

**T.C.**  
**YAŞAR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**BOHUSLAV MARTINU FLÜT SONATI ÜZERİNE ÇALIŞMA KILAVUZU ÖNERİSİ**

**SENİM ÇENBERCİ**

**Danışman**

**Yrd. Doç. Dr. Özge USTA**

**İzmir, 2016**



**T.C.**  
**YAŞAR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**BOHUSLAV MARTINU FLÜT SONATI ÜZERİNE ÇALIŞMA KILAVUZU ÖNERİSİ**

**SENİM ÇENBERCİ**

**Danışman**

**Yrd. Doç. Dr. Özge USTA**

**İzmir, 2016**

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Yrd.Doç.Dr. Özge USTA (Danışman)

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Doç. Zehra Sak BRODY

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Doç.Dr. S. Bahadır TUTU

Doç. Dr. Çağrı BULUT

Enstitü Müdürü



TC. YAŞAR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZLİ YÜKSEK LİSANS

TEZ JÜRİ SINAV TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN		
Adı, Soyadı	: Senim Çenberci	
Öğrenci No	: 1330003023	
Anabilim Dalı	: Sanat ve Tasarım	
Programı	: Yüksek Lisans Programı	
Tez Sınav Tarihi	: ...../...../20.....	Sınav Saati :
<b>Tezin Başlığı: BOHUSLAV MARTİNU FLÜT SONATI ÜZERİNE ÇALIŞMA KILAVUZU ÖNERİSİ</b>		
Adayın kişisel çalışmasına dayanan tezini ..... dakikalık süre içinde savunmasından sonra jüri üyelerince gerek çalışma konusu gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin,		
<input type="checkbox"/> BAŞARILI olduğuna (S) <input type="checkbox"/> OY BİRLİĞİ		
1 <input type="checkbox"/> EKSİK sayılması gerektiğine (I) ile karar verilmiştir.		
2 <input type="checkbox"/> Jüri toplanamadığı için sınav yapılamamıştır.		
<input type="checkbox"/> Başarılı (S) <input type="checkbox"/> Eksik (I) <input type="checkbox"/> Başarısız (F)	<input type="checkbox"/> Başarılı (S) <input type="checkbox"/> Eksik (I) <input type="checkbox"/> Başarısız (F)	<input type="checkbox"/> Başarılı (S) <input type="checkbox"/> Eksik (I) <input type="checkbox"/> Başarısız (F)

1. Bu halde adaya 3 ay süre verilir.
2. Bu halde sınav için yeni bir tarih belirlenir.
3. Bu halde varsa öğrencinin mazeret belgesi Enstitü Yönetim Kurulunda görüşülür. Öğrencinin geçerli mazeretinin olmaması halinde başarısız sayılır. Mazereti geçerli sayıldığında yeni bir sınav tarihi belirlenir.

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Bohuslav Martinu Flüt Sonatı Üzerine Çalışma Kılavuzu Önerisi” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

../05/2016

Senim ÇENBERCİ

## ÖNSÖZ

Bu çalışmayı