

KLASİK MÜZİĞİN DOĞUŞU

İskender Savaşır

Bugün «Klasik Batı Müziği» dediğimizde çeşitli eserlerden, bestecilerden, çalgılardan, bir teknik bilgi geleneğinden, bir eğitim sisteminden, çeşitli dinleme alışkanlıklarından, yorumlama tarzlarından oluşan karmaşık bir kültürel olguyu kastediyoruz. Bu karmaşık olgu, bizim tanıdığımız biçimiyle, ancak 18. yüzyıldan beri var olmaya başladı.

Gerçi bu olguyu oluşturan çeşitli unsurlara 18. yüzyıldan önce de rastlıyoruz. Sözelimi tarih kitapları, klasik Batı müziği repertuarının vazgeçilmez türlerinden biri olan operanın ilk, 17. yüzyılın başlarında İtalya'da doğduğunu yazıyorlar. Daha da önemlisi, 18. yüzyılda beste yapmış çeşitli besteciler, kendilerinden önceki bestecilerden etkilenmişler, kendilerinin de hoca ve ustalarıyla birlikte aynı gelenek içerisinde yer aldıklarını düşünmüşlerdi. Yine de, bütün bunlara karşın, 18. yüzyıl öncesi müziğini, bugün klasik Batı müziği diye adlandırdığımız müziğin, olsa olsa tarih-öncesi diye addetmemiz için yeterli neden var.

Şu yüzden: 18. yüzyıl öncesi müziğini dinlemek, ondan zevk almak ve asıl önemlisi, bu müziği icra edebilmek, ek bir uzmanlık gerektiren bir iştir. Oysa bugün sıradan bir konservatuvar eğitimi görmüş biri, 18. yüzyılda bestelenmiş herhangi bir eseri «okuyabilir», teknik becerisi elveriyorsa, kendi çalgısında sözkonusu eseri icra edebilir. Oysa, 17. yüzyılda bile bestelenmiş bir eseri okumak, hele hele onu yorumlayabilmek, kendi çalgılarımızda icra edilebilir bir hale getirmek, onu kendi müzikal terimlerimize çevirebilmek için, önce bir tarihsel araştırma yapmamız gerekir.

O halde nedir 18. yüzyıl müziğini ve dolayısıyla klasik Batı müziğini, kendinden önce gelen müzik sistemlerinden farklı kılan özellikler? Bu farklılıkları kabaca üç başlık altında toparlayabiliriz: 1) yasal özellikler, başka bir deyişle 18. yüzyıl müziğini diğer müzikler-

den farklı kılan teknik özellikler, 2) müziğin üretimine ilişkin farklılıklar, başka bir deyişle 18. yüzyıl besteci ve çalgıcılarını, geçmiş besteci ve çalgıcılardan ayıran özellikler, 3) müziğin alımlanmasına (Rezeption), başka bir deyişle müziğin nerede, nasıl ve kimler tarafından dinlendiğine ilişkin farklılıklar.

Yapısal Özellikler

En genel hatlarıyla müzik, seslerin zaman içinde ardarda dizilmesi sanatı olarak tanımlanabilir. Seslerin birbirini izlemesinden, birbirini izleyen sesler arasındaki ilişkiden doğan ahenge, müziğin «yatay eksenini» diyebiliriz.

Ancak müzik üretimi tek bir kişinin şarkı söylemesini aşar aşmaz, şarkıya ikinci bir ses katılır katılmaz, ortaya müziğin yatay ekseninde öngörülmeleyen ikinci bir tür ahenk olanağı çıkar: aynı anda işitilen arasındaki ilişkiden doğan ahenk. İşte birtakım seslerin aynı anda işitilmesinden doğan bu ahenk müziğin «dikey eksenini» oluşturur.

Uzak doğuda olsun, İslâm âleminde olsun, Rönesans Avrupası'nda olsun bütün geleneksel müzik sistemlerinin temelinde bir sestem hangi diğer seslere geçilebileceğine ilişkin kurallar yatar. Başka bir deyişle bütün geleneksel müzikler için müziğin kurucu, birleştirici ögesi yatay eksenidir. Aynı anda birarada işitilen seslerden, yani müziğin dikey ekseninden, daha çok bir süsleme unsuru olarak yararlanılır.

Müziğin taşıyıcı unsurunun yatay eksenini olmasının müziğin nasıl üretildiği ve nasıl dinlendiği bakımından da önemli sonuçları vardır. Şöyle ki, eğer müzikte önemli olan, bir sesin (bir çalgının ya da bir insan sesinin) bir notadan diğerine geçerken gösterdiği kıvraklık ve yaratıcılık ise, o müzik parçasını belirleyecek olan egemen bilinç de çalgıyı çalan icracı ya da sesin sahibi olan şancı olacaktır.

Yani, müziğin akışı sırasında birden fazla yorumcunun birbirleriyle koordine edilmesi gerekmiyor, müziğin esasının farklı yorumcuların ürettiği sesler arasındaki koordinasyondan kaynaklanan ahenk olduğu düşünülüyorsa, o zaman her bir yorumcunun kendi bölümünü ve diğerleriyle ilişkisini, kısaca müziğin mimarisi diyebileceğimiz şeyi, önceden tasarlayan bestecinin önemini ikinci plana düşürecektir. Gerçekten de, müziğin egemen ekseninin yatay eksen olduğu bütün müzik sistemlerinde bestecilik işlevi ile yorumculuk işlevinin genellikle aynı kişide toplandığı görülür. Buna örnek olarak Osmanlı müziği gibi geleneksel bir müzik sisteminin besteci/yorumcularını gösterebileceğimiz gibi, yine yatay eksenini ön plana çıkaran günümüz cazcularını da gösterebiliriz.

Bestecilik ve yorumculuk işlevlerinin aynı kişide birleşmesi ise müzikte doğaçlamanın (improvisation) ön plana çıkmasına yolaçar. Bes-

teci/yorumcu önceden tasarlanmış ve kaydedilmiş bir metne, bir notasyona sadık kalma gereğini duymadığından, müziği icra etmekte olduğu ortamdan aldığı etkilere karşı çok daha duyarlı olabilir, ürününü somut ortamların özgül koşullarına uyarlayabilir.

Kontrpuan

O halde birden fazla ses için öngörülen her müzik için, çözülmesi gereken başlıca sorunlardan biri birbirini izleyen notalar arasındaki ilişkilerle, aynı anda işitilen sesler arasındaki ilişkinin ahenkli bir bütün oluşturacak biçimde birbirlerine eklenenebileceğidir. Bu sorunun Rönesans Avrupası'nda nasıl çözümlendiği üzerinde kısaca duracağız, çünkü bu çözümden hareketle müzik tarihinin en ilginç müzik sistemlerinden birinin yaratılmış olmasının yanında, «kontrpuan» adı verilen bu çözüm 18. yüzyılın büyük ustaları tarafından da benimsenerek klasik batı müziği tarafından da içerilmiştir.

Kontrpuan kelimesi Latince «punctus contra punctum», «notaya karşı nota» deyiminden gelmektedir ve gerçekten de bu deyim, kontrpuan tekniğinin esasını özetler.

Kontrpuan tekniği ile üç ses için bir şarkı besteleyeceğimizi farzedelim. Bu takdirde birinci sesin söylediği her ses için ikinci ve üçüncü seslerde de birer notanın karşı gelmesi gerekecektir. İşte bu anlamda kontrpuan tekniği, bir ses için yazılmış her notaya, karşılık gelen diğer seslerde de bir nota yazmaktan ibarettir.

Kuşkusuz burada söz konusu olan, herhangi bir dizi notayı rastlantısal olarak biraraya getirmek değildir. Bir kere bütün seslerdeki notaların birarada bir ahenk yaratmaları gerekir. Bunu sağlamanın en yalın yollarından biri, söz konusu notaların aynı ezgi ya da temaya ait olmasıdır. Deminki örneğimize dönecek olursak; kontrpuan tekniği ile üç ses için bir şarkı besteliyorsak şarkı boyunca her üç ses de aslında aynı ezgi ya da temayı tekrarlayacaktır. Peki o halde böyle söylenen bir şarkının, aynı şarkının üç kişi tarafından tek sesli olarak söylenmesinden farkı nedir?

