

20. YÜZYILIN ÇAĞDAŞ BESTECİLERİNDEN KARA KARAYEV'İN HAYATI:
YEDİ GÜZEL VE YILDIRIMLI YOLLARLA BALELERİNİN İNCELENMESİ

Serhat İbrahim BAHADIR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Anabilim Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Yusuf Mirişli

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Afyonkarahisar

Haziran 2008

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZETİ

20. YÜZYILIN ÇAĞDAŞ BESTECİLERİNDEN KARA KARAYEV'İN HAYATI: YEDİ GÜZEL VE YILDIRIMLI YOLLARLA BALELERİNİN İNCELENMESİ

Serhat İbrahim BAHADIR

Müzik Anabilim Dalı

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran 2008

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Yusuf Mirişli

Bu araştırma; ülkemizde hakkında bilimsel çalışma bulunmayan, 20. Yüzyılın Çağdaş Bestecilerinden Kara Karayev'in önemini vurgulamak, hayatı, müzik yaratıcılığı, felsefesi ve Bale sanatı hakkında, bilimsel kaynak yaratmak amacıyla yapılmıştır.

Birinci bölümde konunun temel kaynağını oluşturan müzik, müzik dönemlerinin gelişimi, 20. Yüzyıl müziği, 20. Yüzyılda gelişen müzik akımları ve Bale müziği gelişimi hakkında bilgiler verilmiş, araştırmanın önemi ve problem durumu belirtilmiştir.

İkinci bölümde araştırmanın yöntemi belirlenmiş, araştırmanın içeriğini oluşturan Kara Karayev'in hayatı, müzik yaratıcılığı, felsefesi ve başlıca eserleri hakkında bilgiler verilmiştir.

Üçüncü bölümde Kara Karayev' in en önemli eserlerinden Yedi Güzel ve Yıldırımli Yollarla baleleri incelenmiştir. Son bölümde ise elle edilen bilgiler ışığında, sonuç ve önerilere yer verilmiştir.

ABSTRACT

THE LIFE OF KARA KARAYEV WHO WAS ONE OF THE CONTEMPORARY
COMPOSERS IN THE 20TH CENTURY: THE INVESTIGATION OF
SEVEN BEAUTIES AND THE PATH OF THUNDER BALLETS

Serhat İbrahim BAHADIR

The Department of Music

Afyon Kocatepe University Institute of Social Sciences

June 2008

Advisor: Assist. Prof. Dr. Yusuf MİRİSHLİ

This study has been made so as to highlight the importance of Kara Karayev about whom there has not been any scientific study done yet and who was one of the contemporary composers in the 20th century; and to form scientific sources about his life, creativity, philosophy and the art of ballet.

In the initial chapter, some piece of information on Music that generates the basic source of the subject, The Evolution of Music Eras, The Music of 20th Century, The Music Movements Developed in the 20th Century and The Development of Ballet Music has been put forward, and the significance of the study and the condition of the issue has been emphasized.

In the latter chapter, the method of the research has been identified, and some information on the life of Kara Karayev, his creativity, his philosophy and his primary works has been informed.

In the third chapter, the “Seven Beauties” and “The Path of Thunder” ballets that are one of his most significant works have been investigated. In the final chapter, results and suggestions have been given place under the light of the information obtained.

TEZ JÜRİSİ VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI

ÖNSÖZ

20. Yüzyılın Çağdaş Bestecilerinden Kara Karayev'in Hayatı "Yedi Güzel" ve "Yıldırım Yollarla" balelerinin incelenmesi başlıklı araştırma, 2008 yılında birçok ülkeyle birlikte ülkemizde de 90. doğum yıldönümü kutlanan, çağdaş Azerbaycan müziğinin önde gelen temsilcilerinden Kara Karayev'in hayatı, yaratıcılığı ve önemli eserlerinden "Yedi güzel" ve "Yıldırım Yollarla" baleleri hakkında kaynak oluşturmak amacı ile hazırlanmıştır. Lisans ve yüksek lisans öğrenimim boyunca engin bilgisinden yararlandığım, bu araştırmanın her safhasında yardım ve desteklerini esirgemeyen, bilgileriyle bana ışık tutan, danışman hocam Sayın Yrd. Doç Dr. Yusuf MİRİŞLİ'ye, tez çalışmam süresince manevi desteğini her zaman hissettiren ve yanımda olan Sayın Aybeniz MİRİŞLİ'ye, kaynak araştırmalarım beni yönlendiren, destek ve yardımlarını esirgemeyen Bilkent Senfoni Orkestrası Müdürü Sayın Aydın MECİD'e araştırmanın yazılma aşamasında yardımlarını esirgemeyen çok değerli arkadaşım Erdem ÖZKAN' a ve her aşamada bana maddi ve manevi destek olan aileme, teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Serhat İbrahim BAHADIR

ÖZGEÇMİŞ

Serhat İbrahim BAHADIR

Müzik Anabilim Dalı

Yüksek Lisans

Eğitim:

Lisans : 2005 Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar

Lise : 2001 Anadolu Turizm ve Otelcilik Meslek Lisesi

Ortaokul : 1997 Afyon Cumhuriyet Lisesi

: 1996 Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar

İş/İstihdam:

2007- Uşak Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü Viyolonsel Öğretmeni (Sözleşmeli)

Kişisel Bilgiler:

Doğum Yeri ve Yılı: Afyonkarahisar / Merkez, 11 Ocak 1983

Cinsiyet: Erkek

Yabancı Dil: İngilizce

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xi

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın İçeriği.....	1
1.1.1. Müzik Dönemlerinin Tarihsel Gelişimi.....	2
1.1.1.1. İlk Çağ Dönemi.....	2
1.1.1.2. Orta Çağ Dönemi.....	4
1.1.1.3. Rönesans Müziği.....	6
1.1.1.4. Barok Dönemi.....	9
1.1.1.5. Klasik Dönem.....	10

1.1.1.6. Romantik Dönem.....	12
1.1.2. Yirminci Yüzyıl Müziği ve Gelişen Önemli Akımlar.....	14
1.1.2.1. Empresyonizm.....	17
1.1.2.2. Ekspresyonizm.....	19
1.1.2.3. Caz Müziği.....	21
1.1.2.4. Halk Müziği	22
1.1.2.5. Neo Klasisizm.....	24
1.1.3. Bale Müziği.....	26
1.1.3.1. Bale Müziğinin Gelişimi.....	27
1.2. Problemin Durumu.....	31
1.2.1. Araştırmanın Amacı.....	32
1.2.2. Araştırmanın Problemi.....	32
1.2.3. Alt Problemler.....	32
1.2.4. Araştırmanın Önemi.....	33
1.2.5. Sayıtlılar.....	33
1.2.5. Sınırlılıklar.....	34
1.2.6. İlgili Yayınlar ve Araştırmalar.....	34

İKİNCİ BÖLÜM

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Niteliği.....	35
2.2. Araştırmanın Evreni.....	35
2.3. Araştırmanın Örneklemi.....	35

2.4. Veri Toplama Yöntemi.....	35
2.5. Kara Karayev'in Hayatı.....	36
2.5.1. Kara Karayev'in Müzik Yaratıcılığı ve Felsefesi.....	37
2.5.2. Kara Karayev'in Başlıca Eserleri ve Kronolojisi.....	41

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KARA KARAYEV'İN BALELERİ.....	47
3.1. Yedi Güzel Balesi.....	47
3.1.1 Yedi Güzel Balesinin İncelenmesi.....	49
3.1.1.1. Giriş.....	50
3.1.1.2. Birinci Perde.....	51
3.1.1.2. İkinci Perde.....	58
3.1.1.3. Üçüncü Perde.....	64
3.1.1.4. Dördüncü Perde.....	72
3.2. Yıldırımli Yollarla Balesi.....	83
3.2.1. Yıldırımli Yollarla Balesinin İncelenmesi.....	85
3.2.1.1. Giriş.....	86
3.2.1.2. Birinci Perde.....	89
3.2.1.3. İkinci Perde.....	100
3.2.1.4. Üçüncü Perde.....	109
3.2.1.4. Dördüncü Perde.....	113

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	119
4.1. SONUÇLAR.....	119
4.2. ÖNERİLER.....	120
KAYNAKÇA.....	122
EKLER.....	124

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Yedi Güzel Balesi Giriş Prelud'ü.....	51
Şekil 2. Şah Behram Teması.....	52
Şekil 3. Yedi Güzellerin Portresi.....	53
Şekil 4. Vatan Teması.....	54
Şekil 5. Menzer Teması.....	54
Şekil 6. Ayşe'nin Varyasyonu.....	55
Şekil 7. Ayşe'nin Adagio'su.....	56
Şekil 8. Cengi Dansı.....	57
Şekil 9. Sahnenin Finali Ayşe Yalnız.....	58
Şekil 10. Zanaatkarlar Dansı.....	58
Şekil 11. Varyasyonlar.....	59
Şekil 12. Büyük Dans Sahnesi.....	59
Şekil 13. Halk Teması.....	60
Şekil 14. Vezirin Sahnesi ve Dans.....	60-61
Şekil 15. Şah Behram'ın Dönüşü.....	62
Şekil 16. Dansözlerin Dansı.....	64
Şekil 17. Menzer'in Varyasyonu.....	65-66
Şekil 18. Ayşe, Menzer ve Şah Behram'ın Dansı.....	66
Şekil 19. Hint Güzelinin Dansı.....	67-68
Şekil 20. Özbek Güzelinin Dansı.....	68-69
Şekil 21. İspanyol Güzelinin Dansı.....	69-70
Şekil 22. Güzeller Güzeli ve Şah Behram'ın Düo Dansı.....	71

Şekil 23. Yedi Güzeller ve Şah Behram'ın Valsi.....	72
Şekil 24. Köylülerin Dansı.....	73
Şekil 25. Ayşe'nin Dansı.....	74
Şekil 26. Asker Dansı.....	75
Şekil 27. Halkın Matemi.....	76
Şekil 28. Şah Behram'ın Dönüşü.....	76-77
Şekil 29. Ayşe ve Şah Behram'ın Düo Dansı.....	78
Şekil 30. Ayşe'nin Yalnızlığı.....	79
Şekil 31. Ayşe'nin Ölümü ve Adagio.....	81-82
Şekil 32. Giriş 1.Bölüm İşgalciler Teması	86-87
Şekil 33. Giriş 2. Bölüm Şarkı	88
Şekil 34. Öğrencilerin Şarkısı.....	89
Şekil 35. Lenni Teması.....	90
Şekil 36. Nefret Teması.....	90
Şekil 37. Doğa Teması.....	91
Şekil 38. Lenni ve Doğa Teması.....	92
Şekil 39. Anne ve Oğlu Teması.....	93
Şekil 40. Kızların Gitarlarla Dansı.....	94
Şekil 41. Halk Teması.....	95
Şekil 42. Halk Temasının Varyasyonu.....	96
Şekil 43. Sary'in Dansı.....	97
Şekil 44. Lenni ve Sary'in Aşk Teması.....	99
Şekil 45. Okul Teması.....	100
Şekil 46. Sary ve Lenni'nin Düo'su.....	102

Şekil 47. Sömürgeciler Marşı.....	103
Şekil 48. Siyahların Dansı.....	104
Şekil 49. Yaşlı Adamın Ölümü	105
Şekil 50. Birinci Kızın Dansı.....	106
Şekil 51. İkinci Kızın Dansı.....	107
Şekil 52. Üçüncü Kızın Dansı.....	108
Şekil 53. Sary'in Dansı.....	109
Şekil 54. Doğa Teması.....	110
Şekil 55. Lenni ve Sary'in Büyük Aşk Düo'su	110
Şekil 56. Lenni ve Sary'in Büyük Aşk Düo'su Röpriz Bölümü	111
Şekil 57. Lenni ve Sary'in Dansı.....	112
Şekil 58. Sary'in Kaçışı.....	113
Şekil 59. Kargaşa Teması.....	114
Şekil 60. Halkın Matemi.....	115-116
Şekil 61. Final.....	117-118

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Araştırmanın İçeriği

Araştırma, Müzik dönemlerinin tarihsel gelişimini ışığında, 20. yüzyıl müziğinin genel yapısı, 20. yüzyılda gelişen önemli müzik akımlarını ve bale müziğinin gelişimi hakkında bilgileri, İkinci bölümden itibaren ise Kara Karayev'in hayatı, yaratıcılığı, felsefesi, bale sanatı ve balelerinin incelenmesi hakkındaki konuları içermektedir.

Toplumların gelişmişliğini gösteren en önemli işaretlerden biri, sahip oldukları, sanat çeşitliliğidir. Tarih boyunca sanat, toplumların bakış açılarını genişletmiş, bir anlamda sosyal gelişimin ya da değişimin aynası olmuştur. Müzik, anlatım çeşitliliği ile sanat'ın en önemli unsurlarından biridir. İlk çağlardan bu yana müzik, toplumları birbirinden ince çizgilerle ayıran, evrensel bir dil haline gelmiştir.

Müzik, Yunanca "musike techne" sözcüğünden gelmektedir. Kelime anlamı meleklerin sanatıdır. Müzik, duygu ve düşünceleri ses ile ifade etme tekniğidir. Müziğin en önemli malzemesi sestir. İnsanlığın yaratılıştan kazandığı işitme yeteneği, sesleri anlama, algılama ve yorumlama çabası müziğin oluşumunda büyük bir rol oynamıştır. Müzik insanların doğadaki sesleri taklit etmesi ve yorumlaması ile ortaya çıkmıştır .

"Müzik, seslerle anlatılan bir sanattır. Malzemesi seslerdir; sesleri birleştirip düzenleyen ve bir anlatım sanatına dönüştüren ise insandır. İnsan, bir ses evreninin içine doğar, onunla iç içe yaşar, algıladığı seslerle etkileşim içinde bulunur. Tarih öncesi çağlardan beri insanoğlu, işittiği sesleri çözümleyip değerlendirmeye çalışmış, yüzyıllar içinde sesleri düzenlemekte ustalaşarak onlardan bir ifade biçimi yaratmıştır. Müzik, insana duyup düşündüklerini seslerle anlatma olanakları veren bir "dil" dir. Bu dilin anlaşılır olması için, birbirini izleyerek akıp giden seslerin anlam taşınması gerekir. Müziğin anlamı, insanın hayat karşısındaki davranışlarıdır. Müzik ortak bir dil özelliği kazanmıştır. Değişik kıtalardaki değişik toplumların insanları, bu nedenle müzik dilinde buluşabilmiş, müzikle anlaşabilmiştir. Sesler aracılığıyla anlatıldığı için, dolaylı ve soyut bir ifade biçimidir müzik. Onun söyledikleri, örneğin edebiyat sanatındaki gibi, her biri anlam taşıyan sözcüklerden oluşmuş değildir. Yine de biz müzikte yer alan anlatımları sezinleriz.

Sevinci, hüznü, acıyı, şakayı, tutkuyu, protestoyu, yalvarışı, insanoğlu'nun içinde bulunduğu daha nice ruhsal durumu hissederiz. Müzik aslında kültürel bir olgudur. Kültürün oluşmasını ve biçimlenmesini doğrudan etkiler. Geçmiş ile gelecek arasında bağlar kurar. Aynı zamanda da müzik insana kendini tanıma, kendini anlatma ve kendini aşma olanağı verir.” (Yürük,2006:4)

Ses tek başına bir müzik oluşturamaz. Her seste müzikal bir değer taşımaz. Müzik, seslerin ve seslerin sürelerinin organize edilmesiyle oluşur. Bu noktada insan faktörü önemlidir. Sesleri işleyen ve müziğe dönüştüren insandır. Gürültü ile müziği ayırt etmek gerekir. İşte bu devrede müziğin var olmasını ve gelişimini sağlayan başka yapı elemanları ortaya çıkar. Bunlar melodi, ritim, armoni, sesin kullanım şiddeti, sesin tınısı, sesin rengi vb. özelliklerdir. Bu özellikler insanın estetik kaygıları ile en iyiyi bulma çabaları sonucunda ortaya çıkmış ve anlam kazanmıştır. Bu gelişmeler ışığında müzik, kendini sürekli yenileyerek, sanat ve sanat eğitiminin en önemli parçalarından biri olmuştur.

1.1.1.Müzik Dönemlerinin Tarihsel Gelişimi

Müzik dönemleri İlk Çağ, Orta Çağ, Rönesans, Barok, Klasik, Romantik ve 20. yüzyıl dönem başlıkları altında incelenebilir.

1.1.1.1. İlk Çağ Dönemi

Müzik ilk çağlarda insanların doğayı taklit etme çabaları ile oluşmuştur. Bazı araştırmacılara göre müzik, doğanın seslerinden(gök gürültüsü, fırtına, rüzgâr gibi), hayvan seslerinden(özellikle kuş seslerinden), insanların birbirlerine seslenmesinden, insanların birbirleriyle kurduğu duygusal bağlardan kaynaklanmış ya da etkilenecek ortaya çıkmıştır. Arkeoloji çalışmaları sonucu yapılan kazılarda ilk çağlara ait olduğu sanılan, birçok ilkel çalgı bulunmuştur. İnsanlar tarafından bu çalgıların, vahşi hayvanları korkutmak ve aralarında iletişim kurmak için kullandıkları sanılmaktadır.

“İlkel müziğin sanat dışı yapısı, özellikle çalgı alanında ortaya çıkar. İlkelerin dünyasında çalgıların çeşitliliği ve sayısı insanı şaşırtır. Çünkü ilkeller ellerine geçen her uygun gereci ses çıkaran bir araç yapmışlardır: Kemik, düdük olmuştur; türlü kamışlar yere vurularak ses çıkartan çalgılar, düdük ve borular olmuştur. Ceviz kabuklarından, kabaklardan sallayarak ses veren vurmali çalgılar yapılmıştır; midye kabukları, içi boş ağaç dalları boru olmuş, ağaç gövdeleri, içinde tepinilen dev vurmali çalgılar haline getirilmiştir. Toprakta açılan kuyular, ağaç kovukları, hayvan derileri, davul olmuştur. Uygarlığın ilk basamaklarında üfleyerek, vurarak, sallayarak nasıl ses çıkarılacağını" insanoğlu biliyordu. Hem de çanak çömlekçiden, maden işleri ustalarından binlerce yıl önce.” (Sachs, 1965:2)

Vurmali ve üflemeli çalgıları keşfeden ilk çağ insanı, melodik çalgılar üretmemiştir. Bu da o dönemlerdeki insanların kendi seslerini bu doğrultuda kullanma çabasına girdiklerini göstermektedir. M.Ö. 4000 yıllarından sonra müzik din ışığında gelişmiştir. Eski uygarlıklar müziği dini törenlerde kullanmış, hatta korolar kurmuşlardır. Bu dönemlerde insan telli çalgılarla tanışmış ve bu çalgıları geliştirmiştir.

Evrensel müzik kültürünün temelleri, ilk çağ uygarlıklarından biri olan Antik Yunan'dan gelmektedir. Bu dönemde tek müzik değil, felsefe matematik ve fizik alanında hala günümüzde kullanılmakta olan temeller atılmıştır.

“ Antik Yunan'ın en önemli ve en belirgin özelliği, getirmiş olduğu müzik sistemidir. Yunan uygarlığının müzik sistemi, öteki ilkçağ uygarlıklarına göre, kendi içinde tutarlı, somut, bilimsel açıklamaya dayanan ileri bir aşamayı temsil eder. Sadece bununla kalmaz, tarih boyunca Batı müziğini temellendirir. Hristiyan müziği (kilise müziği), sistematik biçimde Yunan makamlarına (Mod'larına) öykünmüştür. "Avrupa'daki halk şarkılarının çoğunluğu modal'dır. Rönesans dönemi çoksesliliği modal müziğe dayanıyordu. Daha sonraki dönemlerin armonik çatkılı müzikleri de mod'lardan etkilenmiştir. Palestrina, Byrd, hatta Bach ve Handel bu etkiyi hissettikleri kadar, belirsizleştirmişlerdir. Beethoven'ın son kuartetlerinden biri olan "Lydian" modundaki adagio'sunda (La minör op. 132), Yunan makamları yeniden gündeme gelmiştir. Çağdaş besteciler, modal sisteme dayanan eski müzik hakkında geniş araştırmalar yapmışlardır.” (Say,2000:55)

1.1.1.2. Orta Çağ Dönemi

Ortaçağ'ın ilk döneminde (M.Ö.250 - MS.1000) dini müziğe bağlı kalınmıştır. Hristiyanlığın hâkim olduğu bu dönemde, İncil'den alınan sözlere melodiler yazılmış ve kiliselerdeki ayinlerde seslendirilmiştir. Ortaçağ'ın başlarında din dışı müzikten bahsetmek olanaksızdı. Fakat insanlar farkında olmadan din dışı müziğe yönelme gösterdiler. Özellikle kırsal kesimde yaşayan halk, gündelik yaşantılarında din dışı melodiler, şarkılar ve ninniler geliştirdiler.

Bu dönemi takiben ortaya çıkan Romanesk dönemde ise müzik yazısına önem verilmiş, Organum adlı yazı tekniği ile çoksesliliğe bir adım daha yaklaşılmıştır. Dinsel müziğin temel formlarından kabul edilen Missa bu dönemde sıkça kullanılmıştır. “ Ortaçağ Avrupa'sında yaklaşık tarihlerle 11. yüzyıldan 12. yüzyılın ortalarına kadar süren yenilenme, hareketlenme çağı. Romanesk dönem, çoksesli müziğin uç vermeye başladığı belli alanlarda gelişimi temsil eder.” (Say,2002:454)

“ Organum'un getirdiği “birden fazla ses” anlayışını geliştirmek ve çoğalan seslere özgürlük kazandırmak amacıyla yapılan deneyler önce discant'a ulaştı. Bu kere artık sesler cantus firmus'a yani baş ses'e, yani Gregor melodisine kosut olarak değil, ters yönde de ilerleyebiliyorlardı; biri inerken öteki çıkabiliyordu. Sonra ikinci ses artık ille de baş ses'in altında değildi; üstünde de olabiliyordu.” (Mimaroğlu, 1990:22)

Ortaçağ müziğinin gelişimi Gotik Çağ(1150–1300) ile başlamıştır. Bu dönemde müzik yazısı gelişmiş ve çoksesliliğe adımlar atılmıştır. Bu dönemde gelişen süre kalıpları çoksesliliği önemli yönde etkilemiştir.

“ Süre kalıpları çoksesliliği olumlu yönde etkilemiştir. 13. Yüzyılda süreli yazıya bağımlı olan bütün çoksesli biçimlere genel bir ad verilmiştir: Diseantus. Ölçülü çoksesliliğe geçiş, müzikal gelişime soluk kazandırmış, müziğin gelecek yüzyıllara dönüşümüne temel olmuştur. Böylece müzik yazım ve düşüncüsü, yeni bir disiplin kazanmış oluyordu. Artık bir "kompozisyon" incelenebiliyor, işlenebiliyor, uzunluk ve genişlik, biçim ve içerik bakımından geliştirilebiliyordu. Bestecinin olanakları şimdi yeni bir coşku ve dramatik zenginliğe doğru yol alıyordu. Denebilir ki majör ve minör tonalitelerin tohumları da bu dönemde serpilmiştir: "Majör ve minör tonaliteler, folk müziğinin ve popüler müziğin içine minstreller ve kent oyuncular, tarafından sokulan pek çok ezginin melezlenmesinden doğdu. İlkel Organum'dan ileri bir

Organum'a geçiş olan kontrpuan tekniği de Gotik dönemin başarı çerçevesindedir." (Say ,2000:91)

Yazı tekniğinde ki gelişim ve çoksesliliğe atılan adımlar, dini müzik formlarını etkilemiştir. Bu etkileşim ışığında dinsel törenlerde, eşliksiz koroların okuduğu Motet formu ortaya çıkmıştır. Missa gibi dini müziğin temel formaların biri olan Motet, 13. yüzyılın çoksesliliği çerçevesinde gelişmiştir.

Kilisenin güdümünde gelişen müzik ve diğer sanatlar, 14. yüzyılda kilisenin gücünü yitirmeye başlamasıyla birlikte, yeni bir yaşam biçimi ve yaşam görüşü kazandılar. Bu değişim müzikte olduğu kadar plastik sanatlarda ve edebiyat da etkisini gösterdi. Bu değişim özellikle Fransa'da etkili oldu. Yeni sanat "Ars Nova"(1300-1400) müzik ve diğer sanatları derinden etkiledi.

" Troubadour'ların müziği, sanat müziğinde yeni akımın belirmesine, kilise müziğindeki katı düzene baş kaldırılmasına yol açtı. On dördüncü yüzyılda baş gösteren bu yeni akıma Ars Nova(Yeni Sanat) adı verilir. Yeni Sanat akımının öncüsü ve sözcüsü Phlippe de Vitry(1285-1361) Ars Nova adını taşıyan kitapçığında gelenek bağlarının koparılmasını salık veriyordu. Vitry'nin Motet'leri, öne sürdüğü yeni kuramlara örnek oldu. "(Mimaroğlu,1990:24)

" 14. Yüzyıl müziğinin "Ars Nova" adını almasını hak eden başlıca tarafı, Motet, Missa ve Conductus'larda gösterdiği gelişmedir. Bunun yanı sıra, dindışı müzik çeşitlerinde kullanılan tekniklerden biri, Latince "rotendellus" olarak adlandırılan Kanon'dur. Grocheo bunu bir çember gibi, başladığı yere dönen diye tanımlıyor. Bildiğimiz "row, row, row, your boat" şarkısı, ya da bütün dünyanın bildiği Freres Jacques(Türkiye'de bekçi baba, bekçi baba, neredesin?) gibi... Biz müzikçiler buna kanon deriz, halk dilindeki adı rondo'dur. Dört ses, dört ölçülük bir ezgiyi söyler durur. Her biri, birer ölçülük arayla girerler. Armoni ve kontrpuan yönünden dört ölçü de uyumlu olduğu için bu kolayca yapılabilir." (Say,2000:97)

Bu dönemde çalgı müziği de gelişim içine girmiştir. Piyano atası sayılan telli çalgılar önemsenmiş ve telli çalgıları geliştirme çalışmaları başlamıştır. Şimdiye kadar kullanılan çalgıların ses aralıkları zorlanmış, yeni sanatla birlikte çalgı yapımında da çıkış noktaları aranmıştır.

15. yüzyılın ilk yarısı (1400-1460) Ortaçağ 'dan Rönesans'a geçiş çalışmalarına ev sahipliği eder. Her ne kadar Rönesans'a geçiş başlasa da, ilk 50 yıl temel Rönesans özelliklerini yansıtmamaktadır. Bu dönemde Gotik Çağ ve Rönesans arasında köprü kuran, Rönesans müziğini temellendiren önemli bestecilerden biri Burgunya'lı ünlü besteci Dufay'dır.

“Dufay çevresini müzik alanındaki görüşleriyle etkiledi. Çok sayıda eserleri arasında Latin motetleri, İtalyan ve Fransız şarkıları(özellikle rondo'lar) vardır. XV. Yüzyılın ilk yarısında yaşayan müzikçilerin arasında en çok hayranlık duyulan Dufay'dır. Öyle ki, bir “Dufay çağı”ndan söz edilir. Besteleri çağların en üstün sanat eserleri arasında yer alır. Günlük ayin missa'sını düzene sokan, kontrapunto sanatında bir çığır açan, foburdon cinslerine dayanarak armoni uyarlamaları yapan, retonikçilerin ince şiirlerini müziği ile canlandıran odur.” (Meydan Larousse,1992:532)

1.1.1.3. Rönesans Müziği

Rönesans'a geçiş sürecinde sürekli gelişim içinde nota yazım teknikleri, pergament'ten kâğıda geçişle önem kazanmıştır. Rönesans başlangıcıyla birlikte Ortaçağ'daki dinsel sabit ve tutucu fikirler, yerini özgürlükçü yaklaşımlara bırakmıştır. Bilim ve sanattaki gelişimler bu süreci hızlandırmıştır. Rönesans “yeniden doğuş”(1400-1600) anlamına gelmektedir.

“Rönesans. "Yeniden doğuş". Kültür tarihinde 15'inci ve 16'ncı yüzyıllarda boy veren yenilikçi uyanış dönemi. Genel içeriğiyle Rönesans, Avrupa kültürünün iki büyük çağı olan ortaçağ ile yeniçağ arasındaki köprüdür ve içinde bulunduğumuz çağın ilk basamağıdır; dolayısıyla ortaçağ düzeninin çözülerek yeniçağı oluşturacak ilkelerin ve düşüncelerin belirmeye başladığı evredir. Bu yönüyle Rönesans, düşünce, bilim ve sanatta yeniliklerin "yeşermesi", eskilerin "solması"dır. İlkçağın yüksek kültürlerinden antik Yunan ve Roma uygarlıklarını örnek alarak "insan" sorununu işleyen "Yeniden doğuş" düşüncesi, insanın dünyadaki yerinin ne olduğunu araştırmaya yönelmiş, bu çalışmalara "Hümanizm" denmiştir. Rönesans müziği kendi içinde evrelere ayrılır: 1) John Dunstable, Guillaume Dufay ve Gilles de Binchois gibi bestecilerin öncülük ettiği 1420-1460 evresi. 2) Önde gelen bestecileri Jean de Ockeghem ve Jacob Obrecht olan 1460-1490 evresi. 3) Josquin des Prez, Hendrik Isaac ve Jean Mouton gibi besteciler tarafından temsil edilen 1490-1520 evresi. 4) Nicolas Gombert, Adrian Willaert, Clemens non Papa, Clement Jannequin gibi bestecilerin öncülük ettiği 1520-1560 evresi. 5) Andrea Gabrieli, Giovanni Luigi da

Palestrina ve Orlando di Lasso gibi besteciler tarafından yükseltilen 1560–1600 evresi. 6) İzleyen kuşağın Giovanni Gabrieli, Jan Pieterszoon Svveelinck, Don Carlo Gesualdo, Claudio Monteverdi gibi bestecileri ise Barok dönemi hazırlamış hatta Rönesans'tan çok Erken Barok Çağı'nı temsil etmişlerdir. Ses müziğindeki büyük gelişim, çalgı müziğinin stil ve form açısından ilerlemesine yol açmış, örneğin variation (çeşitleme) formunun gelişmesini sağlamıştır. Ses müziğinden çalgı müziği ve dans müziğine uzanan zincir, dans müziğine yeni renkler kazandırmış, 16'ncı yüzyılın ilk yansında "çalğı metotları" yazılmaya başlamıştır." (Say, 2005:181–182–183)

Çalgı müziği de Rönesans'tan Barok döneme geçişte, vokal müzik kadar önem kazanmaya başlar, Madrigal ve Chanson gibi vokal biçimleri için bestelenen müziğin çalgılara uyarlandığı, hatta sırf çalgı müziği haline dönüştüğü görülür. Dans müziği de solo çalgı ya da çalgı topluluğu için bestelenmeye başlanır. Çalgılar da çağın coşkulu yapısını yansıtmak üzere zenginleştirmişlerdir. Yeni çalgılar icat edildiği gibi, eski çalgıların da ses aralıkları büyütülmüş, teknik açıdan değişikliğe uğratılmıştır. Özellikle Rönesans'ın son dönemlerinde çalgılar da, çalgılar için yazılan müziğin tekniği de gelişme içindedir.

