasyon söz konusudur ve bu bozulma, insanların “on tavşanın peşinde koşan birini bile yakalayamaz” deyişine benzer bir yaklaşımla hayatlarını sürmeleri, hızlı ve aceleci bir tutum, bir işin üzerinde gerektiği kadar duramayacak duruma gelmeleri gibi sebeplerle meydana gelmektedir.

Dolayısıyla gitgide, eski kavramların da buna benzer sebeplerden dolayı anlamlarını yitirmeye başlaması şeklinde kısaca özetlenebilecek sonuçlara sebep olmaktadır. Bu koşullar altında, aşk kavramının ve duygusunun da günden güne kimliğini kaybetmesi kaçınılmaz bir durumdur. Stravinsky'nin kitabından verilen örnekte geçen "müziğin kendi dışında hiçbir şeyi ifade etmeye yeltenmediği bir sayfa" nitelemesi ile sanatın sanat için yapılması durumunu görmek mümkündür. Oysa romantizm'in de aynı amacı gütmesi ironiktir. Bu insanın kafasında doğal olarak "Peki sanat neden beslenir?" sorusunun doğmasına neden olur. Bu soruya bugün yanıt vermek, pek çok farklı sonuca götürebilecek, birbirinden farklı görüşlerin hakimiyeti nedeni ile çok zordur. Ancak eskiler buna "Aşk" diyerek yanıt verirlerdi herhalde.

Bu aşk kimi zaman ilahi bir kudrete, kimi zaman bir kadına ya da doğaya karşı olan, kavramsal aşktır tabiki. Halk çevresinde aşk, içki içip, ağlayıp, içinde acı çekmek gibi dışa vurulurken, sanat çevresinde bu yapıtlarda yerini alır. Bu kavramın bugünkü durumu göz önüne alınacak olursa, sözü çok geçen "aşk diye birşey yoktur" inancı doğrultusunda sanatın matematikselleşmesi kaçınılmazdır. Tabiki sanat sanat için yapılır ancak bu sanatın notunu verecek olan halk ile arasında kopuş yaşandığı andan itibaren, yitmeye başlaması ve belki de sadece kısıtlı ve bir o kadar da az sayıdaki birkaç entelektüelin bireysel zevki olmaktan öteye gidememesi kaçınılmaz bir son olacaktır.

Ancak romantik dönemde durum bunun neredeyse tam tersidir. Dönem müziklerinin en büyük ortak özellikleri çok büyük duygusal yapılar oluşlarıdır. Her bir eser, tek tek incelediğinde, inceleyene daha ilk dinleyişinden başlayarak, sonuncuya kadar her seferinde bambaşka duygular yaşatabilecek, düşündürebilecek nitelikte olduğunu gösterir. Kültür, çeşitlilik açısından henüz yeni yeni dallanıp budaklanmaya başladığından, kültüre verilen önem çok büyüktür. Konu hakkında Bakkalcıoğlu yazısında şöyle söylüyor:

"Romantik Dönem ile birlikte, işçi sınıfı ortaya çıkar ve nasyonalizm gündemdedir. Endüstri ve tıpta büyük gelişmeler görülür. Kendini

bulmuş dinler, gelenek ve kültür iyice belirginleşir.”(Bakkalcıoğlu, B.E., Bitirme Konseri Raporu, Sf.38)

Mimaroglunun romantik çağ ile ilgili yazısı ise şu şekildedir:

“Müzikte romantik çağ, neyi ve kimleri kapsar? Nerede başlar, nerede biter? Daha genel bir deyişle, romantizm nedir? Bu sorulara kesin bir karşılık bulmak kolay değildir... Romantik davranışı, sanatçının duygularını açıklaması diye tanımlayacaksak, bütün sanatçıların romantik sayılması gerekir; romantizme karşı durmuş olanların bile... Öyleyse, tarihçilerin dediklerine uyarak, müzik sanatında romantik çağı, on sekizinci yüzyılın sonunda toplumsal alandaki devrimlerin müziği etkilemesiyle başlamış göreceğiz.

Romantizm deyince akla ilk gelen kişilerden biri Jean-Jacques Rousseau’dur. Rousseau “ben herkesten başkayım; belki daha iyi değilim ama, gene de başkayım” demişti. Romantik davranışın özü, işte, kişinin başkalarının bilincine varmış olmasıdır.