Kontrpuan tekniğinin temelinde aynı ezginin kimliğini kaybetmeksizin dönüştürülebileceği, farklı biçimlere sokulabileceği buluşu yatar. Bu buluşun en basit örneğini çoğumuza ilkokullarda öğretilen «kanonlar»da görüyoruz. Burada değiştirilen sadece çeşitli seslerin yatay ezgi ya da temayı söylemeye başlama zamanıdır. Örneğin birinci ses ezgiyi söylemeye başlar, o ortaya varınca, üçüncü ses ezgiye başlar ilh. Böylelikle üçüncü ses işe karıştığında, ezginin aynı anda hem başı hem ortası hem sonu işitilmekte olur.

Tabii kontrpuan teknikleri yalnızca kanondan ibaret değildir. İkinci ses ezgiye geç başlamak yerine birinci sesle aynı anda başlayabilir

ama bu sefer ezgiyi tersten yani sondan başa doğru söyleyebilir, ya da ezginin her notasını belli bir oranda (notalar arasındaki aralıkları koruyarak) tizleştirebilir ya da pesleştirebilir ilh.

Ancak bütün bunların yapılabilmesi için bestenin temelini oluşturacak ezginin kontrpuan teknikleriyle işlenmeye uygun nitelikte olması gerekir. Bununla ne kastediyoruz? Örneğin ikinci sesin ezgiyi tersten söyleyeceğini farzedelim. Böyle bir eserin başarılı olabilmesi için asgari koşul, ezginin son notası ile ilk notasının, daha da doğrusu bir arada işitilecek bütün notaların, bir arada işitildiklerinde kulak tırmalayıcı olmamaları, aksine bir ahenk yaratmalarıdır.

Artık kontrpuanın 18. yüzyıla başlayan klasik batı müziği için neden merkezi bir önem taşıdığı sorusuna cevap verebilme noktasına gelmiş bulunuyoruz: Kontrpuanla birlikte ilk kez müziğin dikey eksenini bir süsleme unsuru olmaktan çıkmış, bir kurala bağlanmış oldu. Ama burada bir noktanın altını çizmekte yarar var. Gerçi tarihsel gelişme açısından, yani daha sonraki kuşakların haleflerinden neyi öğrenmeyi tercih ettikleri açısından, hangi seslerin birarada işitilebileceğine ilişkin yeni kurallar, bu müziği asıl önemli kılan şey olabilir ama 13-17. yüzyıllar arasında kontrpuan teknikleri ile Gotik ve Rönesans çoksesliliği diye adlandıracağımız müziği yaratan ustaların kendileri için, müziğin dikey ekseninin önemi yine de ikinci planda kalmıştır.

Çünkü bu çok sesliliği oluşturan seslerden her biri yatay eksen üzerinde tanımlanmış bir ezginin değişik bir biçimini söylüyordu. Başka bir deyişle, seslerden her birinin söylediği ezgi, kendi başına da varolabilecek bir müzik parçasıydı; birarada işitilmekle bu müzik parçaları kendi bütünlüklerini ve özerkliklerini tamamen yitirmiyorlardı. Yani müzik hâlâ öncelikle bir akış, bir ses akışı olarak düşünülüyor ve dinleniyordu. Dikey eksene ilişkin kurallar, tabir caizse, seslerin biraradayken nasıl davranmaları gerektiğini belirliyordu. Bu anlamda dikey eksene ilişkin kurallar *olusturucu* olmaktan çok *düzenleyiciydi*.

Yine de, ikincil ve yalnızca düzenleyici bir rolde de olsa, müziğin dikey ekseninin kurallaştırılmasının, yatay eksenindeki ezginin akışı üzerinde bir ölçüde kısıtlayıcı bir etkisi oluyordu: Kontrpuan tekniğinin esasının bir sesin söylediği her tek notaya karşı başka bir sesin de bir nota söylemesi olduğunu söylemiştik. Oysa «nota» kavramı, özellikle yatay eksenin tek bir ses aracılığıyla gerçekleştirildiği müzik sistemleri açısından bakıldığında, bir soyutlamadır. Bu tür bir müzik sistemi için, müzikalliğin esası müziğin bir *akış* olmasıdır. Oysa Gotik ve Rönesans çoksesliliği, çeşitli akışları birbirleriyle koordine edebilmek için herbirini birbirlerine tekabül edecek belli birimlere böler; akışı birtakım adımların biraraya gelmesinden oluşuyormuşçasına kav-

ramsallaştırır. Bu ise akış sırasında bir sestem diğere bir sese geçerken yaratılabilecek zenginliklerden, nüanslardan bir ölçüde feragat etmek anlamına gelir. Çünkü artık ezgi ya da tema, bir akış olarak değil, adım adım ilerlemek zorundadır.

Peki, aynı temanın değişik biçimlerinin farklı sesler tarafından söylenmesinde oluşan bu müzik kimler tarafından, nasıl bir ortamda dinleniyordu?

Şehirlerin Gelişmesi

12. yüzyılın sonunda ve 13. yüzyılın başında Avrupa'da, kısmen tarımdaki verimliliğin artışına bağlı olarak, hızlı bir şehirleşme yaşandığı biliniyor. Bu şehirleşmenin, özellikle de zanaatlerin kırdan şehre kaymasının sonucu olarak, feodal toplumun üç zümreli yapısı, her zümrenin kendi içinde giderek ayrışması ile yerini çoğulcu bir şehir yapısına bıraktı.

Gotik dönemin, mimari ve düşünsel başarıları gibi, çoksesli müziğin de dönemin çoğulcu şehir hayatını yansıttığı üzerinde kültür tarihçileri uzun zamandır hemfikir. Ancak burada üzerinde durulması gereken önemli bir nokta var: Şehir hayatını yansıttığını söylediğimiz bu müzik, şehirde yaşayan gruplardan herhangi birinin kendi kendini ifade etme aracı değildi. Gerçi kimi şehirlerde, bir lonca içerisinde örgütlenmiş müzisyenler vardı ama bunlar dericilik, kunduracılık vb. diğer zanaatler arasında sayılan bir zanaat olarak görülüyordu. *Musicus* dendiğinde kastedilen ve çoksesli müzik pratiğini belirleyen daha çok müzik kuramcısı idi. Bu dönemde müzik, matematik ve astronomi ile birlikte klasik *triviumu* oluşturan üç bilimden biri olarak kilsede barınıyor ve kuşaktan kuşağa geliştirilerek aktarılıyordu.

Burada Orta Çağ şehirlerinde kilisenin rolü üzerinde uzun uzun duramayız. Şu kadarını hatırlatmakla yetinelim: Toplumsal yapı içerisinde ayrıcalıklı bir konuma sahip olan kilisenin başlıca işlevi, belli bir anlamda dışardan baktığı toplumsal yapıyı birarada tutan «ideolojik harc»ı oluşturmak, çeşitli kesimlere toplumsal ve ilahi düzen içerisinde tuttukları yeri ve dolayısıyla yaptıkları işin anlamını göstermekti.

Bu yüzden kilisenin müzisyenlerden beklediği kendi duyduklarını ya da öznelliklerini ifade etmeleri değil kilisenin onlara sağladığı ayrıcalıklı konumdan seyrettikleri (ve ilahi düzenin bir parçası olduğu varsayılan) toplumsal çoğulluğun oluşturduğu ahengi terennüm etmeleri, dile getirmeleriydi. Bu yüzden Gotik çokseslilik ve kontrpuan teknikleri öznel olmaktan çok «nesnel» ve evrensel bir müzik anlayışının ifadesi sayılagelmıştır. O kadar ki, bu dönemde kontrpuan tekniği

ile işlenecek temalar (cantus firmus) bile bestecilerin kendileri tarafından bestelenmez, mevcut ilahilerden birinden alınırdı.

Ancak 14. ve özellikle 15. yüzyıllarda denizaşırı ticaretin gelişmesi, bu çoğulcu toplumsal yapıyı tedrici ama köklü bir dönüşüme uğrattı. Bu ticaretin meyvalarından yararlanan denizaşırı tüccarların, bankerlerin, kırdan kente göçmüş soyluların ve bazı zanaatkârların hayat tarzları arasındaki fark azaldı; bunun yerine hepsi ortak bir «şehirli» kimliği edinmeye başladı. Bu kimlikle birlikte hem yeni bazı davranış biçimleri, faaliyet ve disiplinler doğdu, hem geleneksel olarak farklı zümrelere bölünmüş olan faaliyetler aynı bünyede birleşti. Giderek kendisini şehir hayatının «sahibi» ve «maliki» olarak algılamaya başlayan bu zümre gelişip güçlendikçe kendi duygularının, konumunun, hayat tarzının kendisine Kilise tarafından anlatılması ile yetinmemeye, bunları doğrudan doğruya ifade etmenin araçlarını araştırmaya başladı.

İşte bu arayışların müzik alanına yönelmesi 17. yüzyılın başında Barok müziğin doğmasına yol açacaktı. Ancak gerek Barok müziğin oluşum dönemi diyebileceğimiz 16. yüzyıl boyunca, gerek Barok müziğin ilk yıllarında, yeni gelişmekte olan üslup ile kontrpuan tekniklerine dayalı Gotik çokseslilik arasında bir karşıtlık, köklü bir ayrılıktan çok bir vurgu farkı vardı. Şimdi, bugünkü perspektifimizden baktığımızda «melez» bir müzik sistemi olarak görülmesi kaçınılmaz olan Barok müziğin doğuş ve oluşum koşullarının çeşitli boyutlarını gözden geçirelim.

Sürekli Bas Tekniği

Nasıl Gotik çoksesliliğinin temelinde kontrpuan teknikleri yatıyorsa, Barok müziğin temelini de sürekli bas (bass continuo) tekniği oluşturur. Bu teknik daha 16. yüzyılda uygulanmaya başlandı. Ama 16. yüzyılda henüz farklı bir müzik sisteminin temeli olarak görülüyor, Gotik ve Rönesans çoksesliliği içersinde bir üslup, hatta zaman zaman pratik bazı problemlerin çözümü olarak görülüyordu.

Bir kilisede 4 ses için bestelenmiş bir eserin çalınacağını ve bazı seslerin eksik olduğunu farzedelim. 16. yüzyılda böylesi durumlarla karşılaşıldığında mevcut sesler üst (tiz) üç sesi söylerken, kilisenin orgçusu da, irticalen bir bas ses çalıyordu. Kuşkusuz irticalen çalınan bu bas ses, eserin temasını diğer sesler kadar karmaşık bir biçimde işlemiyordu. İşte, bir sürekli basın, üst seslerin işlediği temalara eşlik etmesi diye tanımlanabilecek olan Barok müziğin başlangıçlarını böylesi uygulamalarda görmek mümkündür.

Ama tabii, Barok müzik gibi zengin bir kültürel olgunun oluşumunu tamamen teknik bir problemin çözümüne indirgemek olanak-

sız. Bu teknik çözümün yaygınlaşarak yeni bir müzik sisteminin esasını oluşturması, 16. ve 17. yüzyılların kültürel ikliminin, duyarlılığının çeşitli yönlerine hitap edebilmesindendi.

Bu dönem boyunca çeşitli şehirli kesimlerin kendi kendilerini ve konumlarını doğrudan doğruya ifade edebilmelerinin araçlarını aramakta olduğunu söylemiştik. Ancak, 16. yüzyılda bu kesimlerin kendilerini ifade etmesi, henüz farklı bir toplumsal/dünyevi düzen tasarısı içermiyordu. Kısmen toplumun dışında olduğu kabullenilen kilisenin bütünleştirici bakışının aksine, bu kesimler dünyaya, giderek ayrıcalıklılaşmakla birlikte, yine de mevcut düzenin içersinde kalan tikel (partiküler) bir bakış açısından bakıyordu.

Bu bakışın müziğe yansıma şekillerinden biri, artık ilahilerin yanında, halk şarkılarının ve genel olarak dini olmayan ezgilerin de çoksesli olarak işlenebilmeye başlamasıydı. Ama yapısal bakımdan, monodi diye de adlandırılan bu müziği Gotik çoksesliliğinden ayıran en önemli özellik, müziği oluşturan seslerden en üst sesin, orta sesler aleyhine giderek önem kazanması ve bağımsızlaşması, diğer yandan da bas sesin ise kendi başına özerkliği olan bir temayı işleme işlevini yitirecek, bir eşlikçi rolünü üstlenmesiydi. Bunun sonucu olarak artık dört ya da daha fazla ses arasında koordine edilmesi gerekmeyen ezgiler, yeni bir akışkanlık kazandı ama diğer yandan da bu ezgiler müzik tarihinde köklü bir dönüşümün habercisiydi. Çünkü gerçi artık ezginin değişik seslere yayılması, değişik sesler arasında koordine edilmesi gerekmiyordu ama ezginin kendisi ancak eşliği ile birlikte düşünülüyordu. Başka bir deyişle, eşliğin müziğin yapısal bir unsuru, neredeyse ezgiye ait bir öge haline gelmesi ile, ilk kez olarak müziğin dikey unsuru, yani aynı anda işitilen sesler (ezgi ve eşliği) arasındaki ahenk, müziğin oluşturucu ögesi haline gelmiş oluyordu.

Nasıl müziğin yatay ekseninin evrensel, nesnel ve bütünleştirici bir müzik anlayışından kaynaklandığı kabul edilegelmişse, dikey eksen de içsel ve münferit bir durumun, bir özneliğin ifadesi sayılabilir. Bir kere dikey eksene ilişkin kuralların formüle edilmesiyle ilgili tarihsel çağrışımlardan ötürü: Bu tür bir müzik sistemi ilk kez evrensel olduğu kabul edilen bir düzen içersinde yaşayan insanların, kendi bakış açılarını ifade etmek üzere geliştirilmişti. İkincisi ve daha da önemlisi: Dikey eksenin müziğin oluşturucu ögesi haline gelmesi, müzik ile insan sesi arasındaki sıkı bağı zorunlu olarak koparıyordu. Çünkü armoni, yani iki sesin (ezginin ve eşliğin) birarada işitilmesinden doğan ahenk insan sesi tarafından yaratılamaz. Armonik müzik besteleyecek kişi, yaratmak istediği ahengi kendi sesiyle söyleyerek, mırıldanarak vb. deneyemez; zorunlu olarak zihninde tasarlaması, içinde

duyması» gerekir. Yani dikey eksenin kurallaşması ile birlikte besteleme, müzik üretme faaliyeti de içselleşmiş demektir.

Dolayısıyla artık müzik üretmek, insan sesinin doğal olanaklarının nerelere götürülebileceğini araştırmak, bu konuda ustalaşmak değil, insan sesinden hareketle tasayvur edilemeyecek yeni ses birleşimleri yaratmak oldu. Bu yüzden de 17. yüzyıldan başlayarak klavyeli çalgılar, önceleri org ve klavsen daha sonra da piyano, her besteci için neredeyse bir laboratuvar işlevi gören vazgeçilmez bir alet oldu.

Besteciler, Yorumcular, Besteci/Yorumcular

Şehirleşmenin gelişmekte olduğu 13. ve 14. yüzyıllarda *musicus* teriminin Kilise bünyesinde çalışan bir müzik kuramcısına işaret ettiğini görmüştük. Diğer yandan ise besteci/icracı rolünü üstlenen müzisyen, sosyal statü bakımından diğer zanaatkârlarinkine denk bir loncanın üyesiydi. Rönesansı oluşturan toplumsal değişmeler ise, bir yandan bir lonca sırrı ya da kilisenin gözetiminde geliştirilen yüksek bir bilim olmaktan çıkan müzik bilgisinin yaygınlaşmasına yol açarken, diğer yandan da yeni bir toplumsal sınıflandırma doğuruyor, «besteci» diye özgün ve özgül bir toplumsal konumun ortaya çıkmasını sağlıyordu. Bu yeni tür insanlar bünyelerinde bir yandan geleneksel lonca üyesi besteci/icracıların pratik becerilerini barındırırken, diğer yandan da klasik müzik kuramlarına onlardan daha aşındılar.

Gotik çoksesliliği diye adlandırdığımız müzik sistemi içerisinde bu insanların konum ve işlevi sorunlu değildi; çoğunlukla kilisenin himayesinde beste yapıyorlardı. Ancak, monodinin gelişmesi müzik âleminde yeni bir farklılaşmayı haber veriyordu. Gotik çokseslilik içerisinde besteci ile icracının rolleri birbirlerinden çok sarıh çizgilerle ayrılmıştı. Monodik müzikte yeni bir akışkanlık kazanmış olan ezgi artık tek bir ses tarafından icra edileceğinden, sestense, notadan notaya geçişte, Gotik çoksesliliğine kıyasla çok daha ince nüanslar yakalanabilir, çok daha zengin süslemeler yapılabilirdi. Bu ise sözkonusu ezgiyi çalacak çalgıcı ya da söyleyecek şancının önemini bir hayli arttırıyordu. Zaten ezgi için istenen yatay zenginliğin, yapılması gereken süslemelerin mevcut nota sistemi içerisinde tesbit edilmesi olanaksızdı. Dolayısıyla ezginin yalnızca gerçekleştirilmesi işi değil, nasıl gerçekleştirileceğine, hangi süslemelerin yapılacağına vb. karar vermek de, yorumcuya düşüyordu. Kısacası, müzik üretiminde yorumcuya, bugüne kıyasla çok daha yaratıcı bir rol düşüyordu. O kadar ki, kalabalık bir orkestra için bestelenmiş eserlerde bile, besteci yalnız üst (tenor) sesin çalacağı ezgiyi, o da çok özet bir biçimde, not etmekle ve sürekli bası yazmakla yetiniyor, bütün icracılar da buradan hareketle, sözkonusu

ezgi ve sürekli basa uygun ara sesleri, kontrpuan tekniklerine uygun bir biçimde, irticalen yaratıyorlardı.

Bu gelişmelere bağlı olarak Gotik dönem boyunca ayrılmış olan bestecilik ve icracılık işlevleri, Ronesans'ta yine aynı kişilerde birleşmeye başladı. Bu eğilimin en tanınmış ve ünlü sonuçları 17. yüzyılda Vivaldi, Tartini gibi kemancı besteciler, 18. yüzyılda besteciliğinden çok orgculuğuyla nam kazanmış bir Bach, ve hatta 19. yüzyılda Paganini, Liszt gibi virtüöz bestecilerdir. Ancak bu ünlü isimler, çok dana yaygın bir eğilimin tarih sayfalarına geçebilmiş doruklarıdır. Bu dönem boyunca, yalnız müzisyen olmak değil, hatta bir müzik dinleyicisi olmak bile, belli bir düzeyde müzik üretimi (bestecilik) bilgisi ile desteklenmiş teknik bir beceriye (bir çalgı çalma ya da şan becerisine) sahip olmak demektir. Müzisyenliğin uzmanlaşarak bir meslek haline dönüşmesi, 19. yüzyıla ait bir olgudur.

Ancak müzisyenlik işlevinin bu şekilde besteci ile yorumcu arasında bölünmesi, ürüne kimin hakim olacağı, kimin tasarımının ürünün son biçimini belirleyeceği konusunda, besteci ile yorumcu arasında bir kutuplaşmanın, hatta gücül (potansiyel) bir çelişkinin doğmasına yol açtı.

İşte bütün Barok müzik, iki farklı kutuplaşmayı, muhtemel iki çelişkiyi, bir yandan bestecinin tasarladığı ile icracının yaptığı arasındaki kutuplaşmayla; diğer yandan tâ Orta Çağ'dan devralınmış yatay eksene ilişkin kontrpuanla dikey eksene ilişkin olarak yeni gelişmekte olan armonik kurallar arasındaki çelişkiyi tutarlı bir müzikal evrende birleştirerek, iç bütünlüğü olan eserler yaratma çabası diye tanımlayabiliriz.

Şehirler ve Devletler

Buraya kadar Barok müziğin «teknik» denebilecek özelliklerini ve bu özelliklerin hangi yapısal sorun ve baskılar altında biçimlendiğini gözden geçirdik. Bu bölümde 17. yüzyılda ve 18. yüzyıla geçerken Avrupa'daki toplumsal yapının müzik üretimine ilişkin yönleri ve dolayısıyla müziğin içinde yer aldığı dünya üzerinde duracağız.

Önce monodinin, daha sonra Barok müziğin gelişmesinin müzisyenlerin yaptıkları işlerde yeni farklılaşmalara yola çıktığını görmüştük. Ancak Barok müziğin gelişmesine eşlik eden toplumsal değişimler, aynı zamanda müzisyenlerin toplumsal konum ve statülerini de dönüştürüyordu. Ama bu dönüşüm Avrupa'nın her yerinde benzer bir biçim almıyordu.

Almanya ve İtalya gibi toplumsal/siyasal yaşamın temel biriminin özerk şehirler olmayı sürdürdüğü yerlerde, müzisyenler uzmanlaşmaktan ziyade, içinde yaşadıkları şehrin yerel kültürünün tama-

mına sahip çıkan medeni (sivil) yurttaşlar olmaya doğru evriliyorlardı. Böylesi bir şehirde, aynı insan aynı zamanda bir besteci, bir orgcu, belediye meclisi üyesi ve sadece müzik değil klasik felsefe ve diller, matematik ya da İbranice dersleri veren bir hoca da olabiliyordu. Müzisyenlerin giderek itibar kazanma süreci, münferit bir olgu değil, şehirlerde çeşitli kesimlerin şehir hayatının kontrolüne daha doğrudan bir biçimde katılabilmeye başlaması eğiliminin bir parçasıydı.

Ancak 17. yüzyılın sonunda artık bundan sonra dünyaya egemen olacak toplumsal/siyasal örgütlenme biçiminin ne olacağı açıkça belli olmuştu. Bu ne İmparatorluk olacaktı ne de özerk şehir devletleri ya da Prenslikler, Fransa ve İngiltere'de 17. yüzyıl boyunca yaratılmış olan mutlakiyetçi devlet aygıtları, hem kendi ülkelerinin içindeki muhalif odakları düzlemiş, hayatın her alanını devletin merkezi denetimine bağlamakta hatırı sayılır bir yol katetmiş hem de Avrupa'nın her yerinde ve dünyanın da çeşitli yörelerinde baskılarını duyurmaya başlamıştı.

İtalyan şehir devletleri daha 16. yüzyılın başından beri Fransa ve İspanya'nın egemenliği altındaydı. 30 yıl savaşları ise yer yer yolaçtığı nüfusun %90'ına varan can kayıpları ile, zaten daha yavaş ve tedrici bir biçimde gelişmekte olan Alman şehirlerine altından kolay kolay kalkamayacakları bir darbe vurmuştu. Federatif Hollanda şehirleri ise İngiltere ile girişmiş oldukları savaşlardan denizasıra ticaretteki önderliklerini yitirmiş olarak çıkıyorlardı.

Konumuz açısından bütün bunlardan daha da ilginç olanı, devlet aygıtlarının gelişmesinin, bu aygıtların içinde geliştiği toplumların kendisi üzerinde bıraktığı etkiler. Özerk şehirlerin aksine devletlerin gelişmesi, çeşitli kesimlerin toplumsal hayatın düzenlenmesi ve denetlenmesi sürecine doğrudan doğruya katılmasını sağlamak bir yana, ayrıcalıklı kesimlerin bile kendi kontrollerini temsili ve bürokratik yapılara terketmelerine yol açıyordu.

Gerçi devlet aygıtlarının genel toplumsal refahı ve hareketliliği arttırdığı ve bu arada da yeni müzik dinleme biçimlerinin doğmasına yolaçtığı söylenebilir ama yine de bu gelişmelerin müzikal hayat üzerindeki etkilerinin boğucu olduğu görülüyor. O kadar ki, Orta Çağlar boyunca müzisyenleri bütün Avrupa'da nam salmış, Rönesans'ta çok özgün ve zengin bir şarkı ve madrigal geleneğinin yuvası olmuş olan İngiltere'nin 18.-20. yüzyıllar arasında böbürlenebileceği tek büyük besteci Alman Georg Friedrich Haendel'dir. Aynı şey Fransa için de geçerli; Fransız opera geleneğinin kurucusu Lully bir İtalyan'dı; Barok müziğinde Fransız tarzı olarak bilinen tarz ise Bach ve Telemann gibi Alman bestecilerin elinde yetkinliğe kavuştu.

Sentez

Klasik Batı müziğinin tarihi 18. yüzyıldan başlar demiş olduğumuz halde, 18. yüzyıl öncesi müziğinin tarihi üzerinde bu kadar uzun boylu durmuş olmamızın başlıca gerekçesi, 18. yüzyılın, büyük Bach'ın yüzyılı olmasıdır.

Çünkü Bach, yalnızca Barok müziğin temel problemlerinden biri olarak andığımız yatay ve dikey eksenler arasındaki kutuplaşmayı çok özgün biçimlerde çözmekle kalmamış, 400 yıllık bir müzik tarihi boyunca denenmiş neredeyse bütün olanakları yetkin bir biçime kavuşturmuştur. Bu yüzden bir Bach üslubundan söz etmek, üç beş sayfa içersinde Bach'ın müzik tarihi içersindeki önemini anlatmak olanaksızdır. Çünkü Bach'ın neredeyse her eseri, tek ve kişisel bir üslubun tezahürü değil, belirli bir alanda, uzun bir gelenek boyunca denenmiş bütün üslupların, araştırmaların, teknik olanakların kendine özgü ve emsalsiz bir sentezidir. Bu yüzden burada bir iki tanınmış örnek vererek, Bach'ın kendi tarihi ile olan karmaşık ilişkisini sezdirmeye çalışmakla yetinmek zorundayız.

Monodinin ve sürekli bas tekniğinin gelişmesiyle ezginin yeni bir akışkanlık ve cevvaliyet kazandığını, ancak böylelikle de bas sesin artık bağımsız bir ses olmaktan çıkarak, diğer bütün sesleri «taşıyan» bir eşlik konumuna dönüştüğünü söylemişti. Başka bir deyişle, artık bas sesin çaldığı akorlar kendi başlarına dinlendiklerinde bir anlam ifade etmiyor, yalnızca ezgiyi çalan/söyleyen üst ses(ler)e bir doluluk ve ifade katıyorlardı. Şimdi bunları hatırlayarak Bach'ın Mi Majör Keman Konçertosu'nun ağır ikinci bölümünü dinlediğimizi farzedelim. Bu bölümde solo kemanın çaldığı ezgi, monodik üsluba ağırlık vererek beste yapan herhangi bir İtalyan bestecisini kışkandıracak, inanılmaz güzellikte bir akış oluşturur. Orkestranın sağladığı eşliğin ise bazı akorları tekrar etmekle yetinen bir sürekli bas olduğu düşünülebilir. Ancak Bach bu tekrarlanan akorları, çok kısa, iki üç ölçülük, bir yatay çizgi ile birleştirerek, bas sesin de kendi içinde, esas ezgiye akraba bir çizgi oluşturmasını sağlamıştır. Böylelikle bu kısa bölümün yalınlığı içersinde Bach, monodinin bütün olanaklarından yararlanarak dinleyiciyi kapıp götüren, olağanüstü içlilikte bir akış yaratmış, ama diğer yandan kontrpuan tekniklerinden yararlanarak bu akışın kendisine akraba bir başka tema ile söyleşmesini sağlayarak bölüme aynı zamanda entellektüel bir boyut da kazandırmıştır.

İkinci örneğimiz ise Bach'ın farklı müzik geleneklerinden esinlenirken bunları nasıl özgün ve tutarlı bir müzikal çerçeve içersinde birleştirdiğini göstermesi açısından ilginç. Yine monodinin gelişmesiyle, özellikle İtalya'da yorumcu/besteci diye yeni bir müzisyen türünün

doğduğunu söylemiştik. Örneğin Tartini, bu tür müzisyenler içinde belli bir çalgının, kemanın, teknik olanaklarından sonuna kadar yararlanmasını bilen olağanüstü bir virtüoydü. Onun «Şeytan Trili» adıyla bilinen eseri, kemanın çok basit bir ezgiyi çalmasıyla başlar ve eser boyunca piyano kemana bir «sürekli bas»la eşlik eder. Ancak ilk çalışından sonraki tekrarlarında keman ezgiyi öylesine çılgın bir biçimde süslemeye başlar ki, o basit ezgi, hareketliliğinde şeytani bir nitelik kazanır. Bu basit ezginin böylesine dönüşmesini, süsleme olarak adedilebilecek bir unsurun müziğin esas ögesi haline gelmesini sağlayan şey, kemanın teknik olanakları ve bu olanaklardan yararlanacak olan çalgıcının ustalığıdır.

Ulaşabildiği her müzikal faaliyetten ve gelenekten bir şeyler öğrenmeye çalışan Bach da yeni virtüozitenin olanaklarından ve özellikle de İtalyan kemancılık geleneğinden etkilendi. Ancak onun solo keman için sonat ve partitalarının özellikle füg ve şakon (ciaconne) bölümlerinde kemanın teknik olanakları bir ezgiyi süslemekten çok farklı amaçlarla kullanılır. Bu bölümlerde Bach, genellikle melodik bir çalgı olarak kullanılan kemana, sanki çoksesli bir çalgıymış, neredeyse bir orgmuşcasına kullanılır. Daha açık bir deyişle keman aynı temanın hem tenor hem alto hem de bas sesler tarafından işlenmesini gerçekleştirmek zorundadır. Bu yüzden Tartini'nin «Şeytan Trili»ni çalmanın güçlüğü ile Bach'ın şakon ve füglerini çalmanın güçlüğü çok farklı türden güçlüklerdir.

Tartini'nin gerektirdiği o basit ezginin bile şakıyan (cantabile) yönünü ifade edebilecek bir müzikal duyarlık ve o güç trilleri ve diğer süslemeleri yapmaya yetecek bir maharet ve el oynaklığıdır. Aynı eseri dinlemekte olan dinleyiciden beklenen ise, sözkonusu basit ezginin birbirini izleyen biçimleri arasındaki sürekliliği kavramak ve çalgıcının o basit ezgiyi zenginleştirmekteki ustalığının tadına varmaktan ibarettir.

Oysa Bach'ın şakon ve füglerinde gerek çalgıcı gerekse dinleyici için durum tamamen farklıdır. Her ikisinin de her tek notanın eseri oluşturan seslerden hangisine ait olduğunu, eserin çoksesli mimari bütünlüğü içersinde tuttuğu yeri, ağırlığını ve anlamını keşfetmesi gerekir.

Ancak solo sonatların ve özellikle partitaların dikkat çekici yönü bundan ibaret değildir. Partitaların bir müzik biçimi olarak kaynağı Fransız süitlerine uzanır. Bu süitlerin aslı, standart bir ritmik kalıba olan bir dizi dans parçasının birbirlerine eklenmesinden ibarettir. Bu dans parçalarının başlıca amacı, Fransız saraylarında yaşanan alabilirdiğine kurallaştırılmış ve incelmış zerafeti müzikal bir dilde yeniden yaratmaktır. Bach, aynı dans kalıplarını ve dolayısıyla sözkonusu dans-

ların ritmik yapılarını koruduğu halde, bu bölümlerde Fransız zerafetinden çok daha farklı ve çok daha ifadeli bir sonuç elde etmiş ve üstelik bu bölümleri, tarihsel köken itibariyle onlardan çok daha farklı olan şakon ve füglerle birlikte aynı eser içersinde kullandığı halde pürüzsüz bir tutarlılık elde etmiştir.

Çok kaba hatlarıyla özetlemeye çalıştığımız bütün bu başarılar ve bunlar gibi daha binlercesi kuşkusuz yalnızca teknik başarılardan ibaret değil. Bach'la birlikte, yaklaşık 400 yıldır sürmekte olan bir şehir ve şehirli kültürü insanlık tarihinin tanıdığı en yetkin ve kapsayıcı dengelerden birini yaratıyordu. Bu müzikte kendi duygularını, öznelliğini ifade ederken, aynı zamanda kendi konumunu kendisine yabancı olmayan bir evrenin bütünselliği içersinde kavrayan bir varoluş tarzının, bir insan türünün dünyası dile geliyordu. Başka bir deyişle, Bach için kendi kendisini, kendi öznelliğini ifade etmekle, kendi kendisine nesnel bir gözle dışardan bakmak, bütünsel bir kavrayışla evrensel düzen içindeki yerini saptamaya çalışmak birbirlerini dışalayan, birbirine karşıt seçenekler değildi. Aynı müzik parçası, bir ve aynı anda her iki amacı birden gerçekleştiriyordu.

Haendel

Ancak 18. yüzyılın başında Bach, çeşitli bakımlardan, bir istisnayıydı. Çağdaşları onu büyük bir besteciden çok, usta bir orgcu olarak takdir ediyorlardı. Müziği ise daha çok ders kitaplarına yaraşır ustalıkta, fakat demode, geri kafalı bir müzik olarak algılanıyordu. Dahası, hayatının tamamını Orta ve Kuzey Avrupa şehir ve kasabalarında geçiren Bach, durumundan memnun olmakla, şehir hayatının sınırlarını zorlamak istememekle de istisnai idi. Çünkü dönemin diğer büyük müzisyenlerine baktığımızda, bunların da Bach gibi köklü bir özerk şehir hayatı geçmişine sahip olan şehirlerde doğduğunu, fakat bu şehirlerin ufuklarının onlara dar geldiğini, yeni yaşam ve ifade olanaklarının peşinde özellikle de Paris ve Londra gibi, dönemin parlamakta olan devlet merkezlerine gitmekte olduklarını görüyoruz. Gerçi Floransa, Venedik, Roma ve Napoli gibi İtalyan şehirleri ihtirash bestecilerin müzikal eğitimlerinde vazgeçilmez bir uğrak olma konumlarını sürdürüyorlardı ama Bach ve Haendel'le aynı yılda (1685) Napoli gibi, bütün bir çağa damgasını vuran bir opera üslubunun beşiği olmuş olan bir şehirde doğan Domenico Scarlatti bile Londra'ya yöneliyordu. Sanki bu dönemde Orta Avrupa ve İtalyan şehirleri besledikleri, yeşerttikleri müzikal duyarlığın ifade edilebilmesinin olanaklarını sağlayamadığından yeteneklerini duyarlılıklarını buralardan devşiren besteciler de,

mesleklerini icra edebilmek, edindikleri duyarlığı çoğaltmak için, kendi sınırları içinde müzikal bir duyarlığın yeşermesine olanak veremeyen devlet merkezlerine gitmek zorunda kalıyorlardı.

Bach'ın doğduğu Eisenach'a çok yakın Saksonya'da, onunla aynı yılda doğan Haendel birçok bakımdan bu eğilimin en çarpıcı, ünlü ve başarılı örneklerinden biridir. Bütün gelenek ve etkilere açık olmak konusunda Bach'ı aratmayan Haendel, diğer her bakımdan onun tam karşıtı idi. Bach'ın yerel ve içedönük olduğu yerde, o kozmopolit ve dışadönük idi. Bach'ın tutucu ve geçmişe dönük olduğu yerde o, gerek müziğiyle ama özellikle de kamuoyu önünde oynadığı rol ve dinleyicisi ile kurduğu ilişki ile, yeni bir dünyanın habercisi idi.

Bir süre için Roma ve Floransa'da besteciler için standart olan deneyimleri geçirdikten sonra, 1712 yılında Londra'ya yerleşen Haendel, burada alışmış olduğundan çok farklı bir ortam için müzik bestelemeye ve yönetmeye başladı. Gerçi burada da hâlâ saray ve kilise ile ilişkisi sürüyordu ama müziğinin asıl dinleyicisi birbirlerine çeşitli karşılıklı ilişkilerle bağlı bir soylu ya da ruhbanlar zümresi ya da ortak bir törende buluşan bir şehir ahalisi değil, bir ücret karşılığında müzik dinleme hakkını satın alan, kitleleşme yolunda hatırı sayılır bir yol katetmiş olan burjuvazi idi.

Bu bakımdan Haendel'in konumunun özgüllüğünü daha iyi değerlendirebilmek için 18. yüzyılda müzik dinleme alışkanlıklarında meydana gelen değişiklikleri gözden geçirmemiz gerekir.

Konserlerin Doğuşu

Batı'da yüzyıllar boyunca halk müziği dışındaki müziğin dinlenebildiği başlıca ortam kilise oldu. Çağımızın müzik dinleme alışkanlıklarıyla kıyaslandığında kilisede müzik dinlemenin en çarpıcı özelliklerinden biri, dinleyicilerle icracıları birbirinden ayıran çizginin mutlak olmayıştı. Bir kere gerek icracıların gerek dinleyicilerin yapıp ettiklerinin ortak bir tanımı vardı; hepsi de orada ibadet etmek için bulunuyorlardı. Bir kısmının müziği icra etmesi, diğerlerininse dinlemesi nisbeten tâli bir farktı. Zaten çeşitli eserlerin belirli bölümlerinde cemaatin, ya çok sesli olarak işlenmekte olan ilahinin ezgisini söyleyerek ya da koronun söylediği bir cümleciği yankılayarak müziğe katılması çok sık rastlanan bir olaydı.

Rönesans'la birlikte müzik kilisenin dışına taşdı. Gerçi 15. ve 16. yüzyıllar boyunca kilise, bünyesinde müzik dinlenen, müzik üretimini destekleyen en önemli kurum olmayı sürdürdü ama artık İtalyan Rönesans şehirlerinde ve yeni şehirliğin villalarında, palazzolarında ve hatta bugün olsa belediye sarayları diyeceğimiz kimi yarı-kurumsal mekânlarda hatırı sayılır bir müzik yapma faaliyeti gelişmişti. Bu tür

mekânlarda buluşan insanlar, icracı olsun dinleyici olsun, evrensel olduğu farzedilen klasik kültürün tamamının mirasçısı olma ülküsünü taşıyan Rönesans insanlarıydı. Mühendis, ressam, müzisyen Leonardo, dehasının derinliği ile emsalsiz bir örnek olabilir ama o da, sanatçıların hamisi, banker, şair, müzisyen Lorenzo de Medici gibi genel bir eğilimi temsil ediyordu. Böylesi insanların buluştuğu müzik ortamlarında, dinleyicilerle icracılar arasındaki fark da olsa olsa bir ustalık derecesi farkı, nicel bir fark olabilirdi. Çoğunlukla dinleyiciler çalınan eserin gerek kuruluşuna ilişkin yapısal özelliklerini, gerekse yorumla ilişkin teknik özellikleri tartışacak düzeyde oluyorlardı.

Ancak servet birikimlerinin belirli bir düzeye ulaşması ve ifade araçlarının gelişmesiyle, bu insanlar artık kendi kendilerine müzik yapıp dinlemekle yetinmemeye, bu yarı-kurumsal ortamlarda yapılan müziğin kamusallaşabileceği yeni kurumlara ihtiyaç duymaya başladılar. İşte bu ihtiyacın sonucu olarak doğan müzik kurumları içersinde en ünlüleri Opera ile Konservatuvardır. Her iki kurum da Rönesans'ın tipik bazı yönlerine dair önemli ipuçları verir: Opera, Rönesans'ın klasik Yunan kültürü ile kendisi arasında kurmak istediği ilişkiye dair. Çünkü tarihin kaydettiği ilk opera, 16. yüzyılın sonunda Floransa'da kurulmuş Camerata adlı bir sanat ve edebiyat kulübünün, müzik eşliğinde icra edildiği bilinen klasik Yunan trajedilerini yeniden canlandırmak amaçlarının bir sonucu olarak bestelenmiştir.

Ancak Rönesans şehir hayatında müziğin nasıl düzenlendiği ve nasıl bir yer tuttuğu bakımından bizi asıl ilgilendiren kurum, konservatuvarlar. 17. yüzyıl boyunca ve asıl 18. yüzyılda önceleri Napoli ve Venedik'te yaygınlaşan konservatuvarlar başlangıçta kimsesiz ve gayri-meşru çocuklar için kurulmuş yetimhanelerdi. Dini bir kuruluş olarak ve dolayısıyla bir kilisenin gözetiminde yönetilmekle beraber şehir bütçesi tarafından finanse ediliyorlardı. Sonraları giderek müzik eğitiminde uzmanlaştılar. Ancak 17. ve 18. yüzyıllarda verilen müzik eğitimi çeşitli çalgıların bilgisinden şana, kontrpuandan diksiyona kadar çok geniş bir alanı kapsıyordu. Yetimler daha henüz okuldayken dini festivallerde, cenazelerde, düğünlerde müzik yapıyor, konserler veriyor, özellikle yetenekli olanları ise «mezun» olduklarında da, yine şehir bütçeleri tarafından finanse edilen operalarda şarkı söylüyor ya da çalgı çalıyorlardı.

Ancak 18. yüzyılın bu konservatuvar mezunlarında çağdaş müzisyen tipinin ilk örneğini görmekte acele etmemek gerekir. Bir kere, daha önce de söylediğimiz gibi, bu dönemde, özellikle İtalya'da bestelenen müzik soliste ve sürekli bası icra eden çalgıcıya büyük bir yaratıcı serbesti tanıyordu. Konservatuvar eğitimi de yorumculara bu ser-

bestinin gereklerini yerine getirmelerini sağlayacak bestecilik bilgisini veriyordu.

İkincisi bu müzisyenlerden beklenen belli bir repertuarı tekrar tekrar icra etmek değildi. Hem konservatuvarların hem operaların sürekli ilişki içersinde buldukları bir ya da birkaç bestecileri vardı. Bu besteciler hem hocalık hem şeflik yapıyor hem de her yeni durum için, ellerindeki solistlerin, şancıların, çalgıcıların özelliklerini de gözönünde bulundurarak yeni bir beste yapıyorlardı. Dolayısıyla şehir hayatı içersinde cereyan eden neredeyse her kamusal olay, bestecisiyle icracısıyla olaya katılan herkesin, verili üslup ve ilişkiler çerçevesinde kendisini ifade edebileceği toplu bir müzik üretimi için bir fırsat oluyordu. Yani, hem bestecinin hem icracıların ama aynı zamanda sözkonusu olaya katılan, o olayı yaşayan dinleyicilerin de, o olay için bestelenmiş müzik üzerinde oluşturuca bir etkisi oluyordu.

İşte Haendel 21 yaşında İtalya'ya geldiğinde, şehirlerin müzik hayatı ya böylesi kurumlarda, ya da hâlâ önde gelen şehirlilerin yarı özel yarı kamusal evlerinde odaklanmıştı. Henüz İtalyan şehirleri daha müzikal hareketliliklerini tamamen kaybetmemişlerdi. Yaşlı usta Corelli Roma'da sakin hayatını sürdürüyor, Vivaldi sık sık çeşitli Avrupa merkezlerine seyahat etmekle birlikte, sözünü ettiğimiz konservatuvarların en ünlülerinden birinde, Venedik'teki Pieta konservatuvarında eserlerini veriyor, Opera'da Napoliten dediğimiz tarzın kurucusu olan Alessandro Scarlatti son eserlerinde daha karmaşık ve zengin bir müzikal yapıya yöneliyordu. Gerek bu ortamın gerek bu ortamda tanıştığı bestecilerin Haendel üzerinde belirleyici bir etkisi oldu. O kadar ki, yalnızca bu dönemde yazdıklarından hareketle Haendel'i bir İtalyan bestecisinden ayırdetmek olanaksızdır.

İtalya'dan 1710'da ayrılan Haendel, Hanover'de kısa bir süre kaldıktan sonra 1712'de Londra'ya vardı. Burası her yönüyle alıştığı İtalyan şehirlerinden farklı bir şehirdi. Bir kere 700 000'i aşkın nüfusuyla Batı Avrupa'nın en büyük şehri olan Londra, sözgelimi Venedik'ten yaklaşık 5 kez daha büyüktü. Sırf bu sayısal farkın bile kültürel hayatın düzenlenmesi üzerinde büyük bir etkisi vardı. Sınırlı sayıdaki soyluların ve büyük tüccarların çevrelerinde besledikleri kültürel faaliyetler, giderek çok yönlü bir biçimde gelişen ve zenginleşen burjuvazinin kültürel açlığını tatmin edemezdi. Bu yüzden daha 17. yüzyılın sonunda, Londra'da halka açık, ücretli konserler düzenlenmeye başlandı. İlk önceleri bunlar tek tük ve geçici olaylar olarak kaldı. Tâ ki Thomas Britton adlı bir küçük kömür taciri bir ahır kiralayıp, hem amatör müzisyenleri hem dönemin en ünlü ustalarını müzik yapmak üzere biraraya toplamaya başlayınca kadar. Gerçi ilk başlarda bu ahırdaki faaliyetler, yıllardır Orta ve Kuzey Avrupa şehirlerinde kuru-

lan çeşitli müzik klüplerinin faaliyetlerinden çok farklı değildi. Buralarda birbirlerini tanıyan ya da tanımayan, ama ortak zevkleri olan bir grup insan biraraya gelir, belirli fasılalarla toplanır hem kendileri beste yapar, hem beste ısmarlarlar, hem de bu besteleri yorumlardı. Ama çok geçmeden Britton'un ahırındaki müzik faaliyetleri çok daha kalabalık kitleleri çekmeye başladı ve kısa zamanda periyodik, ücretli konserlere dönüştü. Haendel Londra'ya vardığında ise artık Britton'un ahırını tek konser salonu olmaktan çoktan çıkmıştı. Böylelikle tarihte ilk kez olarak müzik dinleme diğer kültürel toplumsal faaliyetlerden ayrılarak özerkleşmiş, müzik de üreticisi ile tüketicisinin piyasa koşulları çerçevesi içersinde konser salonunda bulunduğu bir mal haline dönüşmüş oluyordu.

Kuşkusuz bu dönüşüm birdenbire gerçekleşmedi. Bir kere Almanya ve İtalya'daki güçlü şehirlilere tekabül eden kişiler, soylular ve büyük tüccarlar, Londra'nın kültürel hayatını düzenleme ve denetleme sorumluluk ve haklarını birdenbire terketmediler. Haendel Londra'ya varmadan önce 60 tane asilzade ve zengin beyfendi, operalar oynatmak üzere Kraliyet Müzik Akademisi adı altında, bir hisse senedi ortaklığı (joint stock company) kurmuşlardı. Buraya Avrupa'nın en ünlü bestecilerini ya çağırıyor ya opera ısmarlıyorlar ve yine Avrupa'nın en ünlü solistlerini getirtmeye çalışıyorlardı. Haendel'in de Londra'daki ilk ilişkisi bu şirketle oldu ve onlar için bir dizi İtalyanca opera besteledi.

Ancak, şirketi kuran asilzade ve zengin beyfendilerin Haendel'le ve Rönesans'ın İtalyan ve Alman şehirleri ahalileriyle paylaştıkları kültürü, Londra halkı paylaşmıyordu. İtalyanca anlamamak bir yana, bu kültürün simgesel dilini oluşturan klasik mitoloji de onlara tamamen yabancıydı. Bu yüzden Kraliyet Müzik Akademisi bir türlü salonlarını dolduramıyor, büyük zararlar ediyordu. Sonunda 1729 yılında şirket faaliyetlerini durdurmaya karar verdi. Haendel bir süre için bir ortak bularak Londra'daki İtalyan operasını kendi başına, hem bir besteci hem bir girişimci olarak sürdürmeyi denediye de, sonunda Londra halkı için yeni bir müzik dili geliştirmesi gerektiğini keşfetti. 1740'tan sonra İtalyan operasını bırakarak yeni bir üsluba ve yeni bir türe, oratoryoya, yöneldi.

Haendel'in oratoryolarını operalarından ayıran en görünür özellik oratoryoların İngilizce, operaların İtalyanca metinler üzerine yazılmış olmasıdır. Ancak müzikal yapının kendisi de, metinlerin dilindeki bu değişikliğe yolaçan popülerleşme ve kitleleşme eğilimlerini barındırır. Bir kere Haendel oratoryolarında, büyük ölçüde İtalyan kontrpuan ustası Corelli'den devralmış ve geliştirmiş olduğu çok sesli yapıyı hatırı sayılır derecede yalınlaştırır. Artık çoğunlukla bir eserin ya da bir bölümün hakim unsuru içiçe geçen uzun akışlı ezgiler değil, canlı ve tek-

rarlanan bir ritmik yapıdır. Özerkliğini büyük ölçüde yitiren yatay eksen üzerindeki nisbeten kısa ezgi ise, seçilen ritmik kalıba uyacak biçimde tekrarlanır.

Diğer yandan, bu gelişmeyle tutarlı olarak, oratoryolarda solo sesler için yazılmış aryalar yerlerini büyük ölçüde kalabalık bir orkestranın eşliğinde söylenen koral parçalara bırakır. Gerek ritmik yapının böylesine öne çıkması, gerekse orkestra ve koroların hem eser içindeki ağırlıklarının hem büyüklüklerinin artması, üretilen müziğin çok daha çarpıcı ve görkemli olmasına yol açar. Dinleyiciye aynı temayı sürekli olarak farklı biçimleriyle birlikte dinleterek, çeşitli seslerin akışlarının birbirleriyle ilintilerini kavramaya zorlayan çok sesli müziğe kıyasla, bu coşturucu müzik, kalabalık ve dinlenmekte olan müziğin oluşum tarihi ile yakın bir ilişkisi olmayan bir kitlenin toplandığı konser salonlarına çok daha uygundur. Bu bakımdan, Haendel için, yeni oluşmakta olan burjuva toplumu ve onun müzik dinleme alışkanlıkları doğrultusunda müzik bestelemiş ilk büyük bestecidir, denebilir.

Tonalitenin Egemenliği

Ancak Haendel bu yeni ve özgün üslubu yaratırken aynı zamanda yeni bir müzikal dil yaratamamış, Barok müziğin geleneksel öğelerinin yeni ve özgün bir biresiminden yararlanmıştır. Dolayısıyla müzik kamuoyunun giderek kitleleştiği ve müzik dinleme faaliyetinin giderek diğer toplumsal faaliyetlerden ayrıştığı bir ortama uygun olacak müzikal dilin nasıl bir dil olduğunu araştıran besteciler için, nasıl yüzü geçmişe dönük Bach bir hareket noktası oluşturamıyorsa, etkisi zaten İngiltere ile sınırlı kalan Haendel de oluşturamıyordu.

Yeni müzik, ancak önce kontrpuan ve monodi tamamen unutulduktan ve buna bağlı olarak müziğin ağırlık noktası yatay eksenden dikey eksene kaydıktan sonra yaratılabilirdi. Bu süreç içerisinde, her ikisi de 1722 yılında cereyan eden iki olay, dönüşümün nasıl gerçekleştiğini göstermek bakımından ağırlıklı bir önem taşımaktadır. Bunlardan birincisi J.S. Bach'ın *Eşit Aralıklarla Akord Edilmiş Piyano* (Das Wohltemperierte Klavier) adlı eserinin birinci bölümünün ikincisi ise Fransız besteci Rameau'nun *Armoni Üzerine Denemesi*'nin yayınlanmasıydı.

Bach'ın *Das Wohltemperierte Klavier*'inin bu bağlamdaki önemini kavrayabilmek için biraz daha gerilere gitmemiz gerekir. 17. yüzyılda klavyeli çalgıların merkezi bir önem kazanmaya başladığını söylemiştik. Bach'ın mümkün tonların herbirinde yazılmış 25 prelüd ve füg içeren sözkonusu eseri, 1691 yılında Andread Werckmeister adlı bir müzik kuramcısının klavyeli çalgıların eşit aralıklarla akord edilebil-

mesi üzerine kitabının doğrudan doğruya uygulanması olarak değerlendirilebilir.

Neydi bu teknik kitabın önemi? Burada bu soruyu ayrıntılı olarak cevaplandırmamız mümkün değil ama şu kadarını da söylemeden tonalitenin ve dolayısıyla klasik Batı müziğinin özgüllüğünü anlamak olanaksız. Gotik çoksesliliğin ve hatta klasik Batı müziğinin dışındaki bütün müzik sistemlerinin esasını oluşturan kuralların müziğin yatay eksenine ilişkin kurallar olduğunu söylemiştik. Bu kurallar herhangi bir ezgi sırasında, bir sestem bir sonrakine, bir notadan diğerine nasıl geçilebileceğini ve ezgide kullanılacak muhtemel seslerin arasındaki aralıkların büyüklüğünü tayin eder. Osmanlı müziğinde makam adı altında tanıdığımız bu kuralların 18. yüzyıl öncesi Batı müziğindeki karşılıkları, klasik Yunan'dan devralınmış *mod*lardır. Her mod sekiz notadan oluşur ama bu sekiz nota arasındaki mesafe her modda birbirine eşit değildir. Örneğin bir modda, sözgelimi doriyen moddaki birinci nota ile üçüncü nota arasındaki mesafe, iyoniyen moddaki birinci ile üçüncü nota arasındaki mesafeye eşit değildir.

Tabii, modlarla yetişmiş, modlara alışkın bir insan sesinden, belli bir şarkı sırasında mod değiştirmesi istenirse, ses kendisini rahatlıkla bu farka göre uyarlayabilir. Ya da sözkonusu olan keman gibi yaylı bir çalgıysa, değişen moda göre çalgıcının parmağını telin üzerinde biraz daha ileriye ya da geriye basması, istenen sonucu elde etmeye yetecektir. Ama sözkonusu olan piyano gibi klavyeli, yani sabit tuşlu (ya da perdeli) bir çalgıysa, modun değişmesi durumunda çalgıcının yapabileceği bir şey yoktur; aletin yeni moda göre yeniden akord edilmesi gerekecektir.

İşte Werckmeister'in buluşu, içinde mod değişikliği bulunan bir eseri çalacak klavyeli çalgıların eser sırasında habire yeniden akord edilmesi gereğinin doğurduğu teknik güçlüğü üstesinden gelme amacını güdüyordu. Bu amaçla müzikal ses boyutunu 12 sabit aralığa böldü; başka bir deyişle, 8 adet notanın değerini mutlak olarak tesbit ederek, klavye tuşlarının bu değerlere göre akord edilebileceğini gösterdi. Bu şekilde akord edilmiş bir piyanoda, sözgelimi iyoniyen modda bir eser çalınmaya çalışıldığı takdirde, işitilen ses ve aralıklar tam olarak kastedilen ses ve aralıklar olmayacaktı ama aradaki fark ihmal edilebilecek kadar küçük bir farktı.

Ama asıl önemlisi, bu buluş nota ve aralıkların mutlak olarak tanımlanabilmesini mümkün kılıyordu. Bundan böyle her notalar dizisinin, sözgelimi birinci notası ile üçüncü notası arasındaki mesafe ya üçlü (majör gamlarda) diye anılan sabit aralığa tekabül edecekti ya da küçük üçlü (minör gamlarda) diye anılan aralığa. Çünkü artık notalar bir akışın, bir makamın içinde tuttukları yerle değil, kendi içlerinde

bağımsız, sabit birer değer olarak tanımlanıyordular. Böylelikle artık müziğin yatay ekseninin akışkanlığının tek tek notalara ve akorlara indirgenme süreci tamamlanmış oluyordu.

Ama bu süreç Bach'ın elinde tamamlanamazdı. Bach eşit aralıklı akorlarla ilgilenirken, bu yeni tekniğin Barok müzik sistemi için sağladığı olanakları, özellikle diğer çalgılar ve insan sesi tarafından yaratılabilen yatay çoksesliliğin, bir çalgıcı olarak en iyi tanıdığı çalgılar olan klavyeli çalgılarla da yaratılabilmesi olanaklarını araştırıyordu. Bach gibi bir müzisyen için buradan hareketle, müziğin temel biriminin sabit olarak tanımlanmış seslerin birarada işitilmesinin, yani sınırlı sayıda bir dizi akorun olduğuna karar vermek, olsa olsa müziğin alabildiğine yoksullaştırılması anlamına gelirdi.

Bu adım, beklenebileceği üzere 18. yüzyıl Avrupa'sının kültürel başkenti Paris'te atıldı. Jean Philippe Rameau, *Armoni Üzerine Dene-me*'sinde müziğin unsurlarını sayarken yalnızca armoni ve melodiden söz ediyor, kontrpuanın adını bile anmıyordu. Dahası, müziğin armoni ve melodiye bile ayrılmasına ilkece karşı çıkıyor; melodinin armoniden türetilebileceğini iddia ediyordu. Yani, ona göre melodiler, bir akorda aynı anda işitilen seslerin ardarda işitilmesinden ibaret sayılabilirdi. Rameau ekzantrik bir kuramcı değil aynı zamanda başarılı bir besteciydi da. Görüşleri bütün Avrupa'ya yayılmakta olan yaygın bir eğilimi temsil ediyordu. Eseri, müzisyenlerin müziği bir akışlar, ezgiler çoksesliliği olarak değil, yapıtaşlarının, matematiksel olarak tesbit edilmiş birtakım seslerin birarada işitilmesinden, akorlardan, oluştuğu bir mimari olarak görmeye başladığını tescil ediyordu. Bu ise 400 yılı aşkın bir süredir şehirlerde yaratılmış bir kültür tarihinin en yetkin örneklerini vermekte olduğu bir sırada, bundan böyle Avrupa'nın kültürel hayatına egemen olacak olan devletlerin kendi ifade dillerinin kurallarını artık formüle etmiş olduğunu gösteriyordu.