Ayrıca diğer dönemlere damgasını vuracak, yeni bir sanat dalının temelleri bu yıllarda atılmıştır. Dans etmek, tarih öncesi çağlar itibaren, insanın ifade biçimlerinden birisi olmuştur. İlkçağ uygarlıklarından bu yana, insanlar müzik eşliğinde dans (raks) etmişlerdir. Müzik ve dans'ın sanatsal birleşimi niteliğinde olan Bale "ballet" sanatının ilk örnekleri bu yıllarda görülmektedir.

"Bale, içinde yalnız dans, jest ve müziğin yer aldığı bir sahne gösterisidir. Kökü Rönesans'a ve Domenico da Ferrara, Guglielmo Ebreo, Antonio Cornazano gibi İtalyan ustaların dans üstüne yaptıkları ilk incelemelere dayanır. Bu ustalar, koreografinin temel ilkelerini ortaya koydular; Adımların sıralanmasını ve adımlarla müziğin uygunluğu için gerekli kuralları belirlediler. Catherine de Medicis Fransa'ya geldiği sırada, İtalyanlar bu ülkeye baleyi soktular. İlk verdikleri temsil, Ballet Comique de la Reine adını taşıyordu. Beaujoyeux'nün düzenlediği bu bale Henry IV. zamanında, 1581'de Joyeuse dükü ile Mlle de Vaudemont'un düğününde oynandı." (Meydan Larousse,1992:498)

İlerleyen dönemlerde gelişimini sürdüren bale sanatı, günümüzdeki tür ve özelliklerini kazanmıştır. Ülkemizde de 1930 yıllarında bale sanatı hakkında çalışmalar yapılmış, 1948 yılında da bir sanat ekolü olarak benimsenmiştir.

16. yüzyılın başlarında, müzik ve tiyatronun gelişimi sonucunda yeni bir sanat türü oluşmuştur. Bu sanat türünün adı Opera'dır. Bu sanatını oluşturan temeller, 1573 yılında Floransa'da yapılan sanat toplantılarına dayanır. Opera 16. yüzyıldan 20. yüzyıl'a kadar belli aşamalardan geçerek günümüzdeki şeklini kazanmıştır.

“ Opera, tiyatro ve müziğin temelleri üzerinde, şiir, şarkı, dans, dekor, kostüm, resim, mimarlık, şan ve oyunculuk sanatlarının kaynaştığı sanatsal bileşim, özü bakımından, hareketleri içeren bir ya da birkaç bölümden (perdeden) oluşmuş müzikli sahne eseridir. Opera, bir konuyu, bir insanlık durumunu canlandırmak için belirli bir kurgusu olan libretto üzerine bestelenmiş ses ve çalgı müziklerinin yanı sıra, bir sahne eserinin gerektirdiği bütün sanatsal ve teknik öğeleri, ereğe en uygun biçimde düzenleyip kullanmayı öngörür. İlk opera eseri olarak bilinen Dafne'nin partisyonu günümüze ulaşmamıştır. (libretto: Rinuccini, müzik: Jacopo Peri ve Jacopo Corsi, 1598). Öte yandan, 1600 yılında üç önemli opera eseri doğmuştur: İkisi de Rinuccini'nin "Orfeo" öyküsünü anlatan "Euridice" başlıklı librettosu üzerine, Peri'nin ve Caccini'nin besteleriydi. Üçüncüsü ise Cavalieri'nin "Rappresentazione dianima e di corpo" (Ruh ve Beden Oyunu) adını taşıyan operasıydı. Operayı doğuş dönemindeki ilkel konumundan çıkararak bu sanata soluk kazandıran besteci, Claudio Monteverdi (1567-1643) olmuştur. Bütün çağlarda yetişen bestecilerin en büyüklerinden biri kabul edilen Monteverdi, operalarında yalnız armoniler kullanmış, ayrıca 17. Yüzyılın ilk yarısı için ileri bir adım özelliğindeki zengin tınılar sergileyen opera orkestrasının olanaklarından yararlanmıştı. Shakspeare'in tiyatrolarındaki "tirad'lar gibi, arioso'lar, "düo'lar ve "terzetto"lar ile müziği ön plana çıkaran yenilikler, onun buluşları arasındadır. İz bırakan iki operası, "Il ritorno d'Ulisse" (Ulise'nin Dönüşü) ve "L'incoronazione di Poppea" (Poppea'nın Taç Giyişi) adlı eserlerdir.”(Say,2002:386)

Opera sanatının doğuşuna zemin hazırlayan nedenlerin başında Rönesans döneminin yapı taşlarından biri olan insanı ön plana çıkaran, var oluş sebeplerini ve yaşam biçimlerini araştıran “hümanist “ açılımlar gelmektedir. Antik çağın sadeliğini ve saf dokusunu yaşatmak, edebiyat ve müzik arasında köprü kurmak ve bu bağlamda sanat ve sanat çalışmalarının gelişimi önündeki engel ve dayatmaları kaldırma çabası da bu nedenler arasında sayılabilir.

“Rönesansta müzik tarihi açısından önemli gelişmeler olmuştur. Bunların başlıcaları şöyle sıralanabilir.

1. Arka arkaya dizilmiş dörtlü, beşli ve oktav aralıklarının yerine, üçlü ve altılı aralıklardan yapılmış Falso Bordone yerleşmiştir. Bunun arkasından gelen kontrpuan, gelişmiş ve en yüksek noktasına varmıştır.
2. Tek sesli müzik, bu devirde yerini çoksesli müziğe bırakmıştır.
3. Dinsel duyguları ifadeye yarayan kilise makamları, kilise dışında yerlerinin majör ve minör tonlara bırakmıştır.
4. Modülasyon (makamdan makama geçme tekniği) meydana çıkmıştır.
5. İlkçağ geleneklerine dönüş araştırmaları yapılırken, müzikli tiyatro icat edilmiştir.
6. Ortaçağda sadece din duygusu ifade edilirken, Rönesans'ta insanlık duygularına yer verilmiştir.
7. Müzik yazıları (notalar) açıklık kazanmıştır. Gittikçe küçük nota değerleri kullanılmıştır.” (İlyasoğlu, 1996:16)

1.1.1.4. Barok Dönemi

1600–1750 yılları arasındaki önemli bir diğer gelişme ise Rönesans'tan Barok çağa geçiş sürecinin başlamasıdır. Aslında her dönem, kendisinden sonra gelecek olan dönemin hazırlayıcısıdır. Rönesans ve Klasik dönem arasında, bilim ve sanat'ı 150 yıl etkisi altına alan, saray sanatı olarak adlandırılan Barok çağ, soyluların kültürel alanda egemenliklerini ilan etmesidir. Genel olarak Barok müzik (saray müziği) olarak da nitelendirilebilir.

“Müzikte Barok Çağ, 17. yüzyılla, 18. yüzyılın ikinci yarısını içine alan dönemin müziğini karakterize eden estetik eğilimi belirler. Barok sözcüğü, Portekizce Barocco sözcüğü ile akrabadır. Barocco, alışılmadık, garip biçimli inci ya da asimetrik, kıvrımlı, tuhaf anlamlarını taşır. Başlangıçta “Baroque” deyimini Rönesans sanatına tepki olarak doğan yeni ve hareketli bir mimari üslup için kullanılmaktaydı. Bu yeni dönem, müzikte 1600-1750 yıllarını kapsar. Anlatımda ayrıntılara dek inen ağırbaşlı ve görkemli üslubu biçimlendirir.” (Selanik,1996:68)

“Rönesans'ın ideal ses anlayışı, bağımsız seslerin yarattığı çokseslilik ilkesine dayanır. Barok dönemin ideal sesi ise, temel bir bas ve süslü bir tiz sesin yalın bir armoni aracılığında birleştirilmesinden doğar. Barok dönem ile birlikte bir kapanış tümcesi, birbirini izleyen armonilerin getirdiği, sözün sonunu belirten güçlü bir durgu, kadans doğmaya başlar. Çalgı

müziği Barok ile birlikte kendine özgü biçimlere kavuşur. Rönesans onunda yalnız çalgılar için bestelenen, insan sesinden arınmış müzik biçimleri ortaya çıkar.” (İlyasoğlu, 1996:27)

Barok sanat stili, özellikle armoni tekniklerindeki gelişme, dönem müziğinde dizonsans'ın artması, yazılan eserlerde melodinin ve süslemeciliğin ağırlık kazanmasıdır. Müzik yazısı tekniğindeki ilerlemeler, klasik müzik formlarının gelişmesini sağlamış, Konçerto, Süit ve Füga gibi çok hisseli biçimleri, Oratoryo ve Kantat gibi yarı dinsel yarı oyunsal opera çeşitlerini kazandırmıştır. Çalgıların ses ve teknik yapılarındaki büyük gelişmeler(klavsen, org, piyano, üflemeli çalgılar, özellikle keman ve yaylıların gelişimi), çalgı müziğinde ustalığı (virtüosite) ön plana çıkarır.

“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, Handel.” (Say,2002:62)

Klasik müzik tarihinin en büyük bestecilerine ev sahipliği yapan bu dönem, kendiden sonra gelişen bütün müzik dönemlere ışık tutmuştur. Öyle veya böyle Barok dönem sonrası bütün besteciler Barok çağ, stil ve özelliklerinden etkilenmiş ve bu doğrultuda yeni akımları yaratarak, zaman zaman eserlerinde Barok dönemini yansıtmışlardır.

1.1.1.5. Klasik Dönem

Barok dönemi takiben 18.yüzyıl ikinci yarısında ortaya çıkan “Klasisizm” akımı, Barok dönemim sonlarına doğru şekillenme başlayan bir aydınlanma hareketidir. J.S Bach'ın ölümünden (1750) Beethoven'in ölümüne (1827) kadar hâkimiyet sağlayan “Klasisizm” akımı, Barok dönemdeki soyluların ve saray kültürü çerçevesinde gelişen müziğe tepki olarak doğmuştur. Klasik dönemin temelinde, Rönesans döneminde de

etkili olan Antik Yunan ve Roma uygarlıklarının sanat biçimleri yatmaktadır. Bu dönemde müzik formları bakımından önemli bir gelişme yaşanmıştır. Sonat formu, bu dönemde yaratılmış ve kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemin önemli bestecilerinden Haydn, Mozart ve Beethoven sonat formunda birçok eserler yazmışlardır.

“Bu çağa, eski Yunan ve Roma sanatındaki sadeliği, dengeliği ve duruluğu getirdiği ve yaşattığı için bu ad verilmiştir. Müzik tarihinde “Klasik” denilince dar anlamıyla “Viyana Klasikleri” dönemi ve onun üç bestekarı olan Haydn, Mozart ve Beethoven akla gelir. Bu bestekarların eserlerinde, konu, biçim ve armoni yönünden tam bir açıklığın ve kusursuzluğun ön planda tutulduğu görülür.” (Cangal,2002:289)

“ Klasisizmin kökleri, Rönesans’ın örnek alarak yararlandığı Antik Yunan ve Roma uygarlıklarına uzanır. Kavram olarak klasisizm, örnek bir evrensel mükemmelliği, tarihsel akımların birleşimini, üslup ve biçim özdeşliğini, doğallığı, orantıyı, tutarlılığı, salthığı, yalınlığı, açık ve seçik olmayı içerir. Doğallıktan kaynaklanan bu insancıl değerler, sonuçta eserin türüne ve biçimine sinerek "Klasik kavrayış bütünü”nü sergileyen müzik formlarında somutlaşmıştır. Klasik dönemin yarattığı temel müzik formu sonat'tır. Bu form, ilk bölüm olan sonat allegro'sun da yapılır. Sonat allegro'su, motif ve temalardan oluşan bölmelerin karşıtlığını bir araya getiren bir bütünlüktür. Senfoni, sonat formunun orkestraya uyarlanmış biçimidir. Yaylılar dördüsü de sonat formu bağlamında yazılmıştır. Genellikle üç bölümlü olan konçerto formu ise birinci bölümüyle sonat allegro'su yapısındadır. "Viyana Klasikleri" olarak tanımlanan Haydn, Mozart ve Beethoven, piyano sonatlarından yola çıkarak öteki solo çalgılar için yazdıkları sonatların yanı sıra, aynı biçimi koruyarak üçlül, dördül ve beşliler bestelemiş, orkestranın da kullanıldığı senfoni ve konçerto müziklerinde sonat formunun sağlam örneklerini vermişlerdir.” (Say,2002:298)

Klasik dönem ilerleyiş yönünden 3 bölümde incelenebilir. Erken Klasik dönem, Klasisizm'in doruğa ulaştığı dönem ve Romantizm dönemine geçiş olarak sıralayabiliriz.

“Klasik dönem üç evrede incelenir. Çalgı müziğinde 18. Yüzyılın ortalarında boy veren Mannheim Okulu ve C. P. Emmanuel Bach'la geliştirilen Erken Klasik dönem, opera sanatında Gluck'la, bale sanatında ise Noverre ile temsil edilerek Haydn çağına kadar sürer. Haydn, Mozart ve Beethoven, klasik dönemin yükselişini sergiler. Geç klasik dönem olarak adlandırılan üçüncü evre, Beethoven'in romantik stile yakınlığı son dönemini kapsar. Schubert'in de bir ayağı klasisizmde dururken öteki ayağını büyük bir istekle romantik anlayışa attığı kabul edilir.” (Say, 2002:298)

Klasik dönemde küçük konser salonlarından, büyük ve daha geniş salonlara geçiş, ses gücünün arttırılması yolunda bir eğilim yaratmıştır. Özellikle üflemeli çalgılar ailesinde görülen bu gelişim, müzikte ses gürülüğünü kontrol altında tutmak için “forte” ve “piano” gibi müzikal yapıyı ve kaliteyi şekillendiren ince ayırım(nüans)lar ortaya çıkartmıştır.

1.1.1.6. Romantik Dönem

Müzikte 19. yüzyıl “Romantizm Çağı”dır.100 yıla yakın bir zaman diliminde, 19. yüzyıl sanat ve sanatçıları etkileyen “Romantizm” akımı, doğuşundan bitimine kadar gelişim ve değişim göstermiştir. Bu değişim ve gelişim açısından bakıldığında bu dönemi 3 bölümde incelemek gerekir. Erken romantizm (1800-1830); Yüksek romantizm (1830-1850); Geç romantizm (1850-1890).

“Romantizm; 18. yüzyılın sonuyla 19. yüzyılın başında Avrupa’da ortaya çıkan edebiyat felsefe, sanat ve siyaset hareketidir. Başlıca özelliği içtenlik ve bireyin yaratıcı gücü adına bütün kural ve kalıpların reddi, duygu ve içgüdünün yüceltilmesi, pozitif dinlerin, gelenek kültürünün ve milli özelliklerin değer kazanmasıdır. Müzik tarihinde de, Viyana Klasisizminin sonuyla doğrudan doğruya çağdaş müziğe yönelen hareket ve akımların doğuşu arasında kalan dönemdir.” (Meydan Larousse,1992:30)

Romantik dönemin insancıl“hümanist” bir yaklaşımı vardır. Romantik dönemde müzik artık tam anlamıyla orta sınıfa hitap etmektedir. Orkestraların Saray ve Şato’lardan çıkıp orta sınıfın doldurduğu büyük konser salonlarına geçmesi bunun en net örneklerinden biridir. Artık müzik belli bir kesime değil, tüm insanlığa hitap etmektedir. İlk yıllarında edebiyat ve plastik sanatlar çerçevesinde şekillenen Romantik dönem, Geç Romantizm ile birlikte müziğe bağımlı kalmıştır. Bu dönemde çalgılar sürekli gelişim içindedir. Özellikle üflemeli çalgılardaki gelişim dikkat çekicidir. Bu gelişim, çalgı hâkimiyetini de geliştirmiş, çalgı sanatçılığı da büyük ilerleme göstermiştir.

“ Müzikte "romantik" terimim ilkin besteci ve müzik eleştirmeni E.T.A. Hoffmann kullanmıştır (1810). Romantik anlayışın ilk örneklerinden biri, "Undine" (1816) adlı masalsi öğelerden oluşan

operasıyla yine Hoffmann'a aittir. Weber'in Freischütz'ü (1821) ise ilk büyük "romantik" sahne eseri kabul edilir. Schubert'in şan ve piyano için Liedleri, romantizmin duygu yoğunluğunu öne çıkaran ilk parlak örneklerdir. Erken romantizm, İtalyan komik operasının son büyük temsilcisi Rossini'nin oyunsu operalarıyla geniş kitleleri etkilemiştir. Yüksek romantizm olarak adlandırılan ikinci evre, 1830 Temmuz Devrimi'nin etkileriyle yönlenmeye başlamıştır. Romantizm'in merkezi artık Viyana değil, Paris'tir. Fransız edebiyatının Victor Hugo ve A. Dumas gibi yazarları, bu dönem üzerinde etkili olmuştur. Berlioz'un "Fantastik Senfoni"si (1830), müzikte yüksek romantizmi temsil eden ilk baş eser kabul edilir. Paganini ve Liszt'in "virtüozite" denen çalgı sanatçılığı ustalığında inanılmaz bir üstünlük sergilediği bu dönemde, Chopin'in büyüleyici tınılarla beslenen piyano müziği, Schumann'ın şiirsel ve düşünsel derinliği, Mendelssohn'un romantizme yönelen klasik kavrayışı, romantik akımın temel taşları özelliğindedir. Geç romantik evre, 1848 Devrimi'nin duraklattığı kısa bir süreden sonra başlamıştır. Mendelssohn'un 1847'de, Chopin'in 1849'da, Schumann'ın 1856'da ölmesini izleyen yıllarda, yeni dönemi açan baş eserler arasında Liszt'in Senfonik şiirleri, Wagner'in köktenci bir kavrayış açısından bestelediği operalar vardır. Verdi'nin ulusalcılıktan yola çıkarak uluslararası derinliğe ulaşan opera eserleri de romantik hareketi pekiştirmiştir. Daha sonra Cesar Franck, Bruckner ve Brahms'ta kişiliğini bulan yeni bir kuşak gelmiştir." (Say,2002:454-455)

Romantik dönemde müzik, ritim, armoni ve özellikle ses anlayışında yeni bir bakış açısı yaratmıştır. Özellikle kromatik seslere duyulan ilgi bestecileri tonal armoniden uzaklaştırmış 20. yüzyıl müziğinin alt yapısını hazırlamıştır. Geniş bir form olan senfoni'nin yerine tek bölümlük senfonik şiir'ler yazılmıştır. Bu değişimler bestecilerin edebiyata duyduğu yakınlıktan kaynaklanmıştır. Gelişen sanayi ve seri üretim teknolojileri, toplumu kaliteden uzaklaştırmış, estetik bakış açılarını değiştirmiştir. Bu değişim müzikte de görülmektedir. Sıradan kalite ve ince işçilikten yoksun müzikler, toplum arasında rağbet görmeye başlamıştır. Bu değişimler Romantik dönem bestecilerini derinden etkilemiş, yeni sentezler yaratma yoluna itmiştir.

"Romantizmin bir diğer yanı da gerçekçiliktir. Bu çağın ruhunda idealler, olduğu kadar dünyasaldır. Bu çağın önde gelen bestecilerinden hiçbiri kiliseye dönük dinsel müzik yazmamıştır. Bu çağın bir başka vurgusu da doğadan yansır. Doğayı anlatırken onun romantik yönünden çok gerçekçi boyutuyla ilgilenir. Romantik çağın müziğini özetlersek, uzun, kesintisiz melodik çizgilerin ve farklı ritimlerin egemen olduğunu söyleyebiliriz. Genel anlamda bu dönemin de en gözde çalgısı piyano olmuş, senfonik müzik yanında oda müzikleri, lied'ler ve koral müzik bu dönemin önde gelen biçimleri olmuştur." (Erol,1998:120)

“ Liszt, senfonik şiirleriyle orkestra müziğinde ileri bir yaklaşıma yönelmiş, Wagner ve Verdi, iki ayrı doğrultuda opera sanatına yeni bir öz ve ivme kazandırmayı başarmıştır. Donemin simgesi sayılan Brahms ise bir yandan klasik dönem formlarının değerim vurgularken, bir yandan da derin anlatım gücüyle çalgı müziğinde romantik duyarlığı doruğa taşımıştır. Sahne sanatlarında Bizet “Carmen” operasıyla Delibes “ Coppelia” bale müziğiyle; Puccini “La Boheme”, “Madam Butterfly”, “Turando” operalarıyla yaratıcılığın sınırlarını genişletmiştir. Çaykovski, Saint-Saens, Bruckner, Cesar Franck ve Faure gibi besteciler, Geç romantik dönemin müzikal zenginliğine katkı getiren eserler yazmışlardır. Yeni müziğin ipuçlarını veren Mahler’in derin kavrayışını ve Richard Strauss’un değişik stillerde görkemli bir müzik yaratan yeteneğini de bu kapsamda özellikle belirtmek gerekir.” (Say,2002:456)

1.1.2. 20. Yüzyıl Müziği ve Gelişen Önemli Müzik Akımları

20. yüzyıl, bilimde, teknolojide, toplumsal yaşam biçimlerinde bir değişim çağıdır. Makineleşmenin getirdiği sıkıntılar, siyasal sistem ve savaş’ın yol açtığı bunalımlar, özgürlük çabaları, değişen yaşam düzeni, yaşanan fikir karmaşaları, bilim ve sanattaki üstün başarılar, 20. yüzyılda her alanda köklü değişikliklere yol açmıştır. Bu değişimlerden müzikte payını almıştır. Önceki dönemlerdeki geleneksel yapıdan uzaklaşarak, ses ve ritim açısından farklı fikir ve bakış açıları oluşmuştur. Bilim ve teknoloji alanındaki atılımlar, çoğaltma ve iletişim araçlarının gelişmesi ile birlikte. Müzikteki yeniliklerin daha geniş kitlelere ulaşmış ve müzik etkileşim içine girmiştir.

“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, bir çok besteci geleneği 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)

Bu dönem, müzik alanında bir devrim niteliği taşımaktadır. 20. yüzyıla kadar tonal değerler egemenliği altında gelişen müzik, kısır döngü içine girmiş ve tonal dışı bir eğilim göstermiştir.

“Uyumsuz sesler çağdaş müziğin karakteristik özelliğidir. Oysa tarih boyunca müzik sanatı sadece uyumlu seslerin değil uyumsuz seslerin arayışını sergiler. 20. yüzyıl müziğine kapı açan başlıca olgulardan biri, tonal armonin ilke ve kurallarının eskimeye yüz tutmuş olması, yaklaşık 300 yıllık bu sistemin kendini tekrarlama durumuna düşmesidir.”(Say,2002:117)

“Teknik bir sorun gibi gözüken uyumsuz seslerin kullanımı, yeni bir estetik kavrayıştan kaynaklanır. Artık müzik güzel ve uyumlu olanı yansıtmakla değil, gerçeği yansıtmakla yani gerçeğin çirkin tarafını yansıtmakla görevlidir. Modern sanat temelden çirkin bir sanattır. İzlenimciliğin ahenginden, büyüleyici biçimlerinden, tonlarından ve renklerinden vazgeçmiştir. Resimdeki resimsel değerleri yıkmış, müzikte melodi ve tonaliteyi, şiirde ise imgeleri dikkatle ve vazgeçilmez bir biçimde yürürlükten kaldırmıştır. Süsleyici ve sevindirici hoş ve güzel olan her şeyden sihirli bir kaçış içerisindedir.” (Say,2000:468)

Çirkinlik doğanın içinde var olan bir olgudur. 20 yüzyıl müziği çirkinlikle değil, doğanın içindeki gerçeklikle ilgilenmekte ve onu yansıtmaya çabasıdadır. Bu çaba sonucunda ezgi, armoni, ritim, tını, form vb. öğeler kökten değişime uğramıştır.

“Çağdaş müzikte tartım, ezgi ile armoniyi düzenlemek ve güçlendirmek gibi yardımcı bir işlev yapmamaktadır, önemli bir anlatım gücü kazanmıştır. Örneğin, Stravinski'nin “Bahar Sungusu” balesinde ki 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.
- d) Aksak tartımlar (Batının terim bilimiyle Bakımsız tartımlar) sık sık kullanılmıştır.
- e) Caz'ın da etkisiyle, aksatımlara ve vurguların yer değiştirilmesine önem verilmiştir.”(Kütahyalı,1981:19)

Form ise klasik alışkanlıklar korunarak değişime uğramıştır. 20 yüzyıl müziği özellikleriyle yeni bir şekil almıştır. Benzer ve tekrardan uzak formla yeni ve özgür bir biçim yaratılmıştır.

“Çağdaş ezgide Majör ile Minör diziler bırakılmış ya da büyük bir özgürlük içinde kullanılmıştır. Yeni anlatımda ezgisel yönden başvuru olan yollar ise şunlardır:

- a) Pentatonik dizilerin kullanılması(Ravel: Piyanolu Üçül, ikinci bölüm, Bartok: “Pensilvanya akşamları”).
- b) Ortaçağ’ın kilise makamlarına yeniden yer verilmesi(Ravel: Yaylı Dörtlü birinci bölüm: Frigya makamı, Bartok: Birinci Piyoano Konçertosu, birinci bölüm: Dorya makamı)
- c) Doğu ülkelerinin sanat müziklerine temel olan makamların, genellikle yine doğu ülkeleri bestecilerince kullanılması (Adnan Saygun: İkinci yaylı dörtlü: Bestenigar makamı).
- d) Kromatikliğe yer verilmesi (Hindemith’in çeşitli yapıtları).
- e) Kromatik dizideki bütün seslerin eşit önemde olduğu, Tonsuz (Atonal) bir ezgi kavramının yaratılması(Schönberg, ikinci yaylı dörtlü, üç ve dördüncü bölümler).
- f) Ezginin kesinlikle ortadan kaldırılması(İlhan Baran: “Üç Soyut Dans” , Stravinski: “Bahar Sungusu”ndaki çeşitli geçitler) .”(Kütahyalı,1981:18)

“Tını, kavramı yeni boyutlara ulaşarak "ses nesnesi" nin doğal ya da yapay tüm öğeleri kapsaması öngörülmüştür: "Müzik yaratıcılığında yalnızca çalgıların sağladığı sınırlı bir tını dünyası ile yetinilmeyip, çevremizdeki bütün seslerden yararlanılması yolunda elektronik gereçler kullanılmıştır.” (Mimaroglu,1990:154)

Bu gelişim ve etkileşim ışığında estetik değerlerin değişimi, birbirinden farklı akımların oluşmasına sebep olmuştur. Bu değişim sonucunda ortaya çıkan, birbirinden farklı akımlara ev sahipliği yapan bu dönemde, çağdaş müziğin temelleri atılmıştır. 20. yüzyılı, 1950 öncesi ve sonrası olarak iki ayrı zaman diliminde ele almak, yerinde olacaktır.

“Bestecileri ve yapıtlarını belirli bir akımın ya da eğilimin şablonu içinde değerlendirmek bizi yanılsıza götürebilir. Çünkü 20. yüzyıl bestecileri, akım ve eğilimlerin çok yönlü olanaklarından yararlanmışlar, hatta aynı yapıt içinde çeşitli eğilimlerin tekniklerini kullanmaya yönelmişlerdir. Üslup çoğulculuğu (Stilpluralizmus) kendini asıl burada gösterir. Yine de 20. yüzyılın ilk yarısındaki akım ve stilleri, Empresyonizm (İzlenimcilik), Ekspresyonizm (Anlatımcılık, Dışavurumculuk), Neo-Klasisizm (Yeni - Klasikçilik), Bartok' un öncülük ettiği halk müziği

gereçlerinin sanat müziğinde modern bir anlayışla değerlendirilmesi yönelimi, tekniğin ve endüstrinin gürültüsünü 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.” (Say,2000:471)

Müzik tarihçileri 20. yüzyıl müziğini ve bu dönemde doğan akımları pek çok başlık altında çeşitli açılardan incelemiş ve değişik yaklaşımlar sergilemişlerdir. Bu dönemde oluşan akımları ve bu akımları temsil bestecileri genel bir yapı çerçevesinde sınıflandırmak ve incelemek gerekmektedir.

1.1.2.1. Empresyonizm

Empresyonizm(izlenimcilik), gerçeğin geri getirilemeyen anlık tarafını, sanatçının izlenimine bırakarak, gerçeği değil, sanatçının anlık izlenimini aktarmayı savunan bir sanat akımıdır. 19. Yüzyılın sonlarında Debussy ve Ravel gibi Fransız bestecilerin öncülüğünde Romantik dönem ile 20. yüzyıl arasında köprü vazifesi görmüş 20. yüzyıl çağdaş müzik anlayışını temellendirmiştir.

“İzlenimciliğe göre her olgu, kayıp giden bir yıldız, akıp giden bir akarsu ya da zaman içinde ilerleyen bir dalga gibi yinelenmesi olanaksız bir geçişi içerir. Öyleyse gerçeklik bir varlık değil, bir "Oluşum"dur; bir koşul değil, bir "Süreç"tir. İzlenimci sanatçılar, sürekli hareket halinde olan varlığın sadece bir anını yakalayarak eskiyle yeninin geçişi arasında er geç bozulacak olan dengeyi, bir daha ele geçmeyecek olan o ince noktayı yansıtır. Dolayısıyla müzikte melodiyi, biçimi, çokseslilik dokusunu, akor bağlantılarındaki işlevi umursamazlar. Birbirinden bağımsız akorların düşsel, pırıltılı oyunuyla, ışığı ve gölgeyi veren renklerle yetinirler. İzlenimci besteciler, resim sanatında olduğu gibi, ışıktan gölgeye ya da gölgeden ışığa kaymaları, birbirinden kopuk gibi duran lekelerin oluşturduğu bütünselliği, kesin çizgilerden kaçışı, renk özlemine öne çıkarmışlardır. Ses renkleri onlarda tutkudur; incelikli, uçucu, yumuşak renkler doğadaki varlıkların sudaki yansıması gibidir.” (Say,2002:277)

“Empresyonistler (eserlerinde özellikle doğadan edindikleri izlenimi aktarmayı esas alanlar), sanat içinde önemli bir yer tutmaya başladıklarında ve sonrasında yepyeni bir takım denemelere, arayışlara geçilmişken; Avrupalı besteciler henüz değişikliğe pek az uğramış eski Romantik bir ruh halinde müzik yazıyorlardı. Romantizm Sonrası (Post-Romantizm) olarak adlandırılan bu

dönem, 20. yüzyıl başlarına kadar sürdü ve Romantizm'den, 20.yüzyılın yeni müziksel anlatımına geçiş dönemi olarak işlev gördü.” (Erol,1998:121)

“İlk çoksesliliğin ortaya çıktığı yapılardan, 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'dan Debussy' e 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' in (Kırtanısı' 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.” (Öztürk,2004:3-4)

Debussy eskiyle yeniyi birleştirip, kendine özgü bir stil yaratmaya çalışmış. Bu yolda eski müzik ve yöntemlerden çokça yararlanmış.

“Debussy kaynak olarak, ilkel müziklerden epeyce yararlanır. Bunlardan, Cav Gamelan orkestrası, Çin ve Uzakdoğu müzikleri, Arap ve Kuzey Afrika Müzikleri, Rus müzikleriyle ortaçağ modlarıdır. Debussy'nin yazı tekniği ise “kontrpuan” dır ; yani Barok stildir. Debussy bu alanda, orkestralamada Berliöz, piyanoda yazımında Chopin, melodilerde Massenet ve halk müzikleri, çokseste Mozart gibidir. Tonalite dışında kalan akorları, parçaları veya parçacıkları ilk olarak sunması ve ton duygusunu yıkması, akorların, paralel olarak ilerlemeleri, tam aralıklı dizilerin kullanılması, paralel dörtlü ve beşlilere sıkça yer vermesi, Uzakdoğu ve Ortaçağ dizilerinin kullanılması; atonaliteye ve 12 ton sistemine kapı açması... Yani eski materyal, form ve kalıplarla “yeni yaratması” yeni bir dil oluşturmuştur.” (Kaygısız, 2004:272)

Müzik dili ve izlenimci yaklaşım yönünden Debussy' e en yakın kalan besteci Maurice Ravel' dir. İzlenimcilik akımının özelliklerini içinde taşıyan ve yansıtan eseri, 1901 de piyano için yazdığı “Su oyunları” adlı dizisidir. İzlenimcilik Fransa dışında fazla yaygın olmasada, bazı bestecilerin yapıtlarında zaman zaman ortaya çıkmıştır. İngiltere' de Fredeick Delius ve Cyril Scott, İtalya' da Ottorino Respighi, İspanya'da Manuel de Falla, Rusya'da eğitim almasına karşın en önemli eserlerini Amerika'da vermiş olan, Dizisel yazının da öncülüğünü yapan Aleksandr Scriabine gibi besteciler bazı eserlerinde bu akıma bağlı kalmışlardır.

1.1.2.2. Ekspresyonizm

20 yüzyılda gelişen ve şekillenen başka bir hareket ise Ekspresyonizm'dir. Ekspresyonizm (Anlatımcılık), izlenimciliğin tam tersine bir gelişim sergiler. Ekspresyonizm dış dünyadaki güzellikleri değil, iç dünyadaki güzellikleri dışa vurmaya amaçlar. Romantizm sonucunda ortaya çıktığı söylene de, gelişim evresiyle romantizmden farklıdır.

“Anlatımcılık doğayı fotoğraf makinesinin objektifine bırakmıştır. Önemli olan iç görüntüdür. İç görüntü dışa vururken, nesnelerin görüntüsü çarpıtmaya uğrattır. Nesnel görüntü, duyarlılığın soyutlama süzgecinden geçer.”(Say, 2000:474)

“İnsanın iç görüntüsü aslında müziğin alanıdır. Müzikte anlatımcılık doğaya ve doğaya uygunluğa karşı direnme ile başlamış, bunlar karşıtlarını, doğadışı, doğaya aykırı olanı yakalamaya çabalamıştır.”(Sach,1965:243)

Bu akımın müzikteki temsilcileri Schönberg, Alben Berg ve Anton Webern' dir. Bu akımın müzikteki öncüsü olarak Arnold Schönberg (1874-1951) özellikle “Yaylı Dörtlü”(1897) ve yaylı altılı için “Aydınlanan Gece” (1899) adlı eserleriyle bu akımın özellikleri yansıtmış ve ön plana çıkmıştır.

“Schönberg, ilk dönem yapıtlarındaki deneyimlerinden sonra, tonal armoni'nin olanaklarıyla yeni bir şey söylenemeyeceğini düşünmüş ve 1908 ile 1914 yılları arasında ton-dışı(atonal) müziğe yönelmiştir. Bu yıllarda bestelediği 14 yapıtın tümü ton dışıdır. Böylece geleneklere ve alışkanlıklara sırt çevrilerek “ezgi” çarpıtılmış, yorulmuş, biçim –dışı olmanın son noktasına getirilmiştir. Uyumlu, uyumsuz armonilerin soluk alıp veriş, dahası, izlenimcilerin bile gözetmedikleri bu iki kavram tümüyle bir yana bırakılmış, armoni, seslerin salt rastlaşmasından doğar olmuştur. Dikey ses yığınlarını dinlemeye alışmışlar için bu tam bir kakışma durumudur.” (Say,2000:476)

Schönberg düşünce yapıcısı, yaratıcı ve canlı güçler, uyuşuk ve yorgun ruhlara karşı savaşmayı, saplanmış kültürel değerlere karşı kuşku duyup, insanın bilinçaltını incelemeyi savunuyordu. Bu düşünce ışığında ton dışı gelişen müziği yazmayı kuralsallaştırmış ve 12 nota sistemini geliştirmiştir.

“12 ses yöntemi: Her sesi bağımsız ve eşit değerde sayan dengeselsiz (ton-dışı) müzikte kullanılma olanağı bulunan 12 ses, bestecinin isteğine uygun biçimde sıralanır; böylece 12 seslik bir dizi saplanmış olur. Bu diziyi besteci, ister yatay biçimde (ezgi ve tartım), ister dikey olarak (uyum) kullanabilir. Ancak dizideki bir ses işittirildikten sonra, kalan 11 ses de işittirilmeden yinelenmesi yapılamaz.” (Say,2000:476)

Schönberg' in 12 ton dizisinin kuralları:

1. Dizi 12 kromatik sestem oluşturulur. Ancak, ton duygusu vermemelidir.
2. Dizi baştan sona, sonra sondan başa doğru seslendirilir. Dizinin aralıkları tersine çevrilir (yukarı aşağıya, aşağı yukarıya). Sonra yeni oluşan dizi yeniden tersten okunur. Böylece dört dizi elde edilmiş olur.
3. Bulunan dört dizi başka alanlara kaydırılır (ton aktarılır. Böylece, her birinden 12 yeni dizi çıkarılabilecek, 48 dizilik geniş bir ses alanı elde edilir.
4. Aralıklar ve akorlar istenilen seslerden seçilebilir. Bir tona ait olması şart değil; Sesler alt alta getirilebilir veya arka arkaya sıralanabilir;
5. Akorlar kesinlikle majör-minör düzeninden farklı olmalıdır.
6. En uyumsuz ses aralıkları tercih edilmelidir.
7. Oktav kullanmak yasaktır. Diğer aralıkların kullanılma sırası (tercihen): Küçük ikili, büyük yedili, küçük yedili, eksik beşli, üçlüler, altılılar ve beşliler kullanılmalıdır. Aynı aralıklar art arda kullanılmaz.
8. Bir dizinin tüm sesleri sırayla duyulmadan aynı sesi ikinci kez kullanmak kesinlikle yasaktır.

9. Ölçü, ölçü çizgisi istenildiği gibi değiştirilir; ölçü olmayabilir. Ritim düzenliliği kullanılmayacaktır.

10. Biçimler nasıl istenirse öyle kurulur, biçim kuralı yoktur.

“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 dolaşır 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 olanaklarla gezinebilir. Piyanonun tuşlarından örnek alırsak, başladığımız noktanın bir oktav uzaklığı içinde, hem siyah hem beyaz tuşların yarım aralıkları ile sağlanan 12 sesin herhangi birinden yola çıkabilir. 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 kullanıp bitmeden aynı sesler yinelenemez. Yapıtın akışı içinde dizi ters çevrilebilir, yönü değiştirilebilir, geriye doğru çalınabilir ya da aralıklar içinde bir başka notadan başlayarak kalıp yenilenebilir.”(Selanik,1996:2)

Schönberg' in bu yöntemi kullandığı ünlü yapıtı Op. 31 (1928) “Orkestra için çeşitlemeler” eseridir. Schönberg' in bu akımına karşı, birçok deneme yapılmıştır. Özellikle Fransız besteciler, iki tonluluk(Bi tonalite) yolunu tercih etmişlerdir. İki tonlulukta esas olan şey, aynı anda iki ayrı tonun kullanılmış olmasıdır. Amerika'da Charles Ives, Fransa'da Ravel iki tonlu eser yazan bestecilerin başında gelmektedir. Stravinski de aynı türden eser çalışmaları yapmıştır.

Aynı besteciler, iki tonluluktan yola çıkarak çok tonluluğa varmışlardır. Yazı tekniği olarak kontrpuan seçilmiştir. Kontrpuan alt alta birden fazla melodinin yürüyüşüne dayandığı için, her melodiyi farklı bir tonda yazmaya olanak vermektedir.

1.1.2.3. Caz Müziği

Sürekli sorgulayan ve arayış içinde olan besteciler, kendilerine yeni şekiller bulmaya çalışıyorlardı. Afrika'dan gelen zenciler tarafından Amerika da geliştirilen Caz

müziği, birçok bestecinin dikkatini çekti. Ezilen zenci nüfusun yaşadıklarına, bir tepkisi olarak da nitelendirebilir. Aslında Caz müziğinin çeşitli müziklerin birleşmesinden oluştuğu söylenmektedir. Bu müzikler arasında Afrika halk müziği, zencilerin çalışırken söyledikleri iş şarkıları. İngilizlerin dinsel müziği, Fransızların halk ve sokak şarkıları, İspanyol müziği ve Kızılderili müziği sayılabilir. Caz her ne kadar gücünü başka esin kaynaklarından alsa bile, özgün bir yapıya sahiptir.

Caz, Amerikalı zencilerin dindışı müziğidir. Özellikle çalgı müziğidir. Cazda zaman ölçüsü genel kural olarak dört zamanlıdır. Başka ölçüler(5/4, 3/4) kullanıldığında caz özelliğinin kaybolmaması için bu ölçülerin, dört zamanlı ölçünün ritim ve vurgu gereklerine göre yorumlanması gerekir.” (Mimaroglu,1990:133)

“20. yüzyılın ilk yarısında caz, dinamik bir müzik türü olarak geniş kitlelerin sevgisini kazandığı kadar, sanat müziği üzerinde de, etkisini göstermiştir. Bu etkiyi yansıtan çok sayıda besteci arasında, Debussy, Ravel, Satie, Stravinski, Milhaud, Hindemith’ i sayabiliriz.”(Say,2000:490)

Nefesli çalgıların ağırlıkta olduğu, orkestralar kurulmaya başladı. Bu müzik birçok kişi tarafından sevildi ve birçok besteciyi de etkiledi. Doğaçtan çalış tekniklerinin de sıkça görüldüğü Caz müziği, bir kesimin değil, dünya müziği olma yolunda hızla ilerledi.

1.1.2.4. Halk Müziği

Müzik açısından 20. yüzyılı denemeler çağı olarak nitelendirmek yanlış olmaz. Eski düzenin yıkılan kuralları karşısında, kendilerine yeni yol arayan besteciler, değişik yönlere doğru eğilim gösterdiler. Bu eğilimlerden biri de folklordur. Bu akımın öncüsü, Macar besteci Bela Bartok’dur. Bela Bartok hümanist düşünceleri ve halk müziği alanında yaptığı çalışmaları ile 20. yüzyıl müziğinin ışık tutan önemli besteciler arasına girmiştir.

“ Yirminci yüzyıl bestecilerinin, kendi dışlarındaki dünyaya taşmak istediklerinde, caz’a kıyasla çok daha sık başvurdukları bir ortam, büyük kentlerin dışındaki halk müziği olmuştur. Bu yolda Macar bestecisi Bela Bartok aynı yolu tutan bütün bestecilerce örnek alınmıştır. Bartok, yirminci yüzyıl müziğinde ulusalcılığın simgesidir. Macar köy müziğinin bilinmeyen birçok yanını gün ışığına çıkaran ve kendi yapıtlarında, bu müzikte geri kalmış bütün küçük ülkelerde ulusal müzik yaymak isteyen bestecilerin örneği olmuştur. Fakat ne yazık ki, ulusal bir bestecinin ne olması gerektiği yolunda Bartok’ un yapıtlarıyla olsun, sözleriyle olsun ulaştırdığı bildiriye bunlardan pek azı kavrayabilmiş, daha doğrusu, gerçekleştirebilmiştir.” (Mimaroglu:1990:138)

“ Bartok’ un müzik anlayışı şöyleydi: “Ulusal bir besteci müzik dili anadili gibi olmalıdır. Kültürü henüz gelişmemiş ülkelerde müzik eğitimi, Bu kendiliğindenliğin, bu doğallığın engelidir. Geleneksel ve yerleşmiş eğitim yöntemlerinin kullanılmasına karşı duyulamaz gerçi; ama, yerel denilebilecek bir anlatım edinilmesinde bu yöntemlerin yararlı değil zararlı olduğu da bir gerçektir.” (Kaygısız,2004:273)

“Halk müziğinin sağladığı gereçlerden yararlanılması, bunların ya oldukları gibi, ya da benzetme yoluyla evrensel ya da yabancı eğilimleri olan eserlere rastgele serpiştirilmesi demek değildir. Amaç, bu gereçlerdeki özü, anlatım, bestecinin kişisel üslubuna sindirebilmesidir. Onun için bestecinin halk müziğiyle haşır neşir olması, bu müziğin dilini, anlatımını kendi ana diliymiş, kendi anlatımınıymış gibi rahatlıkla kullanabilecek hüneri elde etmesi gerekir.”(Say,2000:480)

Bu düşünce ile araştırmalarına başlayan Bartok, Macar halk müziğinin gerçek yapısını gün ışığına çıkartmış ve bu doğrultuda eserler vermiştir. Sadece Macar halk müziği ile ilgilenmeyen besteci, diğer ülkelerdeki halk müzikleri üstüne de çalışmalarda bulunmuştur. 1908’ de Romanya’ da, 1912’ de Bulgaristan, Ukrayna ve Norveç’ te, 1913 yılında Cezayir’ de, 1936 yılında ise Türkiye’ de Türk Beşleri olarak adlandırılan grubun üyelerinden besteci Ahmet Adnan Saygun’la birlikte halk müziği derleme çalışmaları yapmıştır.

“ Bartok, Macaristan’ın gerçek halk müziğini aramaya 1905 yılında başladı. O yıla varana kadar Brahms ve Richard Strauss etkisinde bestelemiş, fakat bu etkilerin çıkar yol olmadığını anlamış, kendine başka kaynaklar aramaya koyulmuştu. Bartok, konservatuvar arkadaşı Zoltan Kodaly ile birlikte, gerçek Macar müziğinin, Liszt’ in tanıttığı çingene müziğinden ayrılığını tanıtlamak amacıyla, köylere gidip Macar halk melodilerini toplamaya başladı. Halk müziği toplama yolundaki çalışmalarını Bartok daha sonra çevre ülkelerde de sürdürdü ve bu ara 1935 yılında yurdumuza da gelerek Anadolu’ da araştırmalar yaptı. 1905 yılında bestelediği Orkestra İçin

Birinci Süit, bu araştırmalarının ilk evresinin etkilerini taşır.. Birkaç yıl süreyle, hem batıdaki ülkelerde müziğin ne yolda geliştiğinden habersiz, hem de gerçek Macar köy müziğinin varlığını bile bilmeyen kentliler, Bartok' un müziğini tepkiyle karşladılar.” (Mimaroglu,1990:139)

Bestecinin verdiği en önemli eserler arasında yaylı çalgılar için, Altı Kuarteti (1908-1939) ve piyano için eğitsel amaçlı parçaları “Mikrokosmos” (1926-1939) ön plana çıkmıştır. Bale Bartok topladığı materyaller üzerindeki çalışmaları sonucunda, hiçbir akıma bağlı kalmadan, kimi zaman İzlenimci, kimi zaman Yeni-klasikçi kimi zamanda Dizisel yazıyı kullanmıştır.

1940 yılından sonra halk müziği ile çağdaş müziğın form ve yapısını birleştirme yeteneğiyle dikkatleri üstüne çeken 20. yüzyılın diğer bir önemli ismi Azerbaycan besteci Kara Karayev'dir. Eserlerindeki hümanist yaklaşım, savunduğu fikirler ve Azerbaycan müziğini taşıdığı nokta bakımından, Bale Bartok'un takipçisi olduğu söylenebilir.

1.1.2.5. Neo-Klasisizm

20 yüzyılda müzikte gelişen bir yapı hâkimdi. Her alanda gelişen müzik yeni akımlar doğuruyordu. Bu akımlardan biride Neo-Klasisizm (Yeni - Klasikçilik)' dir. Yeni klasikçilik tonsuzluğa ve çok tonluluğa bir tepki olarak oluşmuştur. Bu akımla beraber, abartıdan uzak, yalın açık, dengeli ve anlaşılır müzik anlayışının yeniden yaratılması hedeflenmiştir.

“ Uluslararası sanat müziğinde 1910'lu yıllardan başlayarak 1950'lı yıllara kadar süren bir akım. Batı dillerinde Neo-klasisizm. Geleneklerle bağları koparmak istemeyen, geçmişin "tonal merkez", "melodik gelişim" ve amaca yönelik müzikal fikirler gibi değerlerini yeniden anlamlandırmayı öngören bir kavrayışı içerir. Bu akım içinde yer alan besteciler arasında İğor Stravinski, Paul Hindemith, Max Reger, Ferruccio Busoni, Sergey Prokofyev, Arthur Honnege, Darius Milhaud vardır.” (Say, 2000:586)

“Anlatımcılığın tam tersi bir yönde gelişen Yeni-klasikçilik, öznel (subjektif) deyişin dizginlenmesinden yana bir görüşten yola çıkmış. Barok çağ müziğinin ve klasisizmin değerlerine sarılarak yeni bir akıma dönüşmüştür.” (Say,2000:485)

“ Yeni Klasikçiliğin açık sözcüğü Bach’ a dönüş idi. Bunun içindir ki, Romantik dönemde çok kullanılmış olan Sonat biçimi ve Senfoni türü, genellikle savlandı. Bach döneminin ve öncesinin Füg, Kanon, Tocato ve Conterto Grosso gibi tür ve biçimleri yeniden ele alındı. Yazıda ise, yoğun armoni dili yerine, Polifonluk üstün tutuldu.” (Kütahyalı,1981:34)

Eskiye dönüş çabaları, eski dönemlerin müziğiyle özdeşleşmiş ve kullanılmayan birçok enstrümana tekrar can verdi. Bu doğrultuda org, blok flüt, viyola da gamba ve lavta gibi Rönesans çalgılarının yapımın başlandı. Bu gelişmeleri dikkatle izleyen bestecilerden klasik sanata yakınlığı ile tanınan besteci Ferruccio Busoni 1922 yılında yapmış olduğu bir bildiride Yeni Klasikçilik terimini ortaya attı.

“ Kargaşalık özgürlüğe götürmez. Üzerinde durmak istediğim şey, her işe yarar gerecin, sadece güzellik amacıyla kullanılmasıdır. Ölçü, tempo ve ezgi yapısı ustaca uygulanmalı, kuruluşu ne olursa olsun, sanat yapıtı, klasik sanat yapıtının düzeyine çıkarılmalıdır.” (Sachs,1965.246)

“Yeni Klasikçiliğin, yaratıcılık alanındaki ilk belirtileri ise, Max Reger’ in “Eski Deyişte konser Parçası” (1911) adlı yapıtında görüldü. Daha sonra “Klasik Senfoni” (1917) ile Sergey Prokofiyev onu izledi. Aynı yıllarda Stravinski’de Pulcinella balesini yazdı ve yapıtta Pergolesi’ nin ezgilerini kullandı. Yeni Klasikçilik terimi kısa zamanda anlamını genişleterek yalnızca Bach ve Bach öncesi dönemleri değil, Haydn ve Beethoven klasikçiliğini de içerir oldu. 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)

Özellikle Stravinski ile Hindemith’in eserlerinde görülen Yeni Klasikçilik zamanla bir çok besteci etkisi altına aldı. Anlatımcılığın önderi Schönberg, gücünü folk müziğinden alan Bartok bu alanda eserler verdiler. Anlatımcılık her ne kadar birçok besteciye etkileşebilir ortak bir dili yoktu. Örneğin Bartok, müzik dili olarak folkloru,

biçim olarak eski formları, yazı dili olarak iki tonluluk, tek tonluluk gibi modern yazı biçimlerini kullanırken, Hindemith folklorlardan olduğu gibi yararlanırdı.

“ Hindemith' in yeni müziğe katkı getiren yapıtları, 1936' ya kadar olan ilk yaratıcılık dönemine rastlar. Polifon yazıya (kontrpuan) yönelen, yapı ve biçimi önemseyen, tını renklerini araştırmaya pek gerek duymayan bestecinin Rainer Maria Rilke'nin şiirleri üzerine şan ve piyano için yazdığı Marienleben(Meryem'in Yaşamı) şarkıları, bu dönemde kullandığı açık ve aydınlık yazıyı örnekler.” (Say,2000:485)

Bu akımın bir başka önemli bestecisi İgor Stravinski'dir Besteci her ne kadar Yeni-Klasikçilik olarak nitelendirilse bile kendi içinde tutarsız bir yapıya sahiptir. Bazı dönemlerde Rus müziği ve ton dışı müzikten etkilenerek bu alanlarda da eserler vermiştir.

20. yüzyılda gelişen diğer müzik akımlarını, Dizisel müzik, İşlevsel müzik, Elektronik müzik, Rastlantısal müzik, Geç-Dizisel müzik ve Post-Modern müzik gibi adlarla sıralayabiliriz. İsimleri ve savundukları her ne kadar farklı olsada, özlerinde birbirlerini sımsıkı bağlı olan müzik akımları, gelişimlerini hala sürdürmektedir. İnsanoğlu ve estetik kaygı var olduğu sürece bu gelişim hiç durmadan devam edecektir.

1.1.3. Bale Müziği

Dans etmek, insanoğlunun tarih öncesi çağlardan beri kullandığı içgüdüsel bir ifade biçimidir. Tarih öncesi çağlarda insan içgüdüsel olarak, olaylara karşı tepkisini belli etmek için dansı kullanmışlardır.

“ Dans, insanın tarihi kadar eskidir. Dans etmek ve ritim tutmak insanın içgüdülerinden biridir. Çocuklar küçük yaşlarından başlayarak, bir ritmi duyar duymaz dans etmek, sıçramak, el çırpma veya bazı hareketler yapmak isterler. Onları devamlı bir ritim ile coşturmak veya tatlı bir ritim olan ninni ile uyutmak mümkündür. Dans, müzikten evvel vardı, ilk insanlar birçok sebepten dans ederlerdi; ısınmak için, avda ya da düşman karşısında başarılı oldukları zaman neşelerini belirtmek için, kötü ruhları uzaklaştırmak için, vb. ritimler, ayak ve el vuruşları ile ve daha sonra tam-tam veya ilkel davullarla tutarlardı.” (Fenmen,1986:8)

Bale sanatı, temelinde dans ile müziğin birleşmesiyle oluşturulmuş, estetik hareketler bütünüdür. Bale bütün güzel sanatlardan yararlanmıştır. Bale, dans, müzik mimik, kostüm, dekor, ışık, koreografi gibi teknik ve sanatsal öğeleri içinde barındırır. Koreografi bale eserindeki sanatsal dans dilinin, sahne düzenine uygun olarak tasarlanıp uygulanması demektir. Bunu düzenleyip uygulayan kişiye Koreograf denir. Koreograflar müzik ve ritim ile solo ya da grup danslarındaki estetik birleşimi sağlayarak ve fantastik bir dil yaratırlar.

“ Çok yönlü bir sanat dalı olan bale, bütün sanatların ifade olanaklarından yararlanır. Bale sanatı, yasamdan alınmış bir konuyu anlatmak üzere, estetik hareket ilkelerini destekleyen mimik ve jestleri, müzik, kostüm, dekor, ışıklandırma gibi öğeleri içeren evrensel bir dildir Ünlü koreograf Mikail Fokin, "Seyrettiğiniz bir bale eserini anlamak için konusunu önceden okumanız gerekiyorsa, koreograf eseri başarıyla sahnelenmiş sayılmaz" demiştir. Öte yandan bale sanatı tarih boyunca yapı, içerik ve stil bakımından sürekli gelişmiş, yeni kuşak koreograflar bu sanata yenilikler getirmiştir.” (Say, 2005:157)

1.1.3.1. Bale Müziğinin Gelişimi

Bale sanatı, son dört yüzyıl boyunca pek çok aşamalar geçerek günümüze dek gelişimi sürdürmüştür. 1581 yılında Kraliçe Katerin’in emriyle Kraliçenin komik balesi “Ballet Comique de la Reyne”nin, Joyeuse Dükü ve Lorraine Prensesi'nin düğünlerini kutlamak amacıyla Paris'te görkemli bir şekilde sahneye konmasıyla, bale eserleri için müzik yazmanın gerçek anlamda başladığını söyleyebiliriz.

“Kraliçenin Komik Balesi”nin bestecisi ünlü İtalyan kemancısı Baltezarino Beljiojoso’dur. Bu besteci, Kraliçe Katerin ile Fransa’ya gelmişti. Kraliçe Katerin, Akademiler ve sanatçılar arasından seçtiği ünlü kimselere baleyi hazırlatmış ve eser Beljiojoso tarafından bestelenerek sahnelenmiştir.” (Fenmen,1986:13)

Bale, gerçek anlamına 17. yüzyılda kavuşmuştur. Bu dönem bale müziğinin gelişmesi bakımında önemlidir.

“Bale sanatı gerçek anlamda 17'nci yüzyılın ikinci yansında Paris'teki Versailles Sarayı’ndaki etkinliklerle başlamıştır. Bu gelişimde, aynı zamanda bir dansçı olan besteci Jean

Baptiste Lully'nin ve Fransa Kralı 14. Louis'in payı vardır. Saraydaki dans uygulamaları 17'nci yüzyılın sonlarında halka açık olarak tiyatrolarda da sunulmaya başlamıştır. Kadın dansçıların halk önüne ilk kez çıkması, ise 1681 tarihini taşır.” (Say,2005:158)

17. yüzyılda bale müziği öncülerinden olan Jean Baptise Lully, 16 bale müziği yazmıştır. Dönemin diğer önemli bestecilerden Jean Philippe Rameau'de çok sayıda bale müziği yazmıştır. Bunlardan en önemlileri Les Indes galantes (Hoop Hindistan), Les Fetes d'Hebe(Hebe'nin şenlikleri) için yazdığı müziklerdir. Bale müziği, Süit formunun çalgı müziğiyle beraber gelişmesiyle birlikte, değişik halkların dans ve müziklerinden faydalanmıştır. Bu dansları şöyle sıralayabiliriz.

“Pavane: İspanyolca pavo (tavuskuşu), ya da İtalya'daki Padua kentinden kaynaklandığı sanılmaktadır. 4/4'lük ağır bir danstır. 16. yüzyılda soylular tarafından benimsenmiş, 16. ve 17. yüzyıllar boyunca yaşamıştır.

Gaillarde: İtalyanca gagliarda (çabuk) sözcüğünden kaynaklanmış bir İtalyan ve Fransız dansıdır. 3/2'lik hızlı tempodur. 15. Yüzyılda ortaya çıkmış, 16. ve 17. yüzyıllar boyunca yaşamıştır.

Allemande: Fransızca "Alman Dansı" anlamındadır. 4/4'lük ağır bir danstır. 16. Yüzyılda ortaya çıkmış, 17. ve 18. yüzyıllar boyunca yaşamıştır. 17. Yüzyılda stilize biçimiyle süit'in ilk bölümü olarak kullanılmıştır.

Courante: Fransızca "aceleci dans" anlamındadır. 3/2'lik hızlı tempodadır. 17. Yüzyılda bir saray dansı olarak ortaya çıkmış, aynı yüzyılın sonunda bırakılmıştır. Süit'in ikinci çekirdek bölümüdür.

Chaconne: Çok eskiden bir İspanyol dans şarkısıydı. 3/4'lük ağır tempodadır. 16. Yüzyılda ortaya çıkmış, 16. ve 17. yüzyıllar boyunca yaşamıştır. Sonraları Passacaglia gibi bir çeşitleme modeli oluşturmuştur.

Bourree: Fransızca "halka dansı" anlamındadır. 4/4'lük hızlı tempodadır. 17. Yüzyılda Fransa'da Lully döneminde saray dansı olarak yerleşmiş, 17. ve 18. yüzyıllarda yaşamıştır.

Sarabande: Ölçülü adımlarla oynanan bir İspanyol dansıdır. 3/2'lik ağır tempoludur. 17. Yüzyılda Fransız sarayında benimsenmiş, 17. ve 18. yüzyıllar boyunca yaşamıştır. Törenselleştirilmiş ve gösterişli olan bu dans, süit'in 3. çekirdek bölümüdür.

Gavotte: Günümüzde Britanya'da hâlâ yaşayan bir "halka dansı"dır. 4/4'lük pek hızlı olmayan bir danstır. 17. Yüzyılda saray dansı olarak benimsenmiş, 17. ve 18. yüzyıllar boyunca yaşamıştır.

Siciliano: İtalyanca "Sicilyalı" anlamındadır. Aslında dans değil, kırsal müzik havasıdır. 6/8'lik ağır tempoludur. 14. Yüzyılda ortaya çıkmış, saraylarda 17. ve 18. yüzyıllar boyunca yaşamıştır.

Gigue: İngilizce "jig" (keman) sözcüğünün Fransızca söylenişidir. Kökeni İskoç ya da İrlanda dans sarkışıdır. 6/8'lik hızlı tempodadır. 17. Yüzyılda saray dansı olarak benimsenmiş, 17. ve 18. yüzyıllar boyunca yaşamıştır. Süit'in kapanış bölümüdür.

Menuet: Eski bir Fransız halk dansıdır. 3/4'lük ağır tempodadır. 17. Yüzyılda saraylarda (özellikle XIV. Louis çok severdi ve Lully'nin bestelediği çok sayıda Menuet vardır) benimsenmiş, 17. ve 18. yüzyıllarda yaşamıştır. Zarif adımlı, incelikli, yumuşak bir danstır.

Polonaise: Polonya halk dansıdır. 3/4'lük ağır tempoludur. 18. Yüzyılda saray dansı olarak benimsenmiş, 18. ve 19. yüzyıllar boyunca yaşamıştır. Ağırbaşlı bir karakterdedir.” (Say,2000:208-209)

Opera ile beraber gelişen sahne sanatları, bale müziğini de etkilemiştir. Balenin öyküsel akışının altında kalan müzik, sahne sanatlarında klasisizmin doğuşuna büyük katkı sağlayan en önemli bestecilerden, Christoph Willibald Gluck sayesinde önem kazanmıştır. Besteci “Don Juan” balesi için yazdığı eserle, bale müziğinin, öyküyü destekleyen bir yan unsur olmaktan çıkartıp, konuyu birebir geniş anlatım biçimi ile işleyen, vazgeçilmez bir öge olduğunu kanıtlamıştır.

18. yüzyıla bale zarif ve sade bir çizgide ilerliyordu. Çalgı müziğindeki atılımlar, virtüozitenin ve müzik formlarının gelişimi, bale sanatının iki ögesi, dans ve müzik için değişim sürecini başlatmıştır. Artık koreograflar daha önce yazılmış müzik eserleri üstünde çalışmaya başlamışlardır. Önceden bilinen müziğin yapısına koreografi yazmak, bir seçenek haline gelmiş, koreografi de hayal gücü zorlanmaya başlamıştır.

“...Mevcut müzikle yaratılmış son derece başarılı balelerin var olduğu bir gerçektir. Yalnızca klasik senfonilerde değil, programlı müzik yaratılarında da yetkin bir uygulama var. Eğer koreograf çok uzun olmayan bir eser temelinde hareket edebilir ve cümlelemesine uygun bir düzen ve yön kazandırabilirse başarı elde etmesi olasıdır. Ancak, gözden kaçırılmaması gereken nokta, koreograf eseri genişletmek ve geliştirmek isterse, o zaman müzikten kaynaklanan zorunlu sınırlar ve sorumluluklar karşısına dikilecektir. Çünkü koreograf hiçbir zaman bir müzik eserine müdahale edemez; örneğin fazladan bir sekiz ölçü ekleyemez. Fakat bir besteci ile çalışıyorsa kolaylıkla 'doruğa ulaşmak' amacıyla müziğin o noktada uzatılmasını teklif edebilir veya 'eşliğin uyumu için' bazı yerleri kestirebilir. Genellikle koreograflar bestecilerle böyle çalışırlar ve şüphesiz ürünler daha olumlu olur.” (www.bale12.tripod.com)

Koreograf ile bestecinin birlikte çalışması, konunun beraber işlenmesi, eserin başarılı olmasında büyük bir etkidir. Bale provalarında bestecinin bulunması neredeyse bir zorunluluktur. Çünkü müzikle ilgili bir yapılacak herhangi bir değişiklikte ilk fikri alınacak ve ilk müdahale edecek kişi, bestecidir. Koreograf her ne kadar mükemmel yakın bir resim çizse de, genelde bu tarz sorunlar olacaktır. Bir sahnenin inandırıcılığı ve etkisini artırmak için müziğinde değişmesi gerekmektedir. Besteci konuyu en az koreograf kadar iyi bilmelidir. Eğer dans ve müziğin birliği, sağlanabilirse, eser büyük bir ihtimalle başarılı olacaktır. Bale için, hazır bir eser kullanmakta bir seçenek haline gelmiştir. Özellikle senfonik eserlere ilgi artmıştır.

“Günümüzün koreografları, bir besteciye özel bir partitür ismarlamak yerine çevrelerinde var olan müziklerle bir bale yaratmayı yeğlemektedirler. Dolayısıyla koreograflar, dansçılara eşlik etmek amacıyla yazılmamış müzikleri de kullanmak durumundadırlar. Hatta, 1930'lar ve 1950'ler arasındaki dönemde, senfoniler bile koreograflarca geçerli ve değerli sayılmıştır. Örnek olarak; Massine 1933 yılında Çaykovski'nin "Beşinci Senfonisi" ile "Le Présages"i, Brahms'ın "Dördüncü Senfonisi" ile gene 1933 yılında "Choreartium"u ve 1936 yılında Berlioz'un "Fantastik Senfonisi" ile aynı adı taşıyan "Symphonie Fantastique"i yaratmıştır. Aynı şekilde Balanchine'de senfonik müziği kullanarak birçok bale oluşturmuştur. Bunların en başarılısı, 1958 yılında Gounod'un "Büyük Re'den Senfonisi"ni kullanarak yarattığı "Gounod Symphonie"dir. Diğerleri ise 1952 yılında Mendelssohn'un "İskoç Senfonisi" ile aynı adı taşıyan "Scotch Symphony" ve 1948 yılında Bizet'nin Do tonundaki tek senfonisine uyguladığı "Symphonie in C"dir. 1963 yılında, MacMillan "Royal Ballet" (Kraliyet Balesi) için Şostakoviç'in "Birinci Senfonisi"nin müziği üzerine şekillenen "Symphony" ismini verdiği bir çalışma sergiledi.” (www.bale12.tripod.com,)

19. yüzyılda Avrupa’da bale sanatına karşı ilgi azalırken, Rusya’da büyük bir atılım vardı. Rus müziğinin duyguyu yüklü, lirik ve zengin armonileriyle, bale ve bale müziğinin gelişimini etkilemiştir. Özellikle Rus beşlerinin üyesi olan Çavkovski’nin “Kuğu Gölü”, “Uyuyan Güzel” ve “Fındıkkıran” baleleri, koreograf ile besteci uyumunun en büyük örneklerindedir. 1950 yıllardan sonra en önemli bale eserleri içinde Çağdaş Azerbaycan müziğinin öncülerinden Kara Karayev’in “Yedi Güzel” ve “Yıldırım Yollarla” balelerini sayabiliriz.

Ülkemizde Osmanlı döneminde başlayan bale sanatı, Cumhuriyetin kurulmasıyla değer kazanmıştır.

“1917 devriminden sonra Türkiye’ye sığınan Rus bale öğreticileri İstanbul’da özel olarak öğrenci yetiştirmeye ve amatör düzeyde temsiller vermeye başladılar. Eminönü Halkevinde yapılan bu temsillerden biri de, 1943 de Bayan Arzumanova’nın koreografisi ve A.Adnan Saygun’un müziği ile sahnelenen “Bir Orman Masalı” idi.” (Guest,1986:165)

Türk bestecileri, baleler için müzik yazmışlardır. 1947’de bale okulunun açılmasından sonra gelişen bale sanatı, herşeyi ile Türk olan bale eserleri ve müzikleriyle de göz doldurmaktadır. Bunlara örnek olarak, Ferit Tüzün (Çeşme Başı), İlhan Usmanbaş(Oluşum), Nevit Kodallı(Güzelleme, Hürrem Sultan. Ebru) eserleri sayılabilir.

Bale müziği, sahne sanatlarında önemli bir yere sahiptir. 16. yüzyıldan bu yana, Opera sanatının gölgesinde, çalgı müziğinin ışığında gelişim göstermiştir. Müziğin, bale sanatındaki yeri tartışılmaz.

1.2. Problemin Durumu

Dünya müzik kültüründe önemli bir yeri olan bale ve bale müziği 19. yüzyıla kadar, klasik müzik ve koreografi ışığında gelişimini sürdürmüştür. 20. yüzyılın başlarında gelişmeye başlayan ulusal akımlar, bale ve bale müziğini de etkilemiştir. Bu

akımlardan biriside, Türk coğrafyasının önemli sanat merkezlerinden olan Azerbaycan'da gerçekleşmiştir. Çağdaş müziğin formlarını, ulusal kültür ve halk müziği ile birleştirerek oluşturduğu Çağdaş Azerbaycan Müziği ve Balesini, uluslararası arenaya taşıyan öncü isim ünlü besteci Kara Karayev, Dünya bale sanatına, yeni bir soluk getirmiştir. Kara Karayev halk müziği ile batı müziği uyumunun, önemli simgelerinden biridir. Kara Karayev'in doğum yıldönümü nedeni ile birçok ülkede konserler düzenlenmekte ve bestecinin eserleri seslendirilmektedir. 2008 yılında bestecinin 90. doğum yıldönümü, ülkemizde de kutlanmış ve bestecinin eserleri ülkemizin önde gelen orkestraları tarafından seslendirilmiştir.

1.2.1. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, ülkemizde hakkında yeterince bilimsel çalışma bulunmayan ünlü besteci Kara Karayev'in hayatı, yaratıcılığı, felsefesi ve bale sanatını araştırmak ve konu hakkında yapılacak diğer çalışmalara bilimsel kaynak yaratmaktır.

1.2.2. Araştırmanın Problemi

20. yüzyılın çağdaş bestecilerinden Kara Karayev'in müzik yaratıcılığı ve bale sanatını etkileyen unsurlar nelerdir ?

1.2.3. Alt Problemler

1. Kara Karayev'in müzik yaratıcılığı hangi unsurlardan etkilenmiştir?
2. Kara Karayev'in bale sanatı nasıl bir gelişme göstermiştir?
3. Kara Karayev balelerinde hangi konuları işlemiştir?

4. Kara Karayev “Yedi Güzel” ve “Yıldırım Yollarla” baleleri konu ve müzikal açıdan ne kadar uyumludur?

1.2.4. Araştırmanın nemi

Bu araştırma;

1. Kara Karayev’in hayatının incelenmesi,
2. Kara Karayev’in müzik yaratıcılığı ve felsefesinin incelenmesi,
3. Başlıca yapıtlarının araştırılması,
4. Bale sanatının ve “Yedi Güzel” ve “Yıldırım Yollarla” balesinin incelenmesi,
5. Ülkemizde, konu ve içeriği gereği daha önce böyle bir çalışmanın yapılmamış olması,
6. Ülkemizde hakkında yeterli bilimsel kaynak bulunmayan Kara Karayev hakkında kaynak oluşturulması bakımından önemlidir.

1.2.5. Sayıtlılar

Araştırmada;

1. Araştırma yönteminin, araştırmanın amacına ve konusuna uygun olduğu,
2. Tarama yöntemi ile elde edilen kaynak ve bilgilerin araştırmayı desteklediği sayıtlılarından hareket edilmiştir.

1.2.6. Sınırlılıklar

Araştırma;

1.Kara Karayev’in hayatı, müzik yaratıcılığı, felsefesi ve başlıca eserleri,

2.Kara Karayev’in Bale sanatı ve “Yedi Güzel” , “Yıldırımli Yollarla” balelerinin konu ve müziksel anlatımı,

3.Konu hakkında ulaşılabilen kaynaklarla,

4.Yüksek lisans programı için ayrılan süre ve araştırmacının sağlayabileceği maddi olanaklarla sınırlıdır.

1.2.7. İlgili yayınlar ve Araştırmalar

Bu alanda Türkiye’de yapılan bilimsel çalışma yok denecek kadar azdır. Türkiye’de sadece 2007 yılında Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü dergisinde yayınlanan Nergis Abdullayeva’nin yazmış olduğu “Ünlü Azerbaycan Bestecisi Kara Karayev” isimli makale bulunmaktadır. Bestecinin “Yedi Güzel” ve “Yıldırımli Yollarla” balesinin konu ve müziksel uyumu hakkında ülkemizde bilimsel bir çalışma bulunmamaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın niteliği, evren, örneklem ve veri toplama yöntemleri ile verilerin çözümlenmesi ile oluşan bilgilere yer verilmiştir.

2.1. Araştırmanın Niteliği

Araştırma, amacı ve yöntemi bakımından tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır. “ Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekilde betimlemeyi amaçlayan yaklaşımlardır.”(Karasar,1995:77). Araştırmada Kara Karayev’in hayatı, müzik yaratıcılığı, felsefesi, başlıca eserleri ve bale sanatı hakkında kaynak oluşturulmaya çalışılmıştır.

2.2. Araştırmanın Evreni

Araştırmanın evrenini Kara Karayev’in müzik yaratıcılığı ve felsefesi oluşturmaktadır.

2.3. Araştırmanın Örneklemi

Araştırmanın Örneklemi Kara Karayev’in Yedi Güzel ve Yıldırımlı Yollarla baleleri oluşturmuştur. Bu eserlerin evreni temsil niteliği taşıyor olmaları göz önüne alınarak seçilmiştir.

2.4. Veri Toplama Yöntemi

Bale eserleri ile ilgili araştırmalar incelenerek, kaynaklara ulaşılmış, belgesel tarama çalışması yapılmıştır. “Var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya tarama denir.” (Karasar,1995:183)

2.5. Kara Karayev'in Hayatı

Kara Karayev 5 Şubat 1918 yılında Bakü'de doğdu. Babası Prof. Dr. Ebulfez Karayev Azerbaycan'ın tanınmış çocuk doktorlarından. Annesi Sona Akhundova Karayeva yüksek eğitilmiş, edebiyat ve müzikle ilgilenen çağdaş görüşlü bir yapıya sahipti. Kara Karayev ilk müzik eğitimini ailesinden almıştır. Kara Karayev ilk müzik anlayışını halk müziği konusunda bilgili dedesi ile çağdaş klasik batı müziğine ilgi duyan ve piyanist olan annesinden almıştır.

Ailesi Kara Karayev'in üstün müzik yeteneğini fark ederek onu konservatuvar öncesi müzik okuluna göndermişlerdi. Prof. G. Şaroev'in piyano sınıfında eğitimini sürdüren ve başarı ile mezun olan Kara Karayev, babasının doktor olmasını istemesine rağmen, müzikten uzaklaşmamış, 1935 yılında konservatuvar sınavlarını kazanarak, Prof. L. Rudolf'dan kompozisyon, Azerbaycan milli müziğinin kurucu Üzeyir Hacıbeyli'den halk müziği ve temelleri hakkında dersler almıştır. Üzeyir Hacıbeyli'nin halk müziği çalışmalarından ve eserlerinden etkilenen Kara Karayev, Azerbaycan şairlerinden Resul Rıza'nın bir şiiri üzerine, ilk bestesi olan "Gönlümün Teranesi" adlı Kantata'sını yazmıştır.

1938 yılında Moskova Konservatuvarı'nın kompozisyon bölümünün sınavlarını kazanan besteci 2. Dünya Savaşı nedeniyle eğitimine bir süre ara vermiştir. 1943 yılında yarım kalan eğitimine devam etmek için Moskova Konservatuvarına geri dönmüş ve 20. yüzyılın ünlü besteci ve piyanistlerinden D. Şostakoviç'in kompozisyon sınıfında eğitim almıştır. D. Şostakoviç'in kompozisyon sınıfından 1946 yılında başarı ile mezun olan Kara Karayev, Azerbaycan'a dönerek, Azerbaycan Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümünde öğretici olarak işe başlamıştır. Aynı yılda C. Hacıyev ile birlikte yazmış olduğu "Vatan" operasıyla Sovyetler Birliği Devlet ödülü kazanmıştır.

1948 yılında Doçent unvanı alan besteci, "Leyli ve Mecnun" Senfonik Şiir'i ile bir kez daha Sovyetler Birliği Devlet ödülüne layık görülmüştür. Üzeyir Hacıbeyli'nin ölümünden sonra, Azerbaycan Besteciler Birliği Başkanlığı ve 1949'dan 1953 yılına kadar Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'nın Rektörlüğü görevinde bulunmuştur. 1955

yılında Azerbaycan Devlet Sanatçısı unvanı verilen besteci, 1955 yılından itibaren Sovyetler Birliğinde Azerbaycan'ı temsilen Milletvekilliği görevini yürütmüştür. 1958 yılında Azerbaycan Devletinin, sanatçılar için en üst unvanı olan, Halk Sanatçısı ödülünü kazanan Kara Karayev, 1959 yılında Profesör unvanı almıştır.

Kara Karayev çeşitli müzik türlerinde eserler vermiştir. Bunlardan “Yedi Güzel” ve “Yıldırım Yollarla” adlı baleleri, üç senfonisi, koro ve oda müzikleri dikkat çekmektedir. Besteci ayrıca bazı sinema filmlerine ve tiyatro oyunlarına da görkemli müzikler bestelemiştir. Büyük bir pedagog ve benzersiz bir eğitimci olarak da kabul edilen Kara Karayev, önemli müzisyen ve besteciler yetiştirmiştir. Konuşmaları ve yazıları, merkezi gazete ve dergilerde yayınlanan ve sanatı hakkında birçok araştırma yapılan besteci, Sovyetler Birliği ve diğer birçok ülkede, konser ve sempozyumlara katılmıştır, 1978 yılında başlayan kalp rahatsızlığı nedeniyle, 13 Mayıs 1982’de Moskova’da hayatını kaybetmiştir. Eserleri halen dünyanın önde gelen orkestraları tarafından seslendirilmekte olan Kara Karayev, 20. yüzyıl müziğinin önemli isimlerindedir.

2.5.1.Kara Karayev’in Müzik Yaratıcılığı ve Felsefesi

20. yüzyılın çağdaş bestecilerinden Kara Karayev’in müzik yaratıcılığı, konuyu işleyiş biçimi ve temalarının genişliliğiyle önem kazanır. Kara Karayev eserlerinde, ince, zengin ve geniş bir anlatım üslubu kullanmıştır. Besteci müzik yaratıcılığının esas gücünü Azerbaycan tarihi, kültürü ve milli müziğinden alır. Besteci, milli müzik örneklerini birebir kullanmaktan sakınarak, Azerbaycan milli müziğini temellendiren ünlü besteci Üzeyir Hacıbeyli’nin açtığı yolda ilerlemiş, 20. yüzyıl müziği’nin stil, form, armoni ve orkestra yapısıyla, Azerbaycan halk müziğinin esasını oluşturan, ritim, dans ve makamları büyük bir ustalıkla harmanlayarak eserlerinde yansıtmıştır.

Kara Karayev’in yaratıcılığını şekillendiren diğer bir önemli unsur ise Rus ekolüdür. Besteci P.Çaykovski, S.Prokovyef ve D.Şostakoviç’in müzikal yaklaşımlarından etkilenmiştir. Özellikle S. Prokovyef’in ince lirik müzikal anlayışı ve

keskin armonileri, bestecinin eserlerinde hissedilmektedir. Besteci, senfoni müzikteki ustalığını ise hocası D. Şostakoviç'ten almıştır. D. Şostakoviç öğrencisi Kara Karayev için düşüncelerini şöyle aktarmıştır.

“Kara Karayev en çok sevdiğim bestecilerden biridir. Onun yaratıcılığının sırrı, milli örf ve adetlerini, klasik ve en çağdaş formları birleştiren parlak yetenekli, yalnız kendine has olan tavır vardır. Genel gelişimi son derecede yüksek seviyededir. Bu müzik kabiliyeti ve medeniyeti olan bestecidir. O orkestrasyon, polifoni ve müzik sanatının diğer bölümlerine çok iyi bilmektedir. KaraKarayev geleceğe şüphe doğurmayan, daimi araştırmalar yapan bir bestecidir.” (Karagiçeva, 1978:60-62)

Besteci, 20. yüzyıl çağdaş müzik akımlarını da yakından takip etmiştir. Özellikle Empresyonizm, Ekspresyonizm ve Neo-Klasisizm akımlarından etkilenmiş ve bu doğrultuda eserler yazmıştır.

“...Bestecinin stilinin evrim süreci, yeni müzik dili ve yeni ses materyali organizasyonu sistemiyle ilişkilidir. Eğer 30’lu ve 40’lı yılların ilk dönemleri güzel seslenme, tını, armoni alanındaki yenilik arayışıyla kısmen karakterize olmuşsa ve empresyonist yöntemli eserlerde kendisini göstermişse (Çarköyü Anıtı), sonraki yıllarda neoklasik amaçlarda (piyano için prelütlerin 4. defteri, keman ve piyano için sonat), yeni ses materyalinin organizasyon sistemi ve teknik arayışlarında kendini göstermiştir. Arnold Schönberg’in dodekafon tekniği Karayev için bir çıkış noktası olmuş, ifade etmek için bir araç olarak yararlanmıştır. Karayev, Schönberg okulunun mesleki başarılarını kullanarak, yeni tekniği kendi estetiğine hizmete zorlamıştır. Buna örnek olarak üçüncü senfonisini, keman konçertosunu ve piyano için yazdığı “12 füg”ü gösterilebilir...” (Abdullayeva,2007:231-242)

Azerbaycan tarihi, kültürü ve müziği dışında başka halkların tarihi geçmişini çağdaş edebiyatı ve müziği ile ilgilenen besteci, başka halkların müziği hakkında araştırmalar yapmış ve bu doğrultuda eserler vermiştir. Kara Karayev’in eserlerinde vazgeçemediği tema halk, dolayısıyla insan temasıdır. İnsan’ın duyguları, ruh yapısı ve hayat mücadelesi, bestecinin müzik felsefesini oluşturan temel esaslardandır. Kara Karayev eserlerinde her zaman hayatın gerçeğiyle ilgilenmiş ve hümanist bir yaklaşım sergilemiştir. Üstlendiği misyon, Azerbaycan ve diğer halkların müziğini araştırması ve eserlerindeki hümanist yaklaşımlar bakımından, Bela Bartok’un öncülük ettiği folklör akımından da etkilendiğini söylenebilir.

Eğitim felsefesiyle de, dikkatleri üstüne çeken Kara Karayev, öğrencilerinin gelişimini yakından takip etmiştir. Ona göre eğitimcilik, bayrak yarışı gibidir. Üzeyir Hacıbeyli'den aldığı bayrağı daha ilerilere taşımak için sürekli çalışmıştır. Besteci, öğrencilerine milli müzik, felsefe ve genel kültür konularında, belli bir seviyeye gelmeden, özgün bir yapı kazanamayacaklarını, etkilenmek ile taklit etmek arasındaki ince çizgiyi korumalarını, bir kompozisyon oluştururken, dogmatik ve şekilsel değil, sanatsal ve özgün bir bakış açısıyla yaklaşmalarını öğütlemiştir. Kara Karayev, müzik yaratıcılığı ve felsefesiyle, Azerbaycan müziğini uluslararası platforma taşımış ve başarı ile temsil etmiştir. Besteci Rodion Şerdin, Kara Karayev hakkında şöyle demektedir;

“...Kara Karayev milli besteci olmasının yanında, milli çerçeveye sığmayan bir besteciydi. Çağdaş Azerbaycan müziğinin kuruculuğunda onun adını Üzeyir Hacıbeyli ile yan yana anmak doğru olur. Genel olarak düşünersek onun yaratıcılığı, Azerbaycan milli müzik kültürü için önemli bir değere sahiptir. Karayev, milli bestecilik ekolünün kurucusudur. Kara Karayev canlı bir örnektir ve kendi şahsiyetinin parlaklığı ile bu fahri ada layıktır. Ben Kara Karayev hakkında böyle söyledim. Kara Karayev eski yolları, geçitleri iyi bilmektedir. Lakin o, her zaman yenilik arayışındadır. Arayış arzusunda bulunsa da, adetlerin, ilk önce milli değerlerin ve onlardan faydalanmanın gerekliliğini unutmamaktadır. İzlediği yön çok zordur: sağlar onu solculukla, sollar ise muhafazakârlıkla suçluyorlardı. O ise kendi yeteneği ve kalbinin sesi ile sanatta izlediği yoldan hiçbir zaman sapmamıştır...” (Karagiçeva, 1978:87)

Kara Karayev, neyi nasıl ifade edeceğini çok iyi biliyordu. Üstün armoni, kontrpuan ve teori bilgisiyile, sözlü anlatımı bile zor olan, bir konuyu, kendine özgü bir tarzı ile dinleyiciye anlatmayı başarmıştır. Müzik kuramcısı Leo Mazel besteci hakkında şunları söylemiştir.

“...Hocaların öğrencileri hakkında hatıra yazılarına çok az rastlanır. Aksine daha sık hatırlanır. 2. dünya savaşından önce Moskova Konservatuvarında Kara Karayev ile müzik analizi dersini beraber aldık, öğrencilerin küçük grubunda ve kuyruklu piyano arkasında mutlaka böyle ortam daha yakından tanımak imkânı verirdi ve öğrencim Kara Karayev benim hafızamda silinmez bir iz bırakmıştır. Kara Karayev konservatuvarda ki derslere, herkesten daha çok ilgi gösterirdi. Onun kendi müzik duyumu, kavrama hızı ve aynı zamanda derin düşünceleri ile öne çıkardı. Kara Karayev'in analitik araştırıcılığı, ani karar verme yeteneği onu gösterir ki eğer isteseydi,

sayılı nazariyatçılardan biri ve sadece bir eğitimci gibi değil, büyük âlim gibide tanınabilirdi...”
(Karagiçeva,1978:81)

Kara Karayev senfonik eserlerdeki üstün yeteneğini, eserleriyle birçok defa göstermiştir. “Leyli ve Mecnun” senfonik poeması, “Alban Rapsodisi” ve “Don Kişot” Senfonik Gravürleri, yaratıcılık tarihinde önemli bir yere sahiptir. Orkestra şefi Mark Paverman, Kara Karayev hakkında şunları söylemektedir;

“...Ben Kara Karayev ile 1966 yılında Moskova’da jüri üyesi olduğumuz 2. şefler yarışması sırasında tanıştım. Kısa bir süre önce Sverdlovsk’da ben onun “Don Kişot” Senfonik Gravürlerini yönetmişim. Bu eserin müziği, öz mana ve derinliği, parlak sanatsal sureti, özgün formuyla beni kendine hayran bıraktı. Cervantes’in bu güzel romanının böyle yüksek seviyeli müzik dili ile açılması yalnız Kara Karayev gibi büyük besteci yeteneğinin gücü sayesinde elde edilebilir...”(Karagiçeva, 1978:169)

Besteci, öncüsü olduğu Azerbaycan çağdaş müziğinin, diğer temsilcileri tarafından da çok önemsenmektedir. Azerbaycan çağdaş müziğinin diğer önemli isimlerinden biri olan Fikret Amirov, besteci hakkındaki düşüncelerini şöyle kaleme almıştır.

Karayev’in sanatı görkemli Azerbaycan müzik sanatının en önemli yapı taşlarından biridir ve bu müziğin dünyada şöhreti kazanmasından onun rolü büyüktür. Yetenek ve emek bizim çalışma hayatımızda ve kültürümüzde Karayev sanatının önemi bunlarıdır. Benim Kara Karayev ile olan rakip olmaktan mutluluk duyuyorum. Kara Karayev’in “Don Kişot”, “Alban rapsodisi” ve diğer eserlerini çok önemsiyor ve severek dinliyorum onu “Yedi Güzel” ve “Yıldırım Yollarla” baleleri dünya bale müziğinin en önemli eserlerindedir.” (Karagiçeva, 1978:110)

İyi bir piyanist olan Kara Karayev, müzikal bilgisi dışında, bütün enstrümanların fiziksel yapı ve özelliklerini çok iyi bilmekteydi. Solo enstrümanlar için yazdığı eserlerinde, anlatım tarzını güçlendirmek için, enstrümanın tüm özelliklerinin sonuna kadar kullanmıştır. Ünlü keman sanatçısı Leonid Kogan, besteci hakkındaki fikirlerini şöyle ifade etmiştir;

“Kara Karayev, bir besteci olarak neden bu kadar çok seviliyor? Bu onun benzersiz yeteneği, yüksek sanatkârlığı, hayatı boyunca bütün gücünü müzik sanatına, yaratıcılığa verme arzusu ve aynı zamanda analitik-araştırmacı-değerlendirici yaklaşma başarısındanır. Bana öle geliyor ki bu

eser (L. Kogan'a ithaf edilmiş Keman Konçertosu) bestecinin yaratıcılığında yeni kesimin başlangıcıdır. Burada Kara Karayev'in müziği, kıvrak enerjisi ve bir o kadar ağır, dirençli lirik teması ile dikkat çekicidir. Kara Karayev bu eser sayesinde yaratıcılığı yeni sanatsal ifadelerle zenginleşmiştir. Elbette geçmişin değerlerini korumak öncelikli şarttır. Bu konçerto melodik çizginin kabarıklığı orijinallığı ve parlak tekniği ile bestecinin en seçkin eserleri arasındadır.”(Karagiçeva, 1978:92)

Kara Karayev müzik yaratıcılığında çok yönlü bir yapıya sahiptir. Müzik yaratıcılığı içinde Bale, Opera, Kantata, Oratoryo, Süit, Sonat, Senfoni, Yaylı Kuartet, Marş gibi klasik müzik formları, keman, piyano ve şan için yazdığı eserleri dışında, tiyatro, belgesel ve film için müziklerde yazmış olan besteci, bu yönde de, üstün yeteneğini kanıtlamıştır. Rejisör Grigori Kozintsev, Kara Karayev'e yazdığı bir mektupta şöyle seslenmiştir.

“...Sevgili Kara, dün televizyonda “Don Kişot” gösteriliyordu. Ben bu şekilde film seyretmekten hoşlanmıyorum. Eski filmleri seyretmekten ise hiç haz almıyorum. Ekranda artık hayatta olmayanları seyrediyorsun. Bizim işin kötülüğünden mi, düşüncesizliğimiz veya iradesizliğimizden mi bilmiyorum, filmler istediğimiz gibi çekilmiyor. Lakin bu sefer filmin sonuna dek evden çıkamadım. Sebebi ise sizin müziğinizdir. Müziğinizi önceden de seviyordum bugün ise (çok yıllar geçmesine rağmen) daha fazla seviyorum. Bu öyle bir sıkıntılı, yüreği sızlatan bir çağırıdır ki, herkesin bu çağırışı duyup ona ses veren insana yaklaşmalıdır. Sizin müziğinizin, bu romanın gerçekliğini son derece doğrulayıcı gücü var. Daha önemlisini düşünüp bulamazsın. Demek ki bütün bu yazılanlar, sizin kendi yaşantınızla neredeyse bire bir örtüşmüştür. Aksi halde böyle bir eser bestelemek mümkün olamaz....” (Karagiçeva, 1978:71)

2.5.2. Kara Karayev'in Başlıca Eserleri Ve Kronolojisi

1937

“Çarköyü Anıtı” - piyano için (A.S Puşkin'in ölümünün 100. yılı adına yazılmıştır. İlk defa 10 Şubat 1937 yılında besteci tarafından icra edilmiştir.)

“Matem prelüt ” - piyano için

“Altı Azerbaycan halk şarkısının düzenlenmesi ” – şan ve piyano için

(K. Karayev, C. Hacıyev, M. Bahçasaraysev ve araştırmacısı M. İsmailov'un katılımı ile 1937 yılında yapılan folklor derlemeleri sonucunda ortaya çıkan materyaller esasında yazılmıştır.)

“Sevinç Şiir” – piyano ve senfoni orkestrası için .

(İlk defa Azerbaycan Radyo Komitesi ve Devlet Opera Tiyatrosunun senfoni orkestrası tarafından 16 Aralık 1937 de icra edilmiştir. Solist: M. Brenner, Şef: A. Şvarts)

“Ordenli Bakû” belgesel film müziği. (Niyazi ve C. Hacıyev ile birlikte)

1938

“Saadet nağmesi” - koro, senfoni orkestra ve dans grubu için kantata (İlk defa 15 Nisan 1938' de Moskova'da, I . Azerbaycan medeniyet günleri kapanış konserinde sergilenmiştir. Söz: R. Rza, Şef: A. Hasanov) .

1939

“İdmancılar ” – nefesli orkestra için süit

“Üç tesnif” – şan ve senfoni orkestrası için (Söz: Nizami Gencevi)

“Üç sesli Füg” – piyano için

“Azerbaycan Süiti” – senfoni orkestrası için (İlk defa 25 Haziran 1939 da Bakû'de Azerbaycan Devlet Filarmoni senfoni orkestrası tarafından icra edilmiştir. Şef: L. Ginzburg)

1940

“Konser” - piyano ve orkestra için (tamamlanmamış)

“Sonatin” – piyano için

“Füg” – yaylı kuartet için

“Azerbaycan rapsodisi” – piyano için

1941

“Passakaliya ve üçlü Füg” – senfonik orkestra için

“Ayna” – opera (C. Hacıyev ile birlikte yazmıştır.)

1943

“Kuartettino” – yaylı kuartet için

“Kuartet No. 1” – yaylı kuartet için (notaları kayıp)

“Senfoni No.1” – senfoni orkestrası için.(İlk defa 25 Aralık 1944 Tiflis’te seslendirilmiştir. Şef: A. Hasanov)

“Azerbaycan marşı” – nefesli orkestra için

“Sonatin” – piyano için.(İlk defa 25 Aralık 1944 Tiflis’te seslendirilmiştir. Solist: S. Guliyeva)

“Âşık marşı” – halk çalgı aletleri orkestrası için

1945

“Vatan” – opera (C. Hacıyev ile birlikte yazmıştır İlk defa 4 Mayıs 1945 de Azerbaycan Devlet Opera ve Bale Tiyatro sahnesinde sergilenmiştir)

1946

“Senfoni No: 2” – senfoni orkestrası için. (İlk defa 3 Aralık 1946 da Bakü Azerbaycan Devlet Senfoni orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Şef: L. Ginzburg)

“Kuartet No: 2” – yaylı kuartet için

“Altı rubai” – (Ömer Hayyam ’ın sözleriyle)

1947

“Leyli ve Mecnun” – senfonik şiir. (İlk defa 29 Eylül 1947 yılında Nizami Gencevi’ nin 800. anma yılı münasebeti ile düzenlenen gecede Azerbaycan Devlet Filarmoni orkestrası tarafında seslendirilmiştir. Şef: Niyazi)

“Sonbahar” – A capella koro için

1948

“Selamlama marşı” – senfoni orkestrası için.

1949

“Yedi Güzel” – senfoni orkestra için süit. (İlk defa 13 Ekim 1949 da Azerbaycan Devlet senfoni orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Şef: Niyazi)

“İki romans” – şan ve piyano için. (“Gürcistan tepelerinde” ve “Ben sizi severdim” A. S. Puşkin’in sözlerine)

“Otello” – tiyatro için müzik (W. Sheksper)

1950

“Altı çocuk piyesi” – piyano için

1951

“24 prelüd” – piyano için (1. kitap no:1- 6)

“Bakû’nün ışıkları” – film müziği

1952

“Yedi Güzel” – Bale. (Nizaminin aynı adı taşıyan şiirine. İlk defa 6 Eylül 1952 de Azerbaycan Devlet Opera ve Bale’si tarafından sergilenmiştir)

“Alban süiti” – senfoni orkestrası için

“İki çocuk piyesi” – piyano için

“24 prelüd” – piyano için (2. kitap no. 7-12)

1955

“Vietnam” – belgesel film müziği

“Kış masalı” – tiyatro için müzik (W. Sheksper)

1956

“Gariban oğlan” – tiyatro müziği (Nazım Hikmet)

“Bir mahalleli iki oğlan” – film müziği (Senaryo: Nazım Hikmet, A. Bağışeva)

1957

“Yıldırım Yollarla” – balesinden “İkinci süit” (İlk defa 25 Ekim 1957 de Azerbaycan Devlet senfoni orkestrası seslendirmiştir. Şef: Niyazi)

“24 prelüd – piyano için (3. kitap no:13 – 18)

“Don kışot “ – film müziği

1958

“Üç noktürn” – şan ve caz orkestra için

“Yıldırım Yollarla” – Balesinden “Birinci süit” (İlk defa 25 Şubat 1959 yılında Moskova da Sovyetler Birliği Devlet Büyük Senfoni orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Şef: N. Anosov)

“Uzak sahillerde” – film müziği

1960

“Don Kışot” – senfonik gravürler

“Sonat” – keman ve piyano için (İlk defa 14 Kasım 1964 de S. Ganiyev (keman) ve Z. Adıgüzelzade (piyano) tarafından seslendirilmiştir)

“Yıldırım Yollarla” - balesinin “Üçüncü süiti”

1963

“24 prelüd” – piyano için 4. kitap no:19-24

1965

“Antonio ve Cleopatra” - tiyatro için müzik (W. Shakespeare)

“Senfoni No: 3” – oda orkestrası için (İlk defa 21 Nisan 1965 de Moskova konservatuvarının büyük salonunda, Moskova Devlet Oda Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Şef : R. Barşay)

1966

“Klasik süit” – oda orkestrası için (İlk defa 10 Mayıs 1966 da Azərbaycan Radyo ve Televizyon Oda Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Şef: N. Rzayev)

1967

“Konçerto” – keman ve senfoni orkestrası için (İlk defa 21 Nisan 1968 de Gorki Filarmoni Senfonik orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Solist: L. Kogan)

“Hamlet” – tiyatro için müzik (W. Shakespeare)

1969

“Kral IV. Henrih”- tiyatro için müzik (W. Shakespeare)

1974

“Yıldırım Yollarla” – Balesinin ikinci redaksiyonu

1978

“Yedi Güzel” – balesinin üçüncü redaksiyonu

1980

“Goyya ” – koro ve senfoni orkestra için (Oğlu F. Karayev ile birlikte yazmıştır. ilk defa 1983 de bestecinin ölümünden sonra seslendirilmiştir)

“12 Füg” – piyano için (İlk defa 1983 de Ölümünden sonra seslendirilmiştir.)

“Prelüd ve Füg” – organ için”

<http://qara-qarayev.in-baku.com>

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KARA KARAYEV'İN BALELERİ

Kara Karayev, müzik yaratıcılığı çok çeşitlidir. Fakat senfoni ve dans müziği yaratıcılığı ile ön plana çıkmıştır. Bu iki alanda müziğe olan hâkimiyeti, besteciyi bale müziği yazmaya yöneltmiştir.

“Kara Karayev için bale, senfoni ve koreografinin birleşmesidir. Kara Karayev bale müziğinde klasik bale ve halk danslarını birlikte işlemiştir. Kara Karayev'in bale müziğinin esası dans'tır. Kara Karayev'in bale partitürlerinde solo, toplu dans, lirik, komik, kahramanlık ve karakteristik, dans ve çeşitlerine rastlanmaktadır. Kara Karayev için bale artık sadece dans olmaktan çıkmış, insan psikolojisini yansıtan bir unsur haline gelmiştir.” (Osmolovskaya,1961:5)

3.1. “Yedi Güzel” Balesi

Kara Karayev bale müziği yazmaya başladığında kendini ispatlamış bir besteci idi. Bu alanda ilk balesini 1952 yılında, Azerbaycan edebiyatının ünlü şairlerinden, Nizami Gencevi'nin “Yedi Güzel” eserinden etkilenerek yazmıştır.

“Kara Karayev'in ilk balesi olan “Yedi Güzel” balesi, 12. yüzyılın büyük Azerbaycan şairlerinden, Nizami Gencevi bağlantılıdır. Nizami Gencevi sanatıyla, Shakespeare, Gote ve Puşkin gibi dünya edebiyatının en ünlü kişilikleri arasındadır. “Leyli ve Mecnun”, “Yedi Güzel”, “Ferhat ve Şirin”, “İskendername” ve “Sırlar hazinesi” en önemli eserlerindedir. Besteci “Yedi Güzel” balesini yazmaya 2. dünya savaşından hemen sonra Nizami Gencevi'yi anma gününde karar vermiştir. Kara Karayev yaratıcılık tarihinde, Nizami Gencevi'nin eserlerinden birkaç defa faydalanmıştır. “Leyli ve Mecnun” senfonik şiiri, koro için “Sonbahar” ve “Yedi Güzel” balesi bunlara örnek olarak gösterilebilir.”(Osmolovskaya,1961:5)

“Yedi Güzel” balesi, aşk ve halkın sorunlarını anlatan koreografik, müzikal bir eserdir. Bale'nin merkezini oluşturan esas temalar aşk ve halk temasıdır. Aslında balede

insanların kötü hayat şartlarına pek değinilmese de özünde Nizami Gencevi'nin bütün eserlerinde olduğu gibi halkın sorunlarını yansıtmaktadır.

Kara Karayev, H.Hidayetzade ve S.Rahman'ın birlikte yürüttüğü, uzun süren çalışmalar sonucunda, libretto son halini almıştır. Senaristler esas vurguyu sosyal problemler ve büyük bir aşk hikâyesi üstüne yapmışlardır. Bu iki temanın üstüne duran senaristler librettoyu Nizami Gencevi'nin başka eserlerinden alıntılar yaparak zenginleştirmişlerdir. (Osmolovskaya,1961: 7)

“Aslında balede insanların kötü hayat şartlarına pek değinilmese de, özünde Nizami'nin bütün eserlerinde olduğu gibi ezilmiş halk teması ön plandadır. Balenin başlarında hayatın zor şartlarına rağmen çalışkan ve mutlu gösterilen halk, balenin ilerleyen bölümlerinde mutsuz çaresiz ve isyancı bir portre çizmiştir. Menzer karakteri Nizami'nin “Ferhat ve Şirin” eserindeki Ferhat karakteriyle eşleştirilmiştir. Başkahramanlardan olan Ayşe karakteri ise halkın içinden gelen bir köylü kızını anlatmaktadır. Besteci müziğinde, halkı anlatmak için halk müzik değerlerini faydalanmıştır. Besteci balede karşılaştırma yöntemini çok sık kullanmıştır. Karakterlerin iç dünyasını yansıtmak için yazdığı temaları, aynı sahnede birçok defa arka arkaya kullanmıştır.” (Osmolovskaya,1961: 13)

Kara Karayev'in hümanist yaklaşımları bu eserde de çok net görülmektedir. İnsan ve insan duygularını bu eserinde taşıyan besteci “Yedi güzel” bale müziği takdir toplamıştır. D. Şostakoviç “Yedi Güzel” balesi hakkında şunları söylemiştir.

“Balenin müziği oldukça etkileyicidir. Besteci Kara Karayev yeteneğinin birçok özelliğini yalnız bu eserde, öncekilerden daha parlak şekilde ortaya çıkarmıştır. Rus balesinin önde gelen örneklerine ve Çaykovski adetlerine güvenen besteci, gerçekten büyük bir esere imza atmıştır. “Yedi Güzel” balesinin müziği geniş soluklu gerçek senfonik bir müziktir. Bale bütününde, ara verilmenden ve gittikçe yükselen, gerilimli müzikal bir hikâye görülür. “Yedi Güzel” balesi bütün Sovyet müzik sanatının ortak kazancıdır. Sovyet tiyatro repertuarını zenginleştirmiştir.” (Karagiçeva,1978:62)

Kara Karayev senaryo, koreografi ve müziği arasındaki uyumu sağlamak için “Yedi Güzel” bale müziğinde, klasik bale formu yanında, Azerbaycan halk müziğinin esasını oluşturan, ritim, dans ve makamlarını büyük bir ustalıkla kullanmıştır. Bestecinin büyük kompozisyon yeteneği ve geniş hayal gücü fantastik bir müzik ortaya çıkartmıştır. Orkestra şefi Yevgeniy Svetlanov “Yedi Güzel” balesi hakkındaki düşüncelerini şöyle aktarmıştır:

“Kara Karayev’in ilham perisi nota satırlarına sığmaz. Tükenmez fantezi ve renklerin çokluğu, son derece güzel melodilerle, çok az halde karşılaştığımız armonik bolluğun ayrılmaz uygunluğu, ritimler ve onların değişimi, seslerin zıtlıkları ve ihtirasın yüksek çılgınlığı, diğer sıradan eserlerle karıştırılmamalıdır. Bütün bunlar “Yedi Güzel” in benzersiz müzikli, koreografik, görüntü açıklamalarında, kendi değerlerini bulmuştur. Bütün samimiyetim ile söyleyebilirim ki, Kara Karayev, Azerbaycan balesini dünya seviyesine yükseltmiştir.” (Karageçiva,1978:94)

Balenin başında hayatın zor şartlarına rağmen çalışkan ve mutlu gösterilen halk, balenin ilerleyen bölümlerinde mutsuz, çaresiz ve isyancı portre çizmektedir.

Balenin ilk gösterisi yönetmen ve koreograf P. Gusev ve Orkestra şefi K. Abdullayev yönetiminde 6 Kasım 1952 yılında Azerbaycan Devlet Opera ve Bale tiyatrosunda sergilenmiştir. Bale Azerbaycan ve diğer ülkelerde dikkatleri üstüne çekmiştir. Kısa bir süre içinde “Yedi Güzel” balesi dünya tiyatro repertuarlarına dâhil edilmiştir. Ülkemizde de 24 Şubat 1994 yılında Ankara Devlet Opera ve Balesinde, Devlet Sanatçıları Refika Akhundova ve Maksut Memmedov tarafından sahneye koyulan bale büyük bir beğeni kazanmıştır.

3.1.1. Yedi Güzel Balesinin İncelenmesi

BALENİN KARAKTERLERİ

AYŞE

BEHRAM (Genç Hükümdar)

MENZER (Ayşe'nin Kardeşi)

VEZİR

YEDİ GÜZEL

Güzeller Güzeli

Hint Güzeli

Bizans Güzeli

Özbek Güzeli
Rus Güzeli
İspanyol Güzeli
Çin Güzeli

YEDİ ZANAATKÂR

İplikçi
Silah Ustası
Demirci
Ayakkabıcı
İpek Dokumacısı
Çömlek Ustası
Tekerlek Ustası

MUHAFIZLARIN KOMUTANI

KIZ

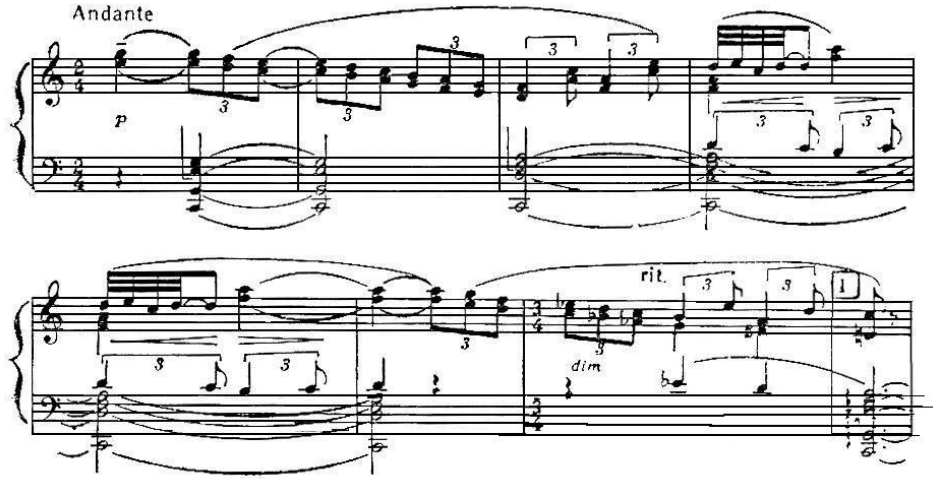
VEZİRİN HİZMETKÂRLARI

ESİRLER

Olay IV. yüzyılda Azerbaycan'da yaşanmaktadır.

3.1.1.1 Giriş

Bale, orkestranın giriş prelüd'ü ile başlamaktadır. (No. 1 Prelüd) Giriş bölümü sakinleştirici ve rahat bir tema hâkimdir. Sanki duygu dolu, şiir tadında geçmişte yaşanmış bir masal gibi seslenmektedir.



Şekil 1. “Prelüd”

İlk temadan sonra başkahraman Ayşe'yi karakterize eden çok heyecanlı bir tema başlamaktadır. Bu tema akor geçişleriyle zirve noktasına ilerlemektedir. Zirve bölümünde ise Ayşe ve Halk'ın birleşmesi anlatılmaktadır. Sonra yine sakin, ılımlı ve rahat olan giriş temasına dönüşmektedir. Müzik, sahnede Ayşe'yi, Halkı ve bütün balede olan iyi kahramanları bir araya getirip, izleyiciye eserin lirik, kahramanlık ve bazen fantastik bir hava taşıdığını yansıtmaktadır.

3.1.1.2. Birinci Perde

1. Sahne.

“(No:2 İntro ve Sahne) Gece, ortalık karanlık ve yıldırımlar çakıyor. Genç şah Behram, sade avcı kıyafeti içerisinde eski ve yıkık bir harabe arasında kendini geceden ve bütün şiddetiyle yağın yağmurdan koruyacak bir yer aramaktadır.”
(Osmolovskaya,1961: 30)

Müzikte tasvir edilen yıkık harabenin dışında, gece, yağmur, rüzgâr, şiddetli gök gürültüsü, şimşek, yaylı çalgılar, üflemeliler ve vurmalarının partiyonlarıyla, etkileyici bir biçimde tasvir edilmektedir.

Bu sahnedeki müzik sadece yağmuru rüzgârı değil, genç hükümdar Behram'ın ruh halini de anlatmaktadır. Balenin ilerleyen bölümlerinde, bu tema halkın hükümdarına duyduğu kin ve nefreti yansıtmak içinde kullanılmıştır. Yavaş yavaş müzikteki fırtına yerini lirik, sakin bir melodiye bırakmaktadır.

“O enkazda evsiz, berduş bir adam yaşamaktadır. Bu adam genç hükümdar Behram'ı görünce onu tanıyor ve onun önünde diz çöküyor. (Osmolovskaya,1961: 30)

Bu arada Şah Behram'ı tasvir eden enerjik, ritmik kalıplarla oluşan, erkeklığı, gururu ve savaşçı ruhu anlatan bir tema seslenmeye başlıyor.

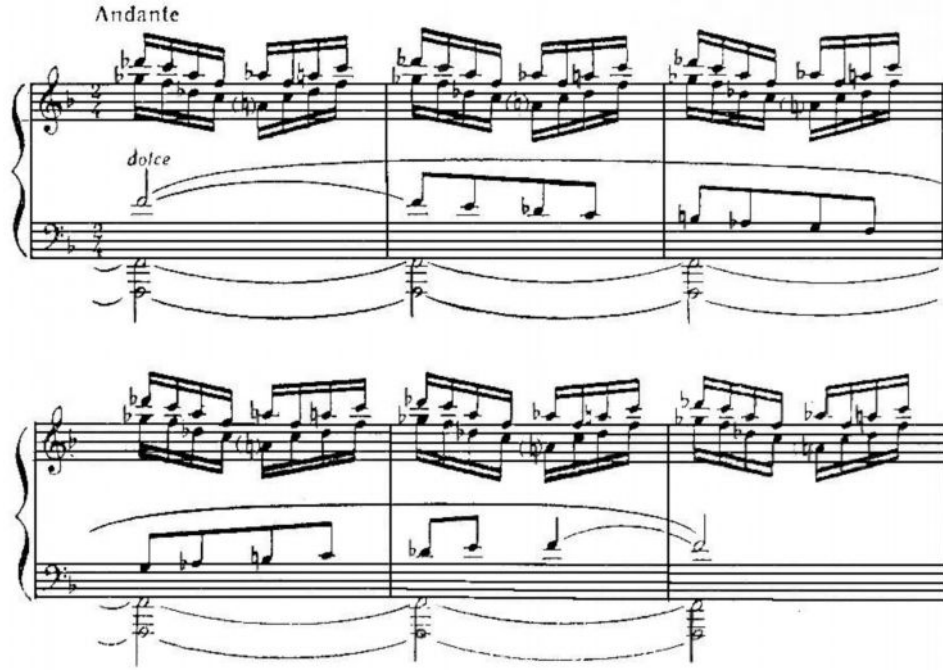


Şekil 2. “Şah Behram teması”

“Şah Behram'ın karşılaştığı berduş, Behram'a yedi güzellerin zamanla yıpranmış ve az da olsa silinmiş portrelerini gösteriyor. Şah dikkatlice bu portrelere bakıyor, bu esnada güzeller yavaş yavaş canlanıyor. Bu sahnede tasvir edilen yedi güzel balenin fantastik tarafını yansıtmaktadır.”

(Osmolovskaya,1961: 31)

Bu sırada seslenen temanın (No:3 Yedi Güzellerin portresi), balenin gelişiminde önemli bir yeri vardır. İlerleyen bölümlerde değişikliğe uğramadan seslenmektedir. Müzik, sahnenin etkileyici ve sihirli havasını bütünüyle izleyiciye yansıtmaktadır. Keskin ve ritmik korno sesleriyle Yedi Güzellerin etkileyici ve sihirli görüntüleri anlatılmıştır.



Şekil 3. “Yedi Güzellerin Portresi”

Bu sahnenin 2. Bölümünde Şah Behram, Yedi Güzellerle dans ediyor. Güzel ve sık sık tekrarlanan temalarıyla dikkat çekici bu vals, insanın ruhunu okşayan ve değişken armonisiyle heyecanlandırıcı bir karakter taşımaktadır.

“Şah Behram’ın etrafını gölgesi gibi saran Yedi Güzeller birden kayboluyorlar, Şah Behram kendine geçmiş bir halde yerde yatıyor. Sabah oluyor. (No:4 Aydınlık) Güneş dağların tepesini aydınlatmaya başlıyor. Harabe’nin yanında, Menzer ve onun kız kardeşi Ayşe’nin evi beliriyor. Menzer güneşin doğusunu ve canlanan doğayı izlemektedir.” (Osmolovskaya,1961: 32)

Orkestra sahnenin gelişimi doğrultusunda, doğan güneşi ve doğanın saflığını, lirik melodi ile yansıtıyor. Bu melodinin ardından, geniş ve etkileyici bir tema sesleniyor. Bu tema balenin en önemli temalarından biri olan vatan temasıdır.



Şekil 4. “Vatan teması”

Bu sahnenin sonunda orkestra, doğanın uyanışını izleyen Menzer’in temasını seslendirmektedir.



Şekil 5. “Menzer teması”

“Ayşe evden, kendisine eşlik eden hareketli ve sabırsız bir müzik eşliyle çıkıyor. (No :5 Ayşe varyasyonu).” (Osmolovskaya,1961: 33)

Ayşe balenin başkahramanlardan biridir. Besteci Ayşe’nin mutlu ve gamsız ruh halini, müzikte basların staccato’su ile anlatmıştır.



Şekil 6. “Ayşe’nin Varyasyonu”

“Ayşe dans ederken abisine doğru ilerliyor, şakayla karışık bir kavga dansı başlıyor. (No: 6 Ayşe ve Menzer’in oyun dansı). Bu arada Şah Behram eve doğru yaklaşıyor ve iki kardeşin dansını hayranlıkla izliyor, iki kardeşle tanışmak için yanlarına gidiyor. Şah Behram, Menzer’e arasında bir dans başlıyor.” (Osmolovskaya,1961: 33)

“(No: 7) (Menzer ve Behram’ın savaş dansı) Sahnede gerginlik artıyor ve sonunda Behram Menzer’i yeniyor. Saygı ve dostluk göstergesi olarak, Behram Menzer’e kemerini çıkartıp hediye ediyor. Menzer de Behram’a hediye vermek istiyor ve hediyeyi almak için eve giriyor.” (Osmolovskaya,1961: 34)

Kara Karayev bu balesinde, anlatımı çok zor olan vücut dilini, sahneyi ve karakterlerin ruh halini, müziğiyle tasvir edebilecek yeteneğine ve hayal gücüne sahip bir bestecidir. Besteci iki gencin güç gösterisini Kafkas halk danslarını ve müziğini çağrıştıran bir tema ile göstermiştir.

“Ayşe ve Behram dışarıda yalnız kalıyorlar. İki gençte birbirinden etkileniyorlar. (No:8 Sahne ve Adagio)Bu müzik (No: 7) de duyulan müziğin aynısı olmasına rağmen daha yumuşak ve sakinidir. Ardından başlayan küçük bir vals ile Ayşe’nin Şah Behram’a karşı duyguları anlatılıyor. Bundan sonra gelen Adagio bölümü balenin en önemli temalarından biridir.” (Osmolovskaya,1961: 34)



Şekil 7. “Ayşe'nin Adagio'su”

Bu tema lirik ve akıcı melodisi ile sahnedeki aşk ve ihtirası yansıtarak Ayşe'nin hislerine tercüman olmaktadır. Besteci bu temayı Ayşe'nin ölüm sahnesine kadar, Ayşe'yi anlatmak için kullanmıştır.

“Menzer evden Behram'a hediye etmek için bir mızrakla beraber çıkıyor. Ayşe Şah Behram'a şarap ikram ediyor. Bundan sonraki dans, genç insanların dostluğunu yansıtıyor. (No:9 Kadehlerle Dans) Şah Behram'ı eve davet ediyorlar ve hep beraber eve giriyorlar, sahne boşalıyor.” (Osmolovskaya,1961: 35)

Besteci bu müzikte, orkestraya Azerbaycan milli müziğinde sıkça kullanılan def çalgısını eklemiştir.

“Birden Menzer'in evinin önüne köylüler toplanıyor. Heyecanla Hazarların saldırıya geçtiğini haber veriyorlar. (no:10 Sahne). Kalabalığı gören Şah Behram dışarı çıkıyor. Behram'ı gören köylüler şahların önünde diz çökerken Ayşe ve Menzer misafirlerinin bir avcı değil ülkelerinin Şah'ı Behram olduğunu anlıyorlar. Vezir de adamları ile geliyor.” (Osmolovskaya,1961: 35)

Bu sahnede müzik, kalabalık halkın telaşını ve heyecanını anlatmaktadır. Vezir geldiğinde ise halk ve müzik daha da hararetlenmektedir.

“Saldırıya geçen Hazarlara karşı koymak isteyen Behram, ordunun başına geçiyor. (No: 11 Kahramanlık dansı ve komplo sahnesi), Savaşa gidecek olan Behram,

ülkenin yönetimini vezire devrediyor. Zaten vezir de sabırsızlıkla bunu beklemektedir.”(Osmolovskaya,1961: 35)

Bundan sonra Kafkasya'nın milli danslarından kahramanlığı ve savaşı tasvir eden ritmik ve hareketli Cengi dansı başlamaktadır. Besteci Cengi dansında, Azerbaycan makamlarını kullanmıştır. Şah Behram, Hazarlara karşı koymak için yola çıkıyor. Bu sahnede müzik dinamikleşerek ve doruk noktasına ulaşmaktadır. Ardından yavaş yavaş azalarak, yok olmaktadır. Besteci müzikte kabalığın uzaklaştığını büyük bir ustalıkla sergilemektedir.



Şekil 8. “Cengi dansı”

“Vezir bu durumdan çok memnundur. Şahlığı Behram’a geri vermek istememekte ve bununla ilgili planlar yapmaktadır. İki adamını Hazarların kıyafetleri içinde Behram’ı öldürmeleri için gönderiyor. Bu sahnenin müziği Vezirin hain planlarını anlatmaktadır. Ayşe eve dönüyor. Daha biraz önce çok mutlu olduğu evde şimdi çok yalnız ve mutsuzdur. (No:12 Sahnenin Finali Ayşe yalnız).” (Osmolovskaya,1961: 36-37)

Bu müzik Ayşe'nin çaresizliğini, can sıkıntısını, telaşını ve endişesini anlatan bir danstır.



Şekil 9. Birinci perdenin finali "Ayşe yalnız"

3.1.1.2. İkinci perde

2. Sahne

"Şah'ın sarayı önünde kurulmuş pazarda kalabalık, curcuna ve insanların alışveriş yapmaları sergileniyor." (Osmolovskaya, 1961: 37) Sahnenin ilk teması olan Zanaatkârlar dansı; basların ritmik, tekrarlanan partisyonu ile kalabalığı ve sahnenin içeriğini aynen yansıtmaktadır.



Şekil. 10 "Zanaatkârlar dansı"

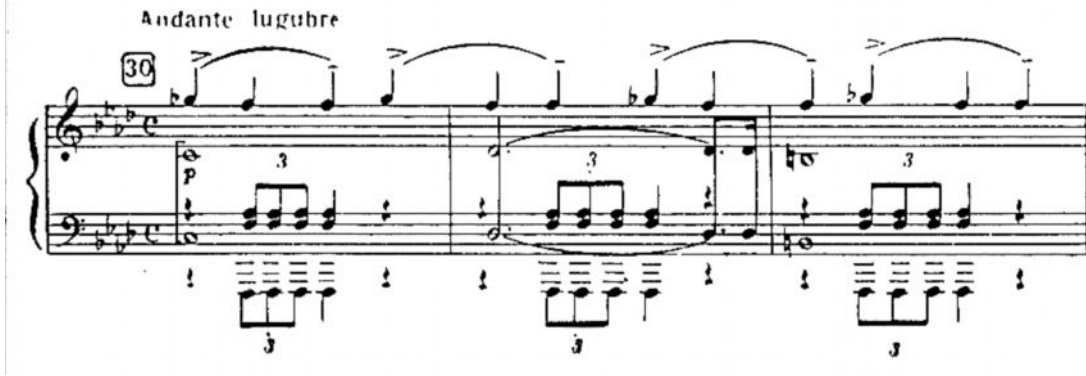
“Sahnedede esnafın ve halkın diyalogları anlatılmış, alışveriş yapan insanlar ve pazaryeri tasvir edilmiştir. (No:14 Esnaf dansı). Birden kalabalığın içinden Ayşe dans ederek sahneye çıkıyor. (No15: Ayşe varyasyonu).” (Osmolovskaya,1961: 39)

Bu müzik ilk sahnelerde seslendirilen, Ayşe temasının farklı tonalitelere yazılan lirik varyasyonlarından oluşmaktadır.



Şekil 11. “Varyasyonlar”

“Ayşe’nin dansına kalabalık da katılıyor. (No:16 Ayşe ve Halkın dansı) Hızlı tempoda ritmik ve vurmali ağırlıklı bir müziktir. Müzik halkın coşkusunu yansıtmaktadır. Birden müzik kesiliyor. Halka zulüm ve haksızlık yapan Vezirin geleceği haberi yayılıyor, kalabalık sessizliğe bürünüyor, ardında da gerilim ve telaş sahnesi başlıyor. (No:17 Büyük dans sahnesi).” (Osmolovskaya,1961: 40)



Şekil 12. “Büyük dans sahnesi”

“Nihayet Vezir geliyor. Vezir ve vezirin beraberindekiler, kötülüğü yansıtan bir marşla beraber sahneye giriyorlar. Haksızlığa uğrayan ve ezilmiş Halk, Vezire tepkisi göstermek istiyor fakat Vezirin etrafındakiler tarafından engelleniyor ve dövülüyor. Burada halkın çaresizliği ve fakirliğini anlatan hüznü dolu bir Halk teması başlıyor.” (Osmolovskaya,1961: 40)



Şekil 13. "Halk teması"

Bu temada halkın çaresizliği, isyanı ve hüznü bir arada sergileniyor. Crescendo ve decrescendolarla halkın yakarışları yansıtılmaktadır.

3.Sahne

“ Sahnedeki kalabalık Pazar, yerini Şah Behram’ın hazinesinin bulunduğu yer- altındaki mahzene bırakıyor. Vezir sık sık buraya gelerek Şah öldürüldükten sonra kendisine kalacak hazineye bakıp dans ediyor. (No:18 Vezir dansı) bu tema Vezirin tasvir eden temadır.” (Osmolovskaya,1961: 42)





Şekil. 14. “Vezirin dansı”

“Bu sahnede Vezir bütün kötü özellikleriyle anlatılıyor. Besteci Veziri ve adamlarını anlatırken halk danslarının o tatlı ve güzel ezgilerini bozarak, vezirin iç dünyasındaki uyumsuzluğunu ve kötülüğünü tasvir ediyor. Vezirin kurduğu hayallerini çalan kapı yarım bırakıyor. İçeri giren Vezirin adamları Şah Behram’a düzenlenen suikastın başarısız olduğunu haber veriyorlar. (No:19 sahne). Uzaktan borazan sesi geliyor. Bu Şah’ın Behram’ın saraya dönüşünü simgeliyor. Vezir deliye dönüyor. Heyecanlı müzik sakinleşiyor ve Vezir Şah Behram’la karşı karşıya gelmeye hazırlanıyor.” (Osmolovskaya,1961: 42)

4. Sahne

“Yine Pazaryeri, sanki 2. dekorun devamı gibi, uzaktan gelen atların nal sesleri duyuluyor. Düşmanı yenen ve Vezirinin hain planları öğrenen Şah Behram ve Menzer saraya geri dönüyor. (No:20 Sahne) Kalabalık halk, kahramanlarına sevgi gösterileri yapıyorlar. İlk önce sarayın kapıları açılmıyor, buna karşılık halk kapıları açmak için sarayın kapılarına yükleniyor. (No:21 Sahne)” Şah Behram’dan korkan ve çekinen Vezir kendisini affettirebilmek için Şah Behram ve beraberindekilere şaşalı bir karşılama töreni hazırlıyor.” (Osmolovskaya,1961: 42)”



Şekil. 15. “Şah Behram’ın dönüşü”

Bu sahne önemli sahnelerden biridir. Bestecinin bu sahnede müziği ile anlatmak istediği Behram’ın hayatının zengin, şaşalı ve kahramanlıkla dolu olmasına rağmen, soğuk yapmacık ve sıkıcı olduğudur.

“Saray kızları Şah Behram’ın ayaklarına halılar seriyorlar, yelpazelerle hükümdarlarını serinletmeye çalışıyorlar. Her taraf çiçeklerle süslenmiş ve saray eşrafı Şah Behram’ı övgülerle karşılıyor ve selamlıyor. Sonra sade bir elbiseyle Vezir geliyor ve Sah Behram’ın ayaklarına kapanıyor ve bağlılığını göstermeye çalışıyor. Behram’ın savaşa giderken verdiği yetkileri geri veriyor.” (Osmolovskaya,1961: 44)

Bu sahnenin müziği iki varyasyonda yazılmıştır. Bunlardan biri marş, biri ise kahramanlık temasıdır. Birinci varyasyonda piccolo flüt ve flütler yaylıların pizzicatoları eşliğinde solo çalışıyorlar. Buna her tema tekrarı sonunda yeni grup çalgıları

ekleniyor ve sonunda bütün orkestra, güçlü bir ses ile ikinci varyasyona geçiyor. Bu geçiş ister istemez, Ravel'in Bolero'sunu anımsatmaktadır.

Yapılan karşılama töreni Şah Behram'ı mutlu ediyor, ama Halk bunun Vezir tarafından göstermelik düzenlendiğini biliyor. Besteci büyük bir ustalıkla Halkın tedirginliğini, çaresizliğini müziği ile yansıtmıştır.

“(No :22) Menzer, Veziri Şah Behram'a suikast hazırlamakla suçluyor ve delil olarak Vezirin gönderdiği adamının ölüsünü ayaklarına atıyor. Vezir bir panikle suçu kabul etmeyerek kendi yanında çalışan başka birini suçluyor ve birden herkesin gözü önünde o suçsuz insanı öldürüyor. Bunu gören Şah Behram, biraz rahatlıyor ama gerçeği bilen Halk ve Menzer, Şah Behram'a Vezirin suçlu olduğunu ve asılması gerektiğini anlatmaya çalışıyorlar. Şah Behram yüksek bir ses ile ayaklanan halkı sakinleştirmeye çalışıyor. Halk gerçekleri bile bile Şahların sözünü dinleyip sessizleşiyor.(No:23 Vezirin dansı) Vezir kendi zaferini kutluyor o sevinçle Şahım çok yaşa diye bağırarak dansa başlıyor. “(Osmolovskaya,1961: 44)

“Ardından vezirin bütün adamları ve askerleri dansa katılıyor. Halkı Şahtan ayırmaya çalışıyor ve Şah Behram' ı omuzlarına alıp saraya götürüyorlar. Halk'ta büyük bir hayal kırıklığı başlıyor. (No:24) Esnaflar Vezirin cezalandırılması için tekrar baş kaldırmaya çalışıyorlar ama artık çok geç. Vezir kendine karşı çıkanlardan, onların başı Menzer'den kurtulmanın yollarını aramaya başlıyor.” (Osmolovskaya,1961: 44)

Bu sahnenin müziği, Vezirin Halkın ve Menzer'in temalarının karşılaştırılması ile oluşmuştur. Müzikte de, sahnede de hep Vezirin zaferi vurgulanıyor.

“Vezirin askerleri Menzer'i ve ayaklanan esnafı yakalayıp saraya getiriyorlar. Vezir sahnede yalnız kalıyor. Bu arada kalbi kötülük ve kinle dolan vezir Şah Behram'ı yok edip ülkenin başına geçmek için yemin ediyor.” (Osmolovskaya,1961: 45)

Bu yemin müzikte, bakır üflemelilerin güçlü bir şekilde, vezirin temasını tekrarlamalarıyla anlatılıyor.

3.1.1.3. Üçüncü Perde

5. Sahne

“Şah Behram’ın sarayında zafer kutlamaları devam ediyor. Orkestra kısa ve küçük bir giriş yapıyor. (No:25 Sahne) Müzik neşe, zafer heyecanı, Şah Behram’ın renkli yaşamını yansıtıyor. Bu müzikten sonra saray Soytarılarının dansı başlıyor. (No:26 Sahne).” (Osmolovskaya,1961: 45)

Bu temada kesin ritimler ve müzikteki atlamalar, soytarıların eğlenceli ve komik oyunu yansıtıyor. Hemen ardından sarayın hareminden dansözlerin dansı başlıyor.(No:27)



Şekil 16. "Dansözlerin dansı"

Bu müzik ise soytarıların eğlenceli müziğinin tam tersine duygu dolu, sakin ve rahatlatıcı bir özellik taşımaktadır. Bu temanın bitimiyle beraber orkestra, yaylıların baskın olduğu, heyecan dolu bir tema çalmaya başlıyor.

“Sahneye koşarak Ayşe geliyor. Ayşe Vezir tarafından tutuklanan abisi Menzer ve esnaflar için Şah Behram’dan af diliyor.(No:28 Ayşe, Menzer ve Şah Behram’ın dansı) Ayşe ve Şah Behram’ın birbirlerine aşklarını itiraf ettikten sonra ilk defa karşı karşıya geliyorlar. Ayşe abisi ve diğerlerinin affedilmesi için Şah Behram’ın önünde diz çöküyor. Şah Behram tutuklananların getirilmesini emrediyor.” (Osmolovskaya,1961: 46)

Burada duyulan yaylıların lirik melodileriyle Ayşe ve Şah Behram’ın güzel ve saf duygularını yansıtılmaktadır. Askerler tarafından getirilen Menzer ve esnafların zincirli olan ayakları ve yürürken zincirlerden çıkan o parlak sesler, orkestranın ritmik akorları ile tasvir edilmektedir.

“Şah Behram, Menzer’in ellerinin çözülmesini emrediyor. Menzer sinirli bir şekilde yapılan olayın haksızlığını ve halkın ezildiğini dile getiriyor. (Menzer varyasyonu).” (Osmolovskaya,1961: 46)

Bu varyasyonun müziği, halkını korumaya çalışan sadece bir asker olan Menzer’in ruh halini anlatmaktadır.





Şekil 17. "Menzer'in varyasyonu"

Ve bu müzikte tahta üflemelerin heyecanlı teması, yerini Ayşe'nin Behram ve Menzer'i barıştırmaya çalışmasını ve çaresizliğini tasvir eden lirik bir temaya bırakmaktadır.



Şekil 18. "Ayşe, Menzer ve Şah Behram'ın dansı"

"Ayşe, Şah Behram ve abisi Menzer'i barıştıramıyor. Menzer Ayşe'nin yardım etme çabalarını geri çeviriyor. Yine Ayşe'nin barıştırma isteği ve çaresizliğini yansıtan tema tekrarlanıyor. Bu sefer de Şah Behram Ayşe'yi dinlemiyor. Şah Behram, Menzer'le arasında olan dostluk hatırına, Menzer'in serbest bırakılmasını, diğerinin esirin ise öldürülmesini emrediyor. Menzer bu haksızlığa dayanamayıp, Şah Behram'ın kendisine hediye ettiği kemeri çıkartıp onun ayaklarına atıyor. Şah Behram bu harekete çok sinirleniyor ve Menzer'e

mızrağını fırlatıyor. Menzer mızrağa hedef olamamak için, ortalığın karışmasından faydalanarak kaçıyor. Bütün bunlara şahitlik eden Ayşe dayanamayıp bayılıyor. Şah Behram, Ayşe'nin saraydan çıkarılmasını emredip odasına çekiliyor Çok sinirlenen Şah Behram bu olanlardan dolayı Veziri suçluyor. (No: 29 Behram ve Vezirin sahnesi) Vezir yine aklını kullanıyor ve Şah Behram'dan özür ve af diliyor. Şah Behram'ı rahatlatarak onu öven sözler söyleyip, ona Yedi Güzellerin porteleriyle, süslü saten bir perde hediye ediyor.” (Osmolovskaya,1961: 48)

“Burada 1. sahneden hatırladığımız vals sesleniyor.(No:30 Perde ile dans) Hemen ardından yine 1. sahneden hatırladığımız bir tema (No:31 Yedi Güzelin portesi) duyuluyor. Şah Behram hayallere dalıyor. Bu temada, hepsi ayrı ayrı güzellikleri ve heyecanı anlatan ve Yedi Güzeli tasvir eden, yedi farklı dans sergileniyor. Şah Behram'ı etkileyen bu hayal, daha önce 1. sahnede olduğu gibi, Şah Behram'ı yaşadığı ihtişam ve o yapmacık, yalan dolu hayattan kurtarıyor. Ona aşk dolu saf ve temiz duyguları hatırlatıyor.”(Osmolovskaya,1961: 49)

Sahneye ilk önce gece gibi karanlık, ipek bir elbiseyle Hint Güzeli çıkmaktadır.





Şekil 19. "Hint Güzelinin dansı"

Hint Güzeli'nden hemen sonra, sahneye güneş rengi bir kıyafet içinde Bizans Güzeli çıkıyor. Bizans güzelinin sahneye çıkmasıyla müziğe bir ışık gelmektedir.

Ardından yeşil kıyafetler içinde Özbek Güzeli sahneye geliyor. Bu şen dansın özünde Özbek ritim ve melodisi yatmaktadır. Besteci bu temada Özbek halk müziği ve enstrümanlarını kullanmıştır.





Şekil 20. "Özbek Güzelinin dansı"

Özbek Güzeli'nden hemen sonra Rus Güzeli sahneye ateş renginde bir elbise ile çıkıyor. Yine hafif ve şen bir tema duyuluyor. Tahta üflemelilerin sesi ile yaylı çalgıların birleşimi Rus halk müziğini anımsatmaktadır.

Rus Güzeli'nden sonra İspanyol Güzeli sahneye çıkıyor. Bu müzik ihtiraslı bir İspanyol dansıyla bütünleşmiştir. Müzikte İspanyol müziğinin karakterini, yansıtan ritimler ve çok çeşitli vurmali çalgılar kullanılmıştır.





Şekil 21. "İspanyol Güzelinin dansı"

İspanyol Güzeli'nden sonra sahneye sedir ağacı renginde bir kıyafet ile Çin Güzeli geliyor. Bu sahnedeki müzik Çin kültürünü yansıtan pentatonik bir mod üzerine yazılmıştır.

Son olarak Güzeller Güzeli, beyaz bir kıyafet içinde sahneye geliyor. Bu beyaz kıyafet saf güzelliği ifade etmektedir. Eşliği klarnet ve arp tarafından yapılan temayı obua seslendirmektedir. Bu bir aşk melodisidir. Bundan önceki yapılan danslar solo danslardı. Bu dans ise Şah Behram ve Güzeller Güzelinin düo dansıdır.



Şekil 22. “Güzeller Güzelinin dansı”

Kara Karayev büyük bir ustalıkla Yedi Güzeli tasvir eden dans temalarında, yedi ayrı karakter çizmiş ve onların milli kültürlerini yansıtmıştır. Bu sahnenin sonunda Yedi Güzellerin hepsi sahneye çıkmaktadır. Yedi Güzeller ile Şah Behram’ın valsı ile sahne sona ermektedir. (No:32 Vals coda) Bu dinamik vals temasında çargâh makamı kullanılmıştır.



Şekil 23. “Yedi Güzeller ve Şah Behram’ın dansı”

3.1.1.4. Dördüncü Perde

6. Sahne

“Sahne kalabalık köylülerin şenliği ile başlıyor. Ayşe ve Menzer bu kalabalığın arasındadır. Köylülerin dansları aynı 2. perdenin başındaki gibi besteci büyük bir ustalıklarla bir kalabalığın hareketliliğini anlatıyor. Birinci dans (No: 33 Halk Dansı). İkinci dans (No: 34 Köylülerin dansı).”(Osmolovskaya,1961: 44)

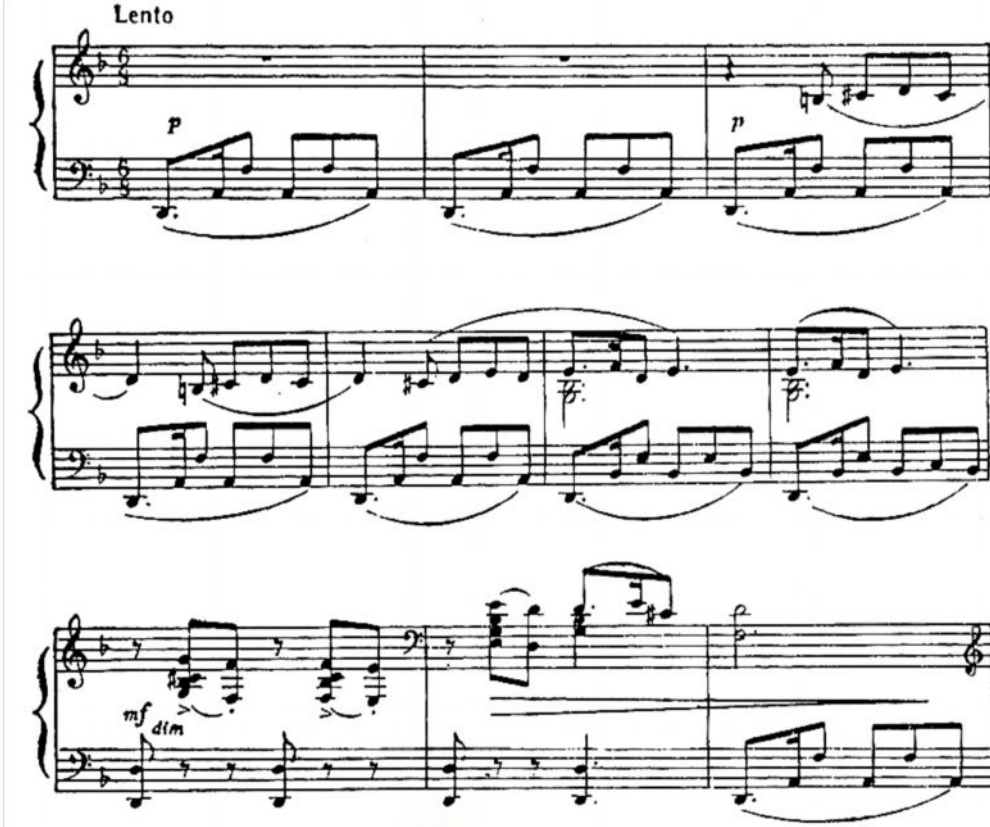


Şekil 24. “Köylülerin dansı”

İlk dans Çobanların dansıdır. Besteci burada tahta üflemelilerin yardımıyla çobanların diyaloglarını büyük bir ustalıkla tasvir etmiştir. Bu dans eski geleneksel halk danslarını içermektedir. Hızlı neşeli ve ritmik karakterler taşıyan bu dans, Azerbaycan halk müziği motif ve ritmleriyle oluşturulmuştur.

“Üçüncü dans Menzer ile bir köylü kızının lirik dansıdır. (No:35) Ayşe çok tedirgin ve telaşlıdır. Bunun nedeni ise temiz duygular beslediği Şah Behram ile hem kendisinin hem de abisi Menzer’in kavga etmesidir. (No. 36 Ayşe’nin dansı) Arkadaşları Ayşe’ yi neşelendirmek için onu dansa çağırırlar.”(Osmolovskaya,1961: 52)

Bu dansın müziğinde Ayşe’nin burukluğu üzüntüsü ve sıkıntısı sıkıştırılmış bir diyapazon ile yavaş yavaş eriyen ve sadeleşen bir müzik ile anlatılmaktadır.



Şekil 25. "Ayşe'nin dansı"

"Ayşe duruyor, artık dans edemiyor. Arkadaşları onu derdini paylaşmaya acısını hafifletmeye çalışıyorlar. Ve herkesin katıldığı bir dans başlıyor.(No:37) Bu dans devam ederken birden sahneye Vezirin adamları giriyor. (No.38 Sahne) Vezirin adamları Menzer'i arıyorlar. Köylüler Menzer'in önüne geçerek onu saklamak için danslarına devam ediyorlar. Onların danslarını 2. sahneden tanıdığımız Vezirin ve adamlarının kötülüğünü tasvir eden marş kesiyor." (Osmolovskaya,1961: 53)

Bu sahnede soru cevap şeklinde ilk önce köylülerin dansı hemen ardından Vezirin adamlarının marşı sırasıyla devam etmektedir.

"Önceden Halk Vezirin marşını duyunca, tedirgin olup korkmalarına, karşın, ilk defa bu sahnenin finalinde duruşlarından ve danslarından vazgeçmeyerek, Vezire karşı cesur ve kararlı bir duruş sergiliyorlar. Bu sayede köylüler Menzer'in kaçmasını sağlıyorlar. Bunu sindiremeyen vezirin adamları köylüleri zor durumda bırakmak için, tarlalarına girip ekinleri eziyorlar. (No.39 Asker dansı) Bu olaydan sonra 2 sahneden hatırlayacağımız gibi halkın eğlenceli ve ritmik dansı, yerini kederli sakin ve hüznü bir müziğe bırakıyor." (Osmolovskaya,1961: 53)



Şekil 26. “Asker dansı”

“Sıradaki sahne dert ve keder dolu bir sahnedir. (No:40) Vezirin adamları tarafından ezilmiş ve zarar verilen tarlalarda, kadınlar üzüntülerini ve matemlerini gösteriyorlar.” (Osmolovskaya,1961: 55)

Bu sahnede duyulan matem dolu müzik, yaylı çalgıların yumuşak ve hafif teması ile başlamakta ve yavaş yavaş bütün orkestra tarafından seslendirilmektedir.

Andante lugubre

Şekil 27. "Halkın matemi"

Uzaktan gelen güçlü trompet sesleri Şah Behram'ın avdan dönüşünü haber vermektedir. Halkın Şah Behram'a yalvarışını hissettiren bu müzik, karakteri ile M. Musorgsky' nin operalarında seslenen halk korolarını hatırlatmaktadır.



Şekil 28. "Şah Behram'ın Dönüşü"

"Ama bütün bu olanlar halkın yalvarışları Şah Behram'ın umurunda değil. Kalabalığın içinde Ayşe'yi gören Behram onun yanına gidiyor. (no 41 Ayşe ve Behram'ın düo'su) Bu sahnede Ayşe'yi gören Behram aşk ile Ayşe'ye doğru yaklaşıyor. Fakat Ayşe halkın dertlerini ve sorunlarını Şah Behram'a anlatmaya, ona sorumluluklarını hatırlatmaya çalışıyor. İlk aşk sahnesinde olduğu gibi Adagio teması sesleniyor."(Osmolovskaya,1961: 55)

Bu sahnede gergin bir düo dans vardır. Müziğin 1. hisseside (Esas tema) Ayşe'nin Şah Behrama, halkın çektiklerini anlatması tasvir edilmektedir

Allegro moderato

The image displays a musical score for a duet dance. It consists of four systems of music, each with a piano (right) and bass (left) staff. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first system includes the dynamic marking 'mp'. The second system is marked 'p'. The third system is marked 'cresc.'. The music is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The piano part features a melodic line with slurs and ties, while the bass part provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Şekil 29. “Ayşe ve Şah Behram’ın düo dansı”

“Şah Behram halkın dertlerini ve sıkıntılarını önemsemiyor. O sadece Ayşe’ye olan aşkı ile yanıp tutuşuyor. Ama duyguları Ayşe’den göremiyor. Sıradan bir avcı iken kendisini seven ve onunla ilgilenen Ayşe’nin, şimdi neden onu sevmediğini ve ilgilenmediğini anlayamıyor. Bu olay karşısında çıldıran ve çok sinirlenen Behram arkasını dönüp gidiyor. Ayşe yalnız kalıyor.” (Osmolovskaya,1961: 55)

Bu sırada heyecanlı, dert ve keder dolu bir müzik başlamaktadır. Düo'nun yardımcı teması ise Ayşe'nin ümitlerini hayallerini anlatmaktadır. Burada arp, obua ve klarnet'in eşliğinde kemanların solosu duyulmaktadır.

Moderato

p dolce, legato

The image displays a musical score for a piano solo. The tempo is marked 'Moderato'. The score is written in a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic and the instruction 'dolce, legato'. The melody is characterized by triplet patterns. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass clef. The score is divided into five systems, each with a long slur over the upper staff, indicating a continuous melodic line. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

Şekil 30. "Ayşe'nin yalnızlığı"

“Bu sahne Vezir ve adamlarının dansı ile kesiliyor. (No: 42) Vezir ve adamları köyü yakıyorlar ve külleri üzerinden dans ediyorlar. Bu dans Vezirin acımasızlığını ve barbarlığını tasvir eden bir dans'tır. Bu dans, ezilmiş ve artık sabrı taşmış halkın dansıyla kesiliyor. Yapılanlara dayanamayan, öfkeli halk Vezir ve adamlarına saldırıyor. Bu sahnede Vezir halk tarafından öldürülüyor..”(Osmolovskaya,1961: 56)

7. Sahne

3 hisseden oluşan orkestra eserinin birinci bölümü sesleniyor. Birinci bölüm Halk temasıdır. İkinci temada ilk aşk sahnesinde olduğu gibi Ayşe'nin Adagio' su seslenmektedir. Fakat bu sefer daha kederlidir, sanki Ayşe'nin ölümünün yaklaştığını anlatmaya çalışmaktadır.

“Orkestranın 3. hisseyi çalmaya başlamasıyla, yeni sahne başlıyor (No.43 İntro ve sahne) Şimşekler çakıyor (aynı birinci sahnedeki gecenin karanlığı ve geceyi aydınlatan yıldırımları anlatan müzik tekrarlanıyor). Şah Behram yine o harabenin içinde, hayalinde Yedi Güzeli canlandırmaya çalışıyor. (No:44 sahne) Yedi Güzeller canlanmaya başlıyorlar. Ama bu sefer Şah Behram'a sevinç ve mutluluk vermiyorlar. Yedi Güzeller artık solgun ve üzgünler. İlk sahnede hatırlayacağımız gibi Yedi Güzeller Şah Behram'ın etrafında dönmeye ve dans etmeye başlıyorlar. (6. Sahnedeki Ayşe'nin Solo dansı) Ayşe'nin dansıyla beraber Yedi Güzeller yavaş yavaş yok oluyorlar.”(Osmolovskaya,1961: 56)

Bu sahnede şeffaf ve soğuk bir müzik sesleniyor. Bu müzik gergin akorlar ve kemanların “yalvarırcasına” sesleriyle sürekli bölünüyor. Bu heyecan verici müzik Ayşe'yi hatırlatmaktadır.

“Yine şimşekler çakıyor. Kaybolan Yedi Güzelin yerini Halkı temsil eden Menzer'in önderliğindeki yedi zanaatkâr alıyor. Onlar Şah Behram'a yaptığı yanlışları ve bunun neticesinde halkın çektiği çileleri anlatıyorlar. (No:45 Yedi Zanaatkâr ve Şah Behram'ın Dansı).” (Osmolovskaya,1961: 56)

Bu sahnede duyulan müzik halk temasıdır. Fakat daha önceki sahnelerde dinlediğimiz halk temalarından farklı, bağımsız yeni bir temadır. Bu temayla birlikte birinci sahnede bahsettiğimiz Cengi dansı tekrarlanmaktadır.

2. Perde 4. Sahne sonunda bu dans halkın veziri suçladığını tasvir etmek için kullanılmıştı. Bu sahnede ise biraz daha değişerek Halkın Şah Behram'ı suçlaması tasvir edilmiştir.

“Halk, Şah Behram'a bir asa ve bir pelerin veriyor. Bunun anlamı ise artık buradan gitmesi gerektiğini anlatmak. Bu hareket karşısında şaşırın Şah Behram ne yapacağını bilemiyor, kendini aciz ve güçsüz hissediyor. Bu anda tekrar siyah bir örtüye sarılı bir şekilde Ayşe sahneye çıkıyor. Aslında Ayşe sevgi ve aşk doludur. Fakat Ayşe'nin sevgisi ülkenin hükümdarı Şah Behram'a değil, evinin bahçesinde gördüğü avcı Behram'a dır. Bütün olanlara rağmen onunla bir ömrü paylaşmaya hazır. Ama Behram halkın isteğini kabul edip hükümdarlığı bırakmalıdır. (No:46 Ayşe'nin ölümü ve Adagio) Bu tema bale boyunca Ayşe'nin yaşadıklarını ve duygularını anlatan temaların harmanlanmasıyla ortaya çıkmıştır.”(Osmolovskaya,1961: 56)

Bu sahne Kara Karayev'in yaratıcılığının en önemli örneklerinden biridir. Her ses, her melodi o sahnedeki duygu yoğunluğunu hissettirmektedir.





Şekil 31. "Ayşe'nin Ölümü ve Adagio"

Ayşe Behram'a onu ne kadar çok sevdiğini anlatmaya çalışıyor. Fakat aynı zamanda Şah Behram'a yaptığı haksızlıkları hatırlatıp ısrarla hükümdarlığı bırakması gerektiğini anlatıyor. Bütün bunlar karşısında şaşırان ve çılgına dönen Şah Behram hançerini Ayşe'ye saplıyor. Menzer ve Halk ölmek üzere olan Ayşe'nin etrafına toplanıyorlar. Ayşe abisi Menzer'in kollarında ölüyor. Şah Behram halkın kin ve nefret dolu bakışlarıyla sahneyi terk ediyor. "(Osmolovskaya,1961: 59)

Kemanları gergin solosunu, basların solosu izliyor. Tema değişik tonlarda, tekrar ediliyor. Her tekrar edildiğinde güçleniyor. Trompetlerin katılmasıyla müzik doruk noktasına ulaşıyor. Bu tema devam ederken, zaman zaman Ayşe'nin Behram'a olan sevgisini anlatan ilk aşk Adagio'su sesleniyor. Kelimelerle anlatılmayacak kadar güzel olan balenin final müziği, gerçek bir senfonik eserdir.

3.2. “Yıldırım Yollarla” Balesi

Kara Karayev ikinci ve son balesi olan “Yıldırım Yollarla” balesini “Yedi Güzel” balesinden hemen sonra yazmaya karar vermiş ve bir çalışma grubu kurmuştur. Kara Karayev(Besteci), Y. Slonimski(libretto), K. Sergeyev(yönetmen), V. Dorrer (ressam) ve E. Grikurov(Orkestra Şefi), birlikte bale üzerinde çalışmaya başlamışlardır. Balenin konusu Güney Afrika’nın ünlü yazarlarından P. Abrahams’ın “Yıldırım Yollarla” romanından alınmıştır. “Yedi Güzel” balesinde Azerbaycan tarihi geçmişine değinen besteci, “Yıldırım Yollarla” balesinde ise ırkçılık konusunu işlemiştir.

“Kara Karayev bale çalışmalarına ayırdığı zamanın çoğunu, Güney Afrika halklarının tarihini, müziğini, folklorunu ve yaşantısını incelemek için geçirmiştir. Ünlü Güney Afrika yazarı P. Abrahams “Yıldırım Yollara” adlı romanında ırkçılığa ve bunun neticesinde doğan huzursuzluk ve acıya dikkat çekmiştir. Romanın teması bir melez öğretmenin, beyaz bir kıza aşkını ve ten renklerinin farklı olmasından kaynaklanan sorunları, halkın o dönemde maruz kaldığı olumsuz olayları, özgürlük mücadelesini ve bu süreçte karşılaştıkları engelleri tasvir etmektedir. Y. Slonimski büyük bir ustalıkla bu romanı bale için 2. Dünya Şavaşı sonrasında 1950’nci yıllara uyarlamıştır. Balenin temelini oluşturan romanda, balenin son sahnelerindeki isyan bölümü yer almamaktadır. Son bölüm, yapılan çalışmaların sonucunda yazılmış ve sonradan eklenmiştir.” (Osmolovskaya,1961: 15-16)

“Yıldırım Yollarla” balesi, bale yaratıcılığına yeni bir soluk getirmiştir. Bale’nin müziği Afrika folklorunun ritmik yapısı ile zenginleştirilmiştir. Bunun için besteci uzun süre Afrika halklarının müziği hakkında araştırmalar yapmıştır.

“Kara Karayev Afrika halk müzikleri ve ritimleri kullanarak, genişletilmiş senfoni formunda bir eser yazmıştır. Besteci “Yedi Güzel” balesindeki gibi milli müziği olduğu gibi değil, esas karakterini bozmadan müziğinde yansıtmış ve üstün yeteneği sayesinde yeni bir müzik ortaya çıkartmıştır.” (Osmolovskaya,1961: 19)

Bale’de ezilen zenci halk, beyazlara karşı koyan genç öğretmen Lenni Svarts, acımasız ağa Gert Wilyer’in kızı ve Lenni’nin sevgilisi Sary, Lenni’nin arkadaşı Mako, cahil ama halkını seven Rahip Abel, acılar içinde ama sevgi dolu Lenni’nin annesi Hanna Svarts, Wilyer’lerin akıllı ve gururlu hizmetçisi Fanni, acımasız Gert Wilyer,

Wildjon ve yardımcısı Smit karakterleri ön plana çıkmıştır. Halk ve aşk temaları bestecinin bu balesinde de öncelikli temalardandır.

“Besteci bale müziğinde, pentatonik modlar, aksak ritimler, armonik ve melodik ostinatolar, dörtlü, beşli ve dokuzlu akorlarla Halk temasını zenginleştirmiş ve Güney Afrika müziğinin karakterini yansıtmıştır. Yine besteci kendine has bir ustalıkla aşk temasını işlemiştir. Aşk temasında “Yedi güzel” bale müziğinde olduğu gibi ona göre aşkın ışığını yansıtan ve hayat dolu C-dur tonalitesini kullanmıştır. “ (Osmolovskaya,1961: 21)

Balenin esas temalarından biri de doğayı tasvir etmek için kullanılan temadır. Besteci bazı sahnelerde bu temayı Halk teması ile birleştirip Vatan temasına dönüştürmüştür. Kara Karayev bazen temaların varyasyonlarını başka karakterleri anlatmak için de kullanmıştır. Besteci bu bale müziğinde, üstün bestecilik yeteneğini göstermiş ve zengin armonilerle bale müziğine yeni bir soluk kazandırmıştır. Kara Karayev bu eserini, müzik yaratıcılığında derin izler bırakan S. Prokofyev’e adanmıştır. Ünlü edebiyatçılarımızdan Nazım Hikmet, Kara Karayev’in “Yıldırım Yollarla” balesi için şunları söylemiştir.

“ Ben büyük bir tiyatro hayranı değilim. Ve hiçbir zaman bulunduğum yerden başka bir şehre gösteri izlemeye gitmedim. Ama bu defa Leningrad’a(St.Petersburg) bir Azerbaycan bestecisinin büyük başarısına şahit olmaya gittim. Leningrad(St.Petersburg) Rus medeniyetinin kültür beşiğidir. Ve böyle bir şehirde Azerbaycan medeniyetinin yetenekli bestecisi Kara Karayev’in “Yıldırım Yollarla” balesinin başarı ile sergilenmesi büyük bir olaydır. Bu bina çok mucize gördü. Bu tiyatrodaki dünyanın en ünlü bestecilerinin opera ve baleleri sahnelenmiştir. Ve şimdi Çağdaş Azerbaycan bestecisi Kara Karayev’in balesi sahneleniyor. Bu müthiş bir olay! Artık Azerbaycan müziği, cesaretle dünya arenasına çıkıyor. Zaten Azerbaycan bestecileri tarafından yazılmış senfonik şiir ve makamlar, balelerinden sütünler ve şarkılar dünyanın birçok ülkesinde seslendiriliyor. Bugün ise Azerbaycan müziği uluslararası bir sorunu, ırkçılık meselesini konu eden bir eserle sahneye çıktı. Helal olsun Azerbaycan bestecilerine...” (Karagiçeva,1978:67)

Kara Karayev’in ikinci bale eseri “Yıldırım Yollarla” balesinin ilk gösterimi, 4 Ocak 1958 ‘de St. Petersburg Akademik Opera ve Bale Tiyatrosunun sahnesinde yapılmış, adını Dünya Bale tarihine altın harflerle yazdırmıştır.

3.2.1. “Yıldırım Yollarla” Balesinin İncelenmesi

Balenin Karakterleri

LENNİ SVARTS	- Genç Öğretmen, Melez
HANNA SVARTS	- Genç Öğretmenin Annesi, Melez
LİZZİ	- Genç Öğretmenin Kardeşi
MAKO	- Genç Öğretmen, Zenci
GERT WİLYER	- Ağa, Beyaz
SARY WİLYER	- Ağanın Kızı, Beyaz
BAYAN WİLYER	- Ağanın Eşi, Beyaz
WİLDJON	- Gerta Eyaletinin Valisi, Beyaz
SMİT	- Valinin Yardımcısı, Beyaz
RAHİP ABEL	- Yaşlı Rahip, Melez
FANNİ	- Wilyer Ailesinin Hizmetçisi, Melez
LARRİ	- Wilyer Ailesinin At Bakıcısı, Melez
1. KIZ	- Wilyer Ailesinin Hizmetçisi, Melez
2. KIZ	- Wilyer Ailesinin Hizmetçisi, Melez
3. KIZ	- Wilyer Ailesinin Hizmetçisi, Melez
ANNİ TEYZE	- Melez
ZENCİ KABİLESİNİN LİDERİ	
AJAN	- Beyaz
CAFENİN SAHİBİ	
LENNİ’NİN ARKADAŞLARI	- Öğrenciler, Melez ve Zenciler
WİLYER’İN MİSAFİRLERİ	- Beyaz
KÖYLÜLER	
İŞÇİLER	
GENÇLER	
COÇUKLAR	

ORKESTRADA KADIN SESİ, MEZZO SOPRANO

3.2.1.1 Giriş

1. Sahne

Kara Karayev' in eşsiz bestecilik yeteneğini bu balede çok net görülmektedir. Baleye girişte iki temayı karşı karşıya getirerek, karışık duyguları yansıtmaya çalışan besteci müzikal ve yaratıcılığın bütün sınırlarını zorlamıştır.

“(No.1 Giriş) Balenin girişi sahne ve müzik açısından geniş bir form taşımaktadır. Giriş introsunun 1. bölümünde iki tema karşı karşıya gelmektedir. İşgalci teması ve aşk teması.” (Osmolovskaya,1961: 56)

Orkestra, keskin ve güçlü bir şekilde işgalci temasını seslendirmektedir. Hemen arkasından aşk ve gurur dolu güzel bir tema duyulmaktadır. Bu temayı ilkinden daha güçlü ve şiddetli bir şekilde trombonların ve kornaların hâkim olduğu işgalci teması kesmektedir.

Allegro moderato

The musical score is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the dynamics are 'fff'. The key signature has two flats (B-flat major). The second system continues the piece with similar notation and dynamics.



Şekil 32. “Giriş Birinci Bölüm İşgalciler Teması”

“2. bölümde ise P. Abrahams’ın romanından alınmış sözleri ile insanın içini ısıtan bir alto-soprano vokal giriş yapıyor. “Şarkı söyleyin , söyleyin ey insanlar, şarkı söyleyin. Nefretten değil, savaştan değil, aşktan söyleyin..” (Osmolovskaya,1961: 57)

Andante

mf **Очень выразительно и свободно**

Пой - те песнь на - ше - го вре - ме - ни, де - ти зем -

ли - не о не - на - вист - ти; не о враж -

де; не о вой - не -

пой - те, пой - те о люб - ви.

rit. *a tempo*

rit. *a tempo*

Şekil 33. "Giriş İkinci Bölüm Şarkı"

3.2.1.2. Birinci Perde

2. Sahne

“(No. 1 Sokak sahnesi) Güney Afrika’nın büyük şehirlerinden birinin meydanı. Sahnede öğrencilerin girip çıktığı bir kafe görünmektedir.

Besteci büyük bir ustalıkla müzikte ritim ve tonalite değişiklikleriyle kafedeki öğrencilerin ortamını yansıtmıştır.

“Sahneye bir grup öğrenci çıkıyor (No: 2 Öğrencilerin girişi ve varyasyonlar). Öğrenciler kafeye eğlenmek için geliyorlar. Beyaz, zenci karışık haldeki genç kızlar ve erkekler birlikteler. Aralarındaki farklılıklar onları rahatsız etmiyor. Bu sahnede balenin esas temalarından biri olan dostluk teması sesleniyor. Bu tema balenin baş karakterlerinden Lenni’nin iç dünyasını da yansıtmaktadır. Bu temayı ilerleyen sahnelerde de göreceğiz. (Osmolovskaya,1961: 62)



Şekil 34. “Öğrencilerin Şarkısı”

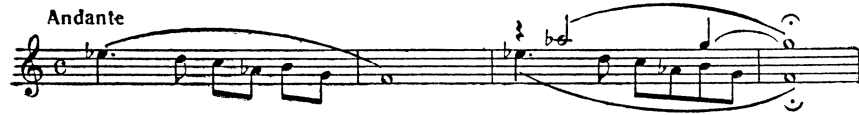
Besteci kızların ilk dansında , Afrika müziğinin temel ritimlerini kullanmıştır. Bu ritim hem lirik melodide hem de eşlik partiyonunda hissediliyor. Bu dansın arkasından öğrencilerin neşeli ve mutlu şarkısı duyuluyor. Bu şarkıyı balede dostluk simgesi olarak ilerleyen bölümlerde de dinleyeceğiz. Sahneye Lenni geliyor. Lenni

üniversiteden yeni mezun olmuş, mezuniyet kıyafeti ve kepiyle arkadaşlarının yanına geliyor. Bu sahnede besteci tarafından yazılan müzik Lenni temasıdır.



Şekil 35. "Lenni teması"

“(No: 3 Sahne) Hava kararıyor Lenni evine gitmek için hazırlanıyor. Arkadaşları onu yolcu etmek için tren istasyonuna geliyorlar. Hepsi mutlu ve neşeli, burada yine 2 sahneden hatırlayacağımız öğrencilerin neşeli ve mutlu şarkısı duyuluyor. Bu sırada peron görevlisi, gar’a gelen öğrencilere bakarak aralarında zencilerin olduğunu fark ediyor. Ve onlara beyazların yanına oturamayacaklarını söyleyip, aralarından Mako’ yu iterek düşürüyor. Bu sahnede balede birçok defa tekrarlanacak olan nefret teması sesleniyor. Mako yerden kalkıp arkadaşlarına gülümseyerek acısını gizlemeye çalışıyor. Arkadaşlık şarkısını söylemeye başlıyor. Orkestra Mako’nun şarkısına eşlik ediyor bu tema eşliğinde tren hareket ediyor.” (Osmolovskaya,1961: 63)



Şekil 36. "Nefret teması"

3. Sahne

“Orkestra İntro ile başlıyor.(No:4 İntro) Bu sahnede Lenni köyündedir. Yıllardır evine gelmeyen Lenni köyünü çok özlemiştir. Temiz havayı doyasıya içine çekmektedir.” (Osmolovskaya,1961: 65)

Besteci burada yine eşsiz yeteneğini ortaya koyuyor. Doğa'nın özelliklerini yaylıların ünisonu ve arp'ın pentatonik melodilerinin tekrarlanması ile yansıtıyor. Bu birleşimin üstünde ise Afrika halk müziğinin karakterini yansıtan alto flütün solosu duyulmaktadır.

Andante

Şekil 37. "Doğa teması"

Müzik biraz gerginleşmeye başlıyor. Doğayı ve özlemi yansıtan melodi üstüne Lenni'nin ruh halini anlatan bir tema eklenmektedir.



Şekil. 38 “Lenni ve doğa teması”

“Lenni köyünü geziyor. Küçük ve eski evlere bakıyor. (No: 5 Sahne. Ev) İlk sahnelerden hatırlayacağımız Lenni teması sesleniyor. Küçük çocuklar, iyi giyimli daha önce görmedikleri birini köyde görünce Lenni’ yi beyaz sanıyorlar. Lenni çocuklara beyaz olmadığını, onlardan biri olduğuna ikna edip onlarla oynamaya başlıyor. Lenni evinin önüne geliyor. Evin önünde annesi oturmaktadır. Annesi Lenni’yi tanıyamıyor. İyi giyimli bir yabancı sandığı oğlunun önünde eğiliyor. Daha dikkatli bakınca gelenin bir beyaz değil, öz oğlu olduğunu fark ediyor ve birbirlerine sarılıyorlar. (No:6 Anne ve Oğlu) Gözyaşları ve sevinç birbirine karışıyor. Lenni ve annesi özlemle birbirlerine sarılıyorlar.” (Osmolovskaya,1961: 66)

Moderato assai

Şekil. 39 “Anne ve Oğlu teması”

Besteci bu temada hem özlemi, hem de mutluluğu bir arada hissettirmektedir.

“(No: 7 Sahne) Genç kızlar ve erkekler, çocuklar, büyükler kutlamaya katılıyor. Burada çok canlı ve hareketli bir tema sesleniyor. Bu kutlamaya herkesin eğitim almasını isteyen ve insanları teşvik etmek için çalışan yaşlı rahip Abel’de katılıyor. Herkes Lenni’nin mezuniyet kıyafetlerine hayranlıkla bakıyor. Kutlama kızların dansıyla başlıyor (No:8 Kızların gitarlarla dansı).”
(Karagiçeva, 1959:61)

Andantino

dolce

staccato sim.

Şekil 40. Kızların Gitarlarla dansı

“(No:9 Sahne) Lenni’nin kız kardeşi Lizy ve arkadaşları dans ediyorlar. Bu dansa bütün köy katılıyor.(No:10 Sahne) Küçük büyük herkes oynamaktadır.”(Osmolovskaya,1961:67)

Bu dansın müziğinde besteci, Afrika’nın dans ritmini ve figürlerini yansıtmaktadır. Bu dansa besteci varyasyon formunu kullanmıştır. Her varyasyon geçişinde müzik daha dinamik, neşeli bir yapı kazanıyor ve zirve noktasına geliyor. Bu tema Halk temasıdır.



Şekil 41. Halk teması

“Sahneye Gert Wilyer, Wildjon ve yardımcısı Smit geliyor, eğlenen halka doğru bakıyorlar. Lenni hariç bütün halk, Gert Wilyer, Wildjon ve Smit’in önünde eğiliyor. (No: 11 Sahne). Lenni ve Gert Wilyer arasındaki gerginlik fırtına öncesi sessizliği andırıyor. (Osmolovskaya,1961: 68)

Keskin ve güçlü akorlarla süslenen müzik, halkın korkularını ve nefretini anlatmaktadır. Bu tema ilerledikçe ezilen halkın çektiklerini ve sömürgelerine acı çektiren beyazların zulmünü yansıtmaktadır. Bu tema Gert teması olarak adlandırılrsa da, balenin ilerleyen bölümlerinde acımasız sömürgecileri hatırlatan bir temaya dönüşmektedir.

“Gert yavaş yavaş önünde eğilmeyen Lenni ‘nin yanına yaklaşıyor. Gert Wilyer Lenni’ ye yaklaştıkça ortam biraz daha geriliyor. Ortamı yumuşatmak isteyen Wilyer ailesinin hizmetçilerin-

den Fanni, Gert Wilyer'in etrafında dans etmeye başlıyor. (No:12 Fanni ve Kızların dansı)
Bu dansla Lenni'yi unutan Gert Wilyer sakinleşiyor.”(Osmolovskaya,1961: 69)

Her ne kadar bu bir dans olsa da basların donmuş ve hareketsiz ezgileri, sahne-
deki gerginliği yansıtmaktadır.

4. Sahne

“Bugünkü yaşananlardan etkilenen Lenni tek başına gecenin karanlığında dolaşmaktadır. Gert Wilyer ve Lenni teması sanki bir karşılaştırma havasından küçük bölümler halinde seslendiriliyor. Lenni bugün olanları düşünmekte ve sanki o dakikaları tekrar yaşamaktadır. Besteci balenin konusu ve müziği arasındaki eşsiz uyumu bir kez daha göz önüne seriyor. Lenni'yi anlatan tema duyulmaya başlıyor ve yavaş yavaş güç kazanıyor.”(Osmolovskaya,1961: 69)

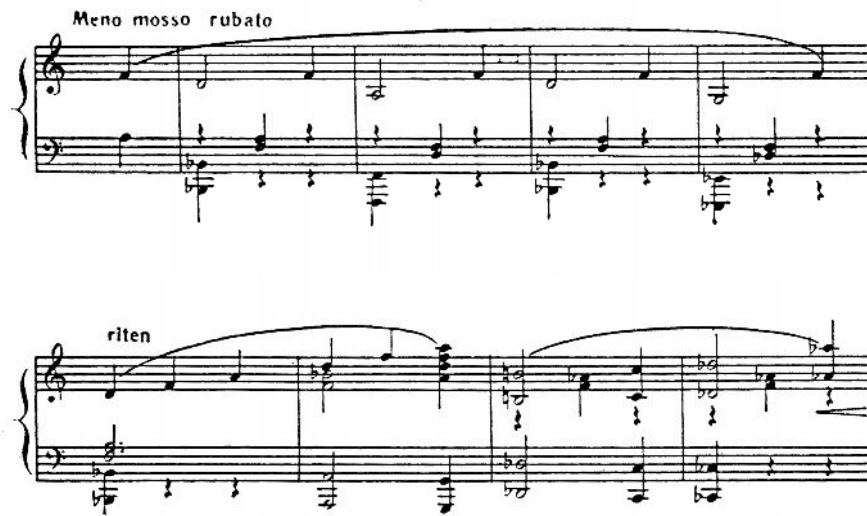
Besteci, Lenni temasının içinden, sanki trajik halk temasına geçmektedir. Lenni'nin yaşadığı duygu karmaşasını mükemmel bir uyumla müziğe yansıtan besteci, Halk teması, Öğrenci teması ve Lenni temaları arasında geçişler sergilemiştir. Tam bu sırada baslar tarafından gergin ve melodik şekli değişmiş bir şekilde Halk teması varyasyonu seslenmektedir.



Şekil. 42. “Halk teması varyasyonu”

“Temanın duyulması ile birlikte Gert Wilyer'in emriyle Lenni'yi arayan Wildjon ve yardımcısı Smit, Lenni'yi yakalayıp dövmeye başlıyorlar. Direnmeye çalışan Lenni daha fazla dayanamayıp yere yığılıp kalıyor. Birilerinin geldiğini duyan Wildjon ve Smit kaçıyor. Gelen Gert Wilyer'in kızı Sary'dir. Karanlıkta el feneri ile gezintiye çıkmıştır. (No:14 Sary'nın çıkışı). ”(Osmolovskaya,1961: 71)

Wildjon ve Smit'in Lenni'yi yakalama sahnesi sırasında, müzikte Lenni teması hızlı ve aceleci bir formda sergilenmektedir. Sary'in ilk çıkışındaki müzik, onun delidolu ve cesur karakterini yansıtmaktadır. Besteci bu dansın müziğinde sanki Sary'in portresini çizmektedir, melodide geniş aralıklarla sıçramalar yapmıştır. (septima,oktav, nona, gibi). Basların scherzo ve stacatto gibi hareketleriyle, Sary'i tasvir etmiştir. Bu temadan sonra gelen müzik ise Sary'nin zengin iç dünyasını anlatan poetik bir vals'dır. Sert sıçramalar yerini yumuşak ve lirik bir yapıya bırakmıştır. Melodinin her motifi, zayıf zamanda eksik ölçüyle ile başlamaktadır. Rubato temposu bu dansa akıcılık kazandırmıştır.



Şekil 43. Sary'in dansı

Birden yerde yatan Lenni'yi fark eden Sary dehşete düşüyor. Bu sahnede müzik, birden kesiliyor. Sessizliği bile ustalıkla kullanan besteci sahnedeki havayı hissettiriyor. Sömürgeci teması başlıyor. Kemanların güçsüz (pp), korku ve nefret dolu teması seslenmektedir.

“(No:15 Final sahnesi. Sary ve Lenni'nin düosu Sary'nin ilk yaşadığı dehşet ve korkusu yerde yatan Lenni'yi gördükten sonra üzüntüye dönüşüyor. Lenni yavaş yavaş kendine geliyor. ”(Osmolovskaya,1961: 71)

Bu sahneyle beraber melodik şekli değiştirilmiş, neredeyse sömürgeciler temasını andıran Lenni teması seslenmektedir.

“Lenni ve Sary’nin düeti dramatik bir diyalogdur. Sary, Lenni için üzülme ve yardım etmek istemektedir. Yerden kalkmaya çalışan Lenni’nin yüzüne el fenerini tutunca onu kendisi gibi bir beyaz değil, siyahlardan olduğunu gören Sary irkiliyor. Bu durum karşısında Lenni “Evet ben bir siyahım, çağır adamlarımı, çağır cellâtlarını öldürsünler beni” dercesine sanki kızın üzerine gidiyor. Ayağa kalkan Lenni aldığı yaralar yüzünden tekrar yere yığılıyor. Sary boğazındaki eşarbi çıkartıp Lenni’nin yaralarını sarıyor ve gidiyor. Lenni buna çok şaşırıyor.” (Osmolovskaya,1961: 71)

Besteci bu karşılıklı konuşmayı Sary’in teması ile Lenni’nin temasını arka arkaya seslendirerek anlatmaktadır. Bu tema büyük bir aşkın başlangıcını simgeliyor. Besteci aşkın güzelliğini, inceliğini ve zarafetini en sevdiği tonlardan biri olan C-dur tonalitesinde gösterilmiştir.

Andante

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a treble and bass staff joined by a brace. The tempo is marked 'Andante' and the mood is 'dolce'. The score begins with a piano (*pp*) dynamic. The first system features a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system introduces a 'cresc' (crescendo) marking and includes a fermata over a chord in the treble staff. The fourth system shows further melodic and harmonic progression. The fifth system concludes with a 'dim' (diminuendo) marking and a change in the bass staff's harmonic structure.

Şekil 44 Lenni ve Sary'in Aşk teması

3.2.1.3. İkinci Perde

5. Sahne

“Sahnede köy ve okul görünmektedir. Okul küçük bir çadırın altında tasvirleşmiştir. Orkestranın öğrencilerinin sevincini anlatan küçük, dinamik ve şen bir introdan sonra okul ortamını canlandıran Okul teması sesleniyor.” (Osmolovskaya,1961: 74)



Şekil 45. Okul Teması

Kara Karayev, bu müzikte büyük bir incelik ve sabırla sahnedeki tüm unsurları müziğinde işlemiştir. Öğrencilerin sevincini, öğretmenin sabrını esprili bir şekilde gösteren Karayev, okuldaki havayı üstün besteciliği ile yansıtmaktadır. Burada müzik hep hizalanma eğilimi göstermektedir. Bu sabırsız müziği, basların çaldığı sekizlik notalar tutmaktadır.

“Sahneye birden Wildjon ve adamları geliyor. Dersi kaba bir şekilde bölerek Lenni’yi hesaplaşmak için çağırıyorlar. Lenni, Wildjon ve adamlarıyla birlikte sahneden çıkıyor.” (Osmolovskaya,1961: 74)

Bu sahnedeki müzik, beyazların gelişi ile gerginleşmektedir. Dönüşümlü olarak daha önceden hatırlayacağımız, sömürgeci teması seslenmektedir. Arkasından neşesini ve dinamikliğini kaybetmiş, daha yavaş tempoda, okul teması seslenmektedir. Bale'nin karakteristik özelliklerinden biri, normal hayattan kesitler sunan melodilerin, kötü karakterlerin sahneye girişi ile tarz değiştirmesidir. Neşeyi, mutluluğu ve umudu tasvir eden bir temada, melodinin esas yapısını bozmadan, gerginleştirilmiş, sahnede hissedilen korku ve telaş tasvir edilmiştir. Kara Karayev'in üstün bestecilik yeteneği burada ortaya çıkmaktadır.

“Lenni sahneden çıktıktan sonra arkadaşı Mako gelir.. Mako ve öğrenciler elele tutuşmuş, dans etmeye başlıyorlar. Lenni tekrar sahneye geliyor. (No:18 Sahne Lenni ve Mako' Nun düo'su). Herkes Lenni'nin mutsuzluğunun farkındadır ve onu neşelendirmeye çalışmaktadır.. Mako, Lenni'nin morali düzeltmek için ilk sahnelerden hatırlayacağımız, öğrenci şarkısını söylemeye başlıyor. Lenni'de Mako'nun şarkısına eşlik ediyor.” (Osmolovskaya,1961: 75)

Mako'nun sahneye girişiyle, neşe ve umut dolu bir müzik duyulur. Sanki besteci özellikle, gergin müzikle, neşe'yi tasvir eden müziği karşı karşıya getirmektedir. Bu sahnedeki umut dolu müziğin ardından, müzikte Lenni'nin tedirginliğini ve mutsuzluğunu yansıtan orkestra, Okul temasını minör olarak seslendirmiştir.

“Mako öğrencilerle beraber okuldan çıkıyor. Boş okula Sary geliyor. Ama Lenni onu görmüyor. (No:19 Sary ve Lenni'nin düo'su) Birden Lenni, Sary'i fark ediyor. Karşı karşıya gelen iki genç uzun süre gözlerini birbirlerinden alamıyorlar.”(Osmolovskaya,1961: 76)

Burada sahnenin müziği ince ve lirik bir yapıya sahiptir. Bu Lenni ve Sary'nin aşkını yansıtan esas temalardan biridir. Bu temadan sonra sırasıyla Lenni ve Sary'in ilk karşılaşmalarından hatırlayacağımız Aşk teması, Lenni ve Sary'nin Adagio'su seslenmektedir.

Andante

Şekil 46. "Sary ve Lenni'nin düo'su"

"Lenni aşkın büyüüne kapılarak Sary'in ellerini tutuyor. Sary utanarak ellerini Lenni'den çekiyor. Lenni birden Sary'nin beyaz, kendisinin ise siyah olduğu gerçeğini hatırlayarak endişeye kapılıyor. Sary'den uzaklaşıyor. Bu hareketle kalbi kırılan Sary gidiyor."(Osmolovskaya,1961:77)

Aşk müziği doruk noktasında iken birden kesiliyor. Sömürgeciler temasını anımsatan nefret ve korku dolu akorlar, Aşk temasının yerini almaktadır.

“Lenni üzgün bir halde Sary’in arkasından koşmak istiyor, fakat Lenni’nin annesi Hanna Svarts sahneye geliyor. Lenni ve Sary’i el ele gören annesi Lenni’nin ayaklarına kapanarak bunun kendisi, ailesi ve köylüler için hüsrana olacağını anlatmaya çalışıyor. Sary’den uzak durması için yalvarıyor. Lenni Sary’den uzak duracağı için annesine söz veriyor.” (Osmolovskaya,1961:77)

Bundan sonra yine ilk başta seslenen Aşk teması duyulmaktadır. Sanki besteci Lenni’nin kalbine söz geçiremeyeceğini anlatmaktadır.

“Ardından bütün siyah ve melezlerin toplandığı kalabalık bir sahne başlıyor.(No:20) Beyazlar bütün yakın köylerden çalıştırmak için işçi seçiyorlar. Burada beyazları tasvir etmek için besteci bir marş yazmıştır.”(Karageçiva.1959:69)



Şekil 47. “Sömürgecilerin marşı”

“Bu sahne Afrika gerçeğini yansıtan, özgürlükleri elinden alınmış, fakir, aç siyah ve melezlerin beyazlar için çalışmaktan başka çareleri kalmamıştır. Halk çaresizliğini dansları gösteriyorlar.” (Karageçiva,1959:69)



Şekil 48. “Siyahların dansı”

“Beyazlar, siyahlar ve melezlerin beraberliğini bozmak istiyorlar. Aralarında kavga çıkartıyorlar. Bu kavgaya engel olmaya çalışan Mako’ ya Wildjon’un yardımcısı Smit ateş ediyor. Kurşun Mako yerine siyahların büyüklerinden yaşlı bir adama isabet ediyor. Adam ölüyor. Kalabalık kavgayı bırakıp adamın etrafına toplanıyor. Sahneye korku ve tedirginlik hâkim oluyor.” (Karageçiva,1959:70)

Andante

Şekil 49. “Yaşlı Adamın ölümü”

6. Sahne

“Bu sahne akşamüstü Gert Wilyer’in evinin avlusundan geçmektedir. (No: 21) Ev içinde çalışan hizmetlilerin koşuşturmalarını, yorgunluklarını ve havanın sıcaklığını besteci müzikte büyük bir ustalıkla yansıtmıştır. Evin hizmetçilerinden Fanni, Gert Wilyer’in geldiğini görerek diğer hizmetçileri uyarıyor. Herkes dağılıyor. Gitmek isteyen Fanni’yi Gert Wilyer kolundan tutarak kendine doğru çekiyor.(No:22 Fanni ve Gert’in sahnesi) Fanni Gert Wilyer’e karşı koyuyor. Bu sırada sahneye Sary giriyor. Sary gelmesiyle Fanni, Gert Wilyer’in elinden kurtularak kaçıyor. Baba kız eve giriyorlar.” (Osmolovskaya,1961:78)

“Gert Wilyer’in eve girmesiyle hayat normale dönüyor. (No:23 Büyük dans sahnesi) Hizmetliler çalışmaya devam ediyorlar. Bu sırada aynı evde çalışan, Lenni’nin kardeşi Lizzi bir şapka takarak abisinin taklidini yapıyor. Üç kız bu esriye katılarak Lizzi’nin etrafında dönmeye başlıyorlar. Besteci buradaki müziğin temelinde Lenni temasını kullanmıştır.” (Osmolovskaya,1961:78)

Besteci Lenni’ye hayranlık duyan üç kızın portresini, üç solo varyasyonla göstermiştir.(No:24 Kızların dansı) birinci kızın varyasyonu kaprisli Allegretto grazioso temposunda, ikinci kızın varyasyonu Andantino temposunda, üçüncü kızın varyasyonu ise afacan bir yapı içinde Allegro con brio temposunda yazılmıştır.



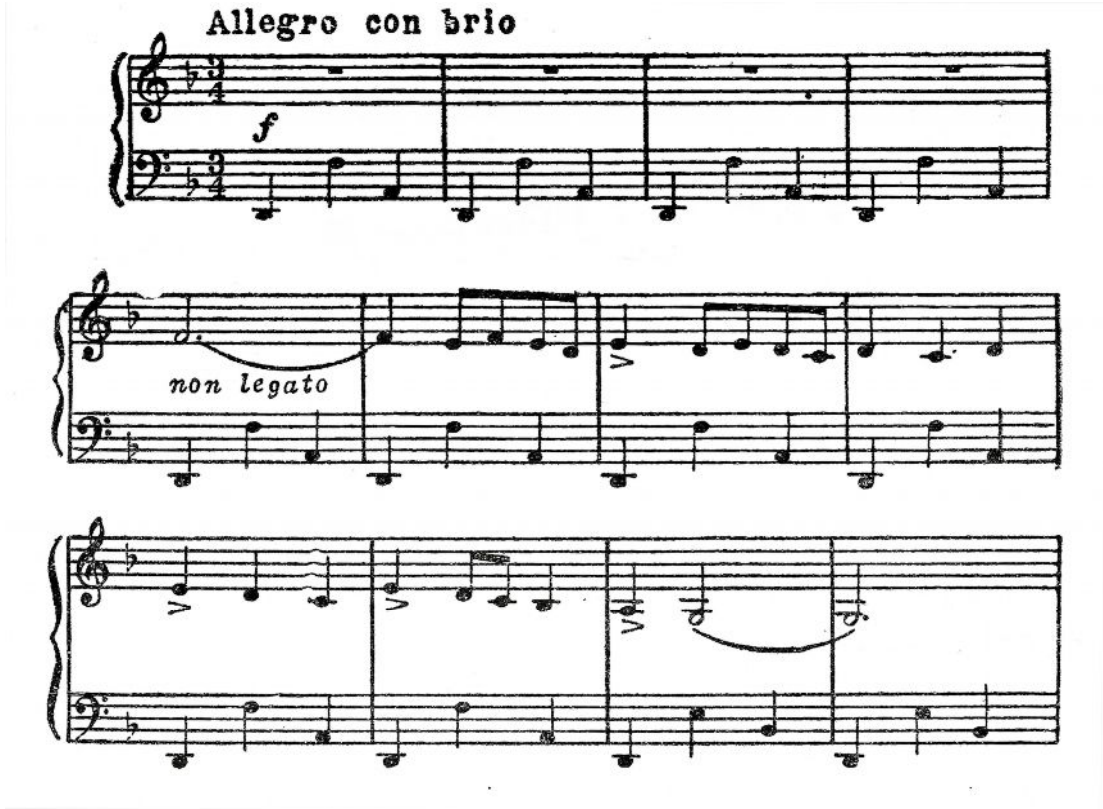
Şekil 50. “Birinci Kızın dansı”

Andantino

p non legato

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a treble and bass staff. The first system includes the tempo and dynamic markings. The music features a steady bass line and a more melodic treble line with various ornaments and phrasing.

Şekil 51. "İkinci Kızın dansı"



Şekil 52. “Üçüncü kızın dansı”

“Bu eğlenceye hizmetlilerden Larri’de katılıyor. Başına bir yastık kılıfı geçiren Larri dans etmeye başlıyor, sahneye çıkan Sary’i görmüyor ve ona çarpıyor. Buna sinirlenen Sary, Larri’nin başındaki kılıfı yırtıp bir tokat atıyor. (No:25 Sahne) Herkes şaşkınlıkla Sary’e bakıyor. Hizmetçiler korku içinde af dilemeye çalışıyorlar. Oysaki Sary Lenni’yi düşünmektedir. Sary’in işaretiyle hizmetliler sahneyi terk ediyorlar. Sary attığı tokattan pişmanlık duyuyor. Bu sahnenin müziğinde Kızların dans müzikleri üstüne, ilk sahnelerden hatırlayacağımız (No:8 Kızların gitarla dansı) teması iç içe sergileniyor. Artık Sary Lenni’yi sevdiğini inkar edemiyor.” (Osmolovskaya,1961:78)

“ (No:26 Sary’nin solosu) Bu sahnede, ilk sahnelerden hatırlayacağımız (No:14 Sary’in çıkışı) temasının temel alınarak oluşturulan Andante rubato temposunda bir vals sesleniyor.” (Karagiçeva,1959:75)

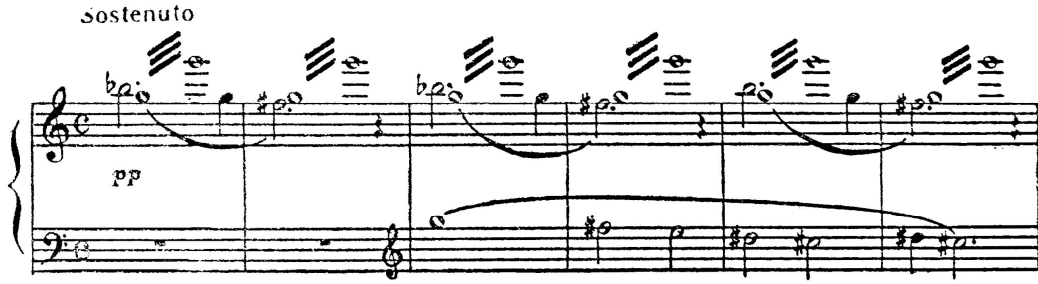
Andante rubato

Şekil 53. "Sary'in Solosu"

3.2.1.4.Üçüncü Perde

7. Sahne

(No:27 İntro) Bu sahne Lenni ve Sary'nin ilk karşılaştıkları yerde geçmektedir. Orkestra, tabiatı ve doğayı anlatan bir İntro ile giriş yapıyor. (Osmolovskaya,1961:79)



Şekil 54. "Doğa teması"

"Lenni tek başına düşünceli bir şekilde oturmaktadır. Sary'de Lenni'nin orda olduğundan habersiz gezintiye çıkmıştır. Lenni'yi gören Sary ona doğru yürüyor. Sary'i fark eden Lenni annesine verdiği sözü hatırlayarak elleriyle yüzünü kapatarak oradan uzaklaşmak istese de, Sary kadına has bir incelikle Lenni'yi durdurup yüzünü kapatan ellerini çekiyor ve ona sarılıyor." (Osmolovskaya,1961:79)



Şekil 55. "Lenni ve Sary'in Büyük Aşk düo'su"

Bu sahnenin müziği Lenni ve Sary'in büyük aşk düeti ile başlamaktadır. (Adagio) Bu sahnenin şahane müziği gerçek bir senfonik şiirdir. Bu düo, iki temadan oluşmaktadır. Birinci tema matem ve trajik bir aşk temasıdır.(e-moll) İkinci tema ise muhteşem aşk temasıdır.(C-dur) Besteci eşsiz müzik yeteneğini burada bir kez daha sergilemektedir. Besteci bu Adagio'da sonat prensibini ustalıkla göstermiş ve esere senfonik bir nefes kazandırmıştır. Gelişme bölümünün dramatik gerginliğinden sonra 1. temanın esasında yazılmış röpriz bölümü başlamaktadır. Ve röprizde bu 2 tema görkemli bir şekilde seslendirilmiştir.

Şekil 56. "Lenni ve Sary'in Büyük Aşk düo'su röpriz bölümü"

“Bu müzikten sonra iki aşık birbirlerine sınıksık sarılıyorlar. Lenni, Sary’nin dizlerine yatıyor. Sary kısık bir sesle Ninni okumaya başlıyor.(No:29 Ninni) Bu sahnede seslenen Ninni lirik bir karakterdedir, şeffaf eşlik üzerinde kurulmuş, sakin ve dalgalı melodi hareketler, Ninni’nin esas karakterini oluşturmuştur.” (Osmolovskaya,1961:82)



Şekil.57 “ Lenni ve Sary’in Büyük Aşk dansı”

“Ninni tekrar düo'nun devamı olan Aşk dansına dönüşüyor. Sahneye Mako geliyor. Aşkları gören Mako’yu büyük bir endişe sarıyor. Birden kalabalık insanların sesleri duyulmaya başlıyor. Bunlar Wilyer’lerin evinden misafirlikten dönen sarhoş beyaz çiftçilerin sesidir.(No:30 Final sahnesi) Onları gören Mako Lenni ve Sary görmelerini engellemek için gelen çiftçilerin

durdurmaya çalışıyor. Sarhoş çiftçiler Mako'yu dövüyorlar. Mako dayak yemeği göze alarak aşıkları görmelerini engellemek için çiftçilerin yolundan çekilmiyor ve onları uzaklaştırmayı başarıyor. Dayak yemiş Mako aşıkların yanında geliyor.(No: 33 Mako ve Aşıklar) Onu gören Sary ve Lenni çok üzülüyorlar. Bundan sonra Lenni Sary ve Mako beraber olup insanların haklarını kazanmaları için mücadele etmeye karar veriyorlar.” (Karageçiva,1959:78)

3.2.1.5. Dördüncü Perde

8. Sahne

“Gert Wilyer'in evinde Noel kutlanmaktadır. Misafirler dans ediyorlar.(No: 31 Noel gecesi ve Misafirlerin dansı) Sary misafirlerin yanına geliyor. Fakat akşam Sary ile Lenni buluşmak için sözleşmişlerdir. Sary'in heyecanı müzikte ikinci aşk temasının seslendirilmesi ile gösteriliyor. Akşam oluyor, Sary'in gitmesi gerekiyor. Ama misafirleri bırakamayan Sary onlarla beraber dans etmek zorunda kalıyor.(No:32 Sary'in dansı) Işıklar sönüyor. Wildjon'un kendisini takip ettiğinden habersiz olan Sary evden kaçıyor.(No:33 Sary'in kaçıışı) Bu sırada Noel ağacının ışıkları yanıyor ve herkes ağacın etrafında dans etmeye başlıyor.” (Karageçiva,1959:79)



Şekil 58. “Sary'in kaçıışı”

“İkinci perde şimşek ve yıldırımlarla başlıyor. Çakan şimşeklerin ışığı Sary’i bekleyen Lenni’nin yüzünü aydınlatıyor.(No:34 Sahne) Lenni Sary’in gelmesini bekliyor. Buradaki müzik gecenin karanlığını, çakan şimşekleri ve Lenni’nin sabırsızlığını yansıtıyor. Sary geliyor. Aşıklar beraberler ve hiçbir kuvvetin onları ayıramıyacağını düşünüyorlar.(No:35 Sahne) Wildjon ve yardımcısı Smit, Sary’in arkasından takibe başlıyorlar. Sary ve Lenni’yi birarada gören Wildjon ve Smit aşıkları yakalıyorlar.(No:36 Sahne) Bu kargaşaya misafirler de katılıyor. Nefret dolu gözlerle Sary ve Lenni’ye bakıyorlar. Aşıkların artık kaçış yolu kalmamıştır.” (Osmolovskaya,1961:86)

Bu sahnede bütün bale boyunca seslendirilen temalar ardı ardına seslendiriliyor. Buradaki müzik füg formunda yazılmış, kargaşa temasıdır. Bu temanın ortasında aşk teması tekrar seslenmektedir.

(Allegro)

Şekil 59. “Kargaşa teması

“Birden Lenni cesaretini toplayıp, sanki yılların suskunluğunu ve biriken kını kusuyormuş gibi dans etmeye başlıyor. Lenni, Gert Wilyer’e kızını çok sevdiğini anlatmaya çalışıyor. Gert Wilyer Lenni’yi ölümle tehdit ediyor. Lenni’yi affetmesi için babasına yalvaran Sary’e, babası bir tokat atıyor. Bu sırada Lenni ve Gert Wilyer arasında bir güreş başlıyor. Buradaki müzik gerginliği yansıtmaktadır. Keskin bir şekilde müzik kesiliyor, Gert Wilyer ölüyor. Lenni’de yorgun ve bitkin ayakta zor duruyor. Aşıklar tekrar kaçmayı deniyorlar ama başaramıyorlar. Çünkü Wildjon, Smit ve misafirler silahlarla etraflarını sarıyorlar ve ateş ediyorlar. Kalabalık içinden kurtulmayı başaramayan aşıkler orda ölüyorlar.(No:37).” (Osmolovskaya,1961:87)

Aşıkların ölüm sahnesinde daha öncede hatırlayacağımız Lenni ve Sary’in aşk müziği çalınmaktadır. İlk önce trajik dolu birinci tema (e-moll),hemen bitiminde aşklarının ölümsüz olduğunu anlatmak için, muhteşem aşk teması (C-dur) seslendirilmektedir.

“Köy meydanında ateşler yanıyor. Lenni’nin annesi oğlunun mezuniyet elbisesine sarılmış, perişan bir halde oturarak ağlıyor.” (Osmolovskaya,1961:87)

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked "Andante lugubre" and "PPP". It consists of a treble and bass staff with a key signature of one flat (E minor) and a 3/4 time signature. The melody in the treble staff features a series of descending notes, while the bass staff provides a steady accompaniment. The second system is marked "PPP" and "espress". It continues the melodic line in the treble staff, which becomes more expressive and features a prominent note. The bass staff continues with a similar accompaniment pattern. The overall mood is somber and dramatic, as indicated by the "Andante lugubre" and "espress" markings.



Şekil 60. Halkın matemi

“Sahneye rahip geliyor ve insanları dua etmeye çağırıyor. Cahil insanlar dizleri üstüne çöküp rahibi dinlemeye başlıyorlar. Mako bu duruma tepki gösteriyor. Lenni'nin annesini de yerden kaldırarak ilk sahnelerden hatırlayacağımız öğrenci şarkısını söylemeye başlıyor. Fakat neşeli olan öğrenci şarkısı bu sahnede matem doludur. Mako insanları diz çökmeye değil mücadele etmeye çağırıyor. Bu çağrı siyah ve melezler tarafından duyuluyor. Herkes ayağa kalkıyor.(No:38 Final Yıldırımli Yollarla).” (Osmolovskaya,1961:87)

Bu müzik, bale içinde daha önce kullanılan iki temanın birleşmesinden oluşmaktadır. İlk tema doğa tasviri için kullanılmıştır. İkinci tema ise trajik matem dolu aşk temasıdır. Bu tema devrime çağırış ve özgürlük mücadelesinin başlangıcı olarak nitelendirilebilir.

Molto ritmico marziale

First system of musical notation. The treble clef staff contains a whole rest and the dynamic marking *pp staccato*. The bass clef staff contains a rhythmic pattern of eighth notes: B \flat , B \flat , B \flat , B \flat , A \flat , G \flat , F \flat , E \flat , D \flat , C \flat , B \flat , A \flat , G \flat , F \flat , E \flat , D \flat , C \flat . The key signature has one flat (B \flat). The time signature is common time (C). The system concludes with a 3/4 time signature change.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a long slur over a half note G \flat in the first measure, followed by a half note A \flat in the second measure, and a half note B \flat in the third measure. The dynamic marking *p* is placed below the first measure. The bass clef staff continues the eighth-note pattern from the first system. The system concludes with a 3/4 time signature change.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a long slur over a half note G \flat in the first measure, followed by a half note A \flat in the second measure, and a half note B \flat in the third measure. The bass clef staff continues the eighth-note pattern from the first system. The system concludes with a 3/4 time signature change.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a long slur over a half note G \flat in the first measure, followed by a half note A \flat in the second measure, and a half note B \flat in the third measure. The bass clef staff continues the eighth-note pattern from the first system. The system concludes with a 3/4 time signature change.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of five systems of music. Each system is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in common time (C) and features a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

Şekil 62. Final Yıldırımli Yollarla

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırma sonucunda elde edinilen bilgilere dayalı ulaşılan sonuçlara ve bu sonuçlara dayalı olarak oluşturulmuş önerilere yer verilmektedir.

4.1. Sonuçlar

Bu bölümde, araştırmada elde edilen bilgilere dayalı olarak oluşturulan sonuçlara yer verilmiştir.

Bu araştırma, genel olarak ülkemizde hakkında yeterli bilimsel kaynak bulunmayan 20. yüzyılın çağdaş bestecilerinden Kara Karayev'in hayatı, müzik yaratıcılığı, felsefesi ile bale sanatını araştırmak ve bu konu hakkında daha sonra, yapılacak araştırmalara bilimsel kaynak oluşturmak amacı ile yapılmıştır.

Araştırmada Kara Karayev'in müzik yaratıcılığı ve felsefesini yansıttığı düşünülen, Yedi Güzel ve Yıldırım Yollarla baleleri, ulaşılmak istenen hedef doğrultusunda, konu ve müzikal uyum bakımından incelenmiştir.

Birinci alt probleme ilişkin elde edilen sonuçlara göre; Kara Karayev'in müzik yaratıcılığındaki en önemli unsur, geleneksel halk müziğinden vazgeçmemesidir. Besteci için halkların milli müziği, kaybedilmemesi gereken bir servettir. Bu çerçevede, 20. yüzyıl çağdaş müziği ile geleneksel halk müziğini birleştirerek bir sentez ortaya çıkartmıştır. 20. yüzyıl akımlarından etkilenmiş olan besteci, Empresyonizm, Ekspresyonizm ve Neo-Klasisizm akımları doğrultusunda eserler vermiştir. Hümanist yaklaşımları ve halk müziği konusunda yaptığı çalışmalarla Bela Bartok'un açtığı yolda ilerlediği söylenebilir.

İkinci alt probleme ilişkin elde edilen sonuçlara göre; Bestecinin bale sanatında etkilediği unsurların başında Rus ekolu gelmektedir. 19. yüzyılda bale sanatı alanında

büyük gelişmeler yaşanan Rus balesi ve müziği, besteci için yaratıcılığın kaynaklarındandır.

Üçüncü alt probleme ilişkin elde edilen sonuçlara göre; Besteci bale sanatında hümanist bir yaklaşım sergilemiş ve toplumsal konuları işlemiştir. Her iki balesinde de halk'ın sorunları ve aşk teması ön plandadır.

Dördüncü alt probleme ilişkin varılan genel sonuçlara göre; Kara Karayev'in Yedi Güzel ve Yıldırım Yollarla baleleri, konu ve müzikal uyum bakımından çok başarılıdır. Besteci, bale sanatında, anlatımı zor olan vücut dilini, çizilmek istenen resmi ve karakterlerin ruh halini, müzik ile anlatabilecek hayal gücüne ve yeteneğe sahiptir. Yedi Güzel ve Yıldırım Yollarla balelerinin, bazı sahnelerinde müziğin, konu ve koreografinin önüne geçtiği söylenebilir.

Kara Karayev, hayatı, müzik yaratıcılığı, felsefesi, bale sanatı ve üstlendiği misyon bakımından, 20. yüzyılın önemli bestecilerindendir. Gelenekçiliği ve yenilikçiliği bir bütün olarak kabul etmiş, çağdaş müziğe bakış açısını bozmadan, eserlerinde halk müziği ve çalgılarını kullanmıştır. Yaptığı çalışmalar doğrultusunda Azerbaycan çağdaş müziğini şekillendirmiş ve dünya müziği seviyesine taşımıştır.

4.2. Öneriler

Kara Karayev'in müzik yaratıcılığı ve felsefesini yansıttığı düşünülen, Yedi Güzel ve Yıldırım Yollarla baleleri, ulaşılmak istenen hedef doğrultusunda, konu ve müzikal uyum bakımından, yapılan inceleme sonucunda şu öneriler geliştirilmiştir:

1. Çağdaş müziğin önemli bestecilerinden Kara Karayev ile birlikte Türk coğrafyasının diğer çağdaş müzik bestecileri hakkında yapılan çalışmalar çoğaltılmalı, tanıtılmalı ve çalışmaların yayınlanmaları sağlanmalıdır.

2. Kara Karayev'in eğitimci yönü araştırılmalı ve ulaşılan bilgiler ışığında, müzik eğitimi veren kurumlarda, örnek çalışmalar yapılmalıdır.

3. Bu alanda söz sahibi olan besteci, sanatçı ve eğitimcilerin Çağdaş Türk Müziğini daha ilerilere taşımak için, bir çatı altında toplanmaları, yaptıkları çalışmaları paylaşmaları ve ortak eylem planı hazırlamaları önerilebilir.

4. Müzik ve sahne sanatları alanında faaliyet gösteren, eğitimci, besteci ve sanatçılara uygun çalışma ortamı hazırlanmalı, yaptıkları çalışmalar desteklenmelidir.

5. Türk balesinin geliştirilmesi için, Türk kültürü ve müziğini taşıyan çağdaş eserlere ağırlık verilmeli ve bu eserler uluslararası platforma taşınmalıdır.

KAYNAKÇA

ABDULLAYEV, N., 2007, Ünlü Azerbaycan Bestecisi Kara Karayev, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 22

CANGAL, N., 2002, Armoni, Arkadaş Yayın Dağıtım, Ankara

EROL, İ, L., 1998, Klasik Müziğe İlgili Duyanlar için Kılavuz Kitap, Yurt Renkleri Yayınevi, Ankara

FENMEN, B., 1986, Bale Tarihi, Sevda- Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara

GUEST, İ., 1986, Bale Tarihi Çev.: Aysın Aslan, Afa Matbacılık, İstanbul

<http://www.bale12.tripod.com>

<http://qara-qarayev.in-baku.com>

İLYASOĞLU, E., 1996, Zaman İçinde Müzik, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

KARAGİÇEVA, L, V., 1978, Kara Karayev. Makaleleri, Mektupları, Söylemeleri, Sovyetskiy Kompozitör, Moskova

KARAGİÇEVA, L, V., 1959, Kara Karayev'in Yedi güzel ve Yıldırımli Yollarla Baleleri - Sovyetskiy Kompozitör, Moskova

KARASAR, N., 1995, Bilimsel Araştırma Yöntemi Kavramlar İlkeler Teknikler, 3A Araştırma Eğitim Danışmanlık Ltd.(5.basım), Ankara

KAYGISIZ, M., 2004, Müzik Tarihi, Kaynak Yayınları, İstanbul

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

MEYDAN LAROUSSE, 1992, Genel Kültür Ansiklopedisi, Sabah Yayıncılık, C.II, S.498, C.V, S. 532, C..XVII, S.30, İstanbul

MİMAROĞLU, İ. 1990, Müzik Tarihi, Varlık yayınları, İstanbul

O'BRIEN, J, P., 1987, The Listening Experience, Schirmer Books A Division of Macmillan,Inc., New York

SACHS, C., 1965, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, Çev.: İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim BASIM EVİ, İstanbul

SAY, A., 2000, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

SAY, A., 2002, Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

SAY, A., 2005, Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, C.I, S.158, C. III, S. 181, 182, 183, Ankara

SELANİK, C 1996, "Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni", Doruk Yayıncılık, Ankara

OSMOLOVSKAYA-BONÇ, U, K., 1961, Kara Karayev'in Baleleri."Yedi Güzel" ve "Yıldırım Yollarla", Sovyetskiy Kompozitör, Moskova

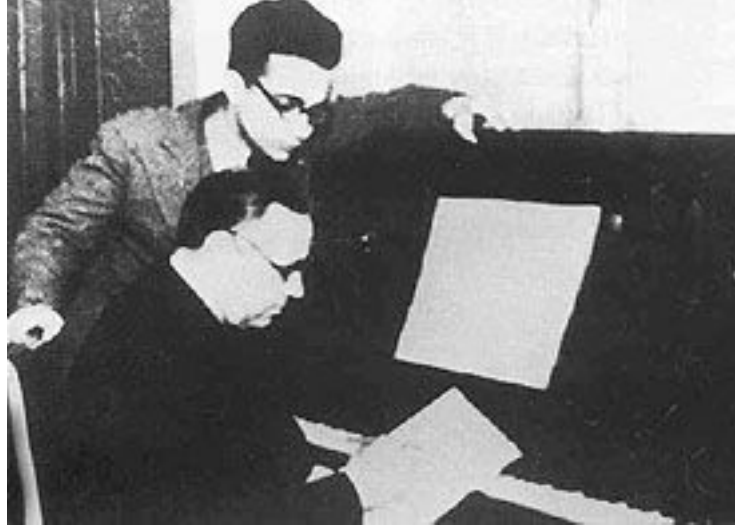
ÖZTÜRK, A., 2004, 20. yüzyıl bestecilerinden Bela Bartok' un Kuartetlerinin Müzikal Yapısının Çözülmesi ve Ortaya Çıkacak Yapıda Örnek Bir Kuartet Yazılması.(YL) Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon

YÜRÜK, F, C., 2006, Cemal Reşit Rey: Türk Müzik Eğitimine Ve Çağdaş Türk Müziğine Katkısı.(YL) Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon

EKLER



Kara Karayev (1918 – 1982)



U. HACİBEYLİ ve Kara KARAYEV



C. HACIYEV, D. ŞOSTAKOVIÇ ve Kara KARAYEV



D.ŞOSTAKOVIÇ, H. GALİNİN, Y. MAKAROV ve K. KARAYEV



Kara KARAYEV ve oğlu Farac KARAYEV 1960'nci yılların sonu



Kara Karayev 1970'nci yıllar



Haydar ALİYEV ve Kara KARAYEV



Haydar ALİYEV ve Kara KARAYEV



Kara KARAYEV 1970'nci yılların sonu



Kara Karayev'in Mezarı



“Yedi Güzel” balesinden 1. perde 1. sahne



“Yedi Güzel” balesinden Ayşe



“Yedi Güzel” balesinden zanaatkarlar meydanı



“Yedi Güzel” balesinden Şah Behram ve Güzeller Güzelinin dosu



“Yedi Güzel” balesinden AyŖe’nin ölüm sahnesi



“Yıldırım Yollarla” balesinden Fanni’nin dansı



“Yıldırım Yollarla” balesinden Lenni ve Sary'nin düo'su



Yıldırım Yollarla” balesinden Fanni ve Gert’in sahnesi