Müzikte romantizm’i Ludwig van Beethoven’dan (1770-1827) sonra başlamış görenler de vardır. Buna karşı birçok tarihçi Beethoven’i ilk romantik besteci olarak görür ve onu müziği özgürlüğe kavuşturan kişi olarak tanır. Bütün bunlar, kesin, fakat kesin olduğu kadar da yanıltıcı, yanıltıcı olduğu kadar da dar görüşlerdir. Romantizmin başladığı ve bittiği günler kesin olarak belirtilemez. Bununla birlikte, basitleştirme uğruna, hiç olmazsa, on sekizinci yüzyılın sonlarının, romantizmin başlangıcı olduğu söylenebilir. Bundan başka büyük romantik çağ, on dokuzuncu yüzyıl, Avrupa müziğine yalnız tek bir görüşün, tek bir

tutumun, tek bir okulun egemen olduğu bir süre de değildir.”(Mimaroglu, İ., Müzik Tarihi, Sf.79)

Viyana Klasikleri'nin ardından müzikte yeni arayışlar baş göstermiş, bunun sonucunda da klasisizme karşı bir tepki oluşmuştur. Bu tepki, icracıların beste yapmasına, arayışın büyük ve oturaklı eserler yerine, kişinin kendi içine ve doğanın kendisine dönerek, daha küçük ancak duygu yüküyle ön plana çıkan eserler yazılmasına sebep olmuştur.

Romantizm'in özellikle dikkat çeken özelliği, duyguların ifade gücü ile ön plana çıkması ve bunun kazandığı önem, aynı amaç doğrultusunda, klasik evrede geçerliliği olan kuralların yıkılabileceği inancının da doğmasına sebep olmuştur. Bu sebeptendir ki, pek çok ufak müzik türleri ortaya çıkmıştır.

“Amatör ile virtüözün, hafif olanla daha güç sayılan müziğin arasında uçurum açılması, klasik türlerin çökmesine neden olur. Virtüöz tarafından beste yapılması, büyük müzik yapıtlarını, kaçınılmaz bir şekilde minyatürleştirir; 'bravura' parçalar oldukça kısa, parlak ve çarpıcıdır. Fakat, düşünce ve duyguların yücelmesinden doğan, gerçekte güç ve bireye göre değişen bir üslup, evrensel geçerliğe sahip, uzun ömürlü biçimlerin de sonunun gelmesine neden olur.”(Hauser, A., Sanatın Toplumsal Tarihi, Sf.201)

Buğra Gültek, kitabında romantizm hakkında şunları söylüyor:

“Klasik Viyana Okulu'ndan sonra gelen *romantik akım*, kendisini, önce edebiyat alanında göstermişti. Almanya'da başlayan *Sturm und Frang* (Fırtına ve Gerilim) hareketi, kuralların katı sınırlandırmalarından kurtulmaya çalışmıştı ve diğer ülkelere de yayılarak Romantik Dönem'in

hazırlayıcısı olmuştu. Romantizm'in sembolü haline gelen roman ise, Goethe'nin *Die Leiden des jungen Werthers* (Genç Werther'in İzdırakları) idi.

Bir Fransız yazarı olan Alice Gabeaud, Romantizm hakkında şu saptamalarda bulunuyor:

“Bu hareket, sanatın, soylulara hizmet etmek için yapıldığı düşüncesine karşı bir sanatsal devrimdir.... Sahip olduğu karakteristik özellikler şunlardır: 1. Geleneksel olan her şeyi bırakmak; 2. Egonun yükselişi... sanatçının rolü daima bir kahraman yerindedir. 3. Manzara betimlemelerine gittikçe daha çok yer veren bir doğa sevgisi. 4. Duyguların, bazen çok müsrifçe ve saldırganca dışa vurumu. 5. Düşgücünün tadına varma: dinleyiciyi, ya da okuyucuyu etkilemek ve harekete geçirmek için en önemli silah budur.”(Gültek, B., Piyano Bir Çalgının Biyografisi, Sf.239)

Ahmet Say, kitabında romantizme yer verdiği satırlarında, romantizmin “Ben” merkezli olması özelliği hakkında şöyle söylemiştir:

“Felsefe tarihinde romantizm, Alman filozof Schelling'in düşünsel açılımında bütün ağırlığıyla yer almıştır. Schelling, romantizmin filozofudur. Bu anlayışı yoğunlaştırarak yazdığı “Felsefenin İlkesi Olarak Ben Üzerine” adlı eseri ile 22 yaşındayken Jena Üniversitesi'ne profesör olan düşünürün “Ben Üzerine” nitelemesi, romantik akım rüzgarlarının estiği 19'uncu yüzyıl boyunca hep yinelenecek olan “Ben” sözcüğünü, düşünce ve sanatın odağı haline getirmiştir: “Ben nasıl hissediyorsam öyledir”, “Duygularım bana böyle söylüyor”, “Benim duygularım.. ben, ben ben...” ”(Say, A., Müzik Yazıları, Sf.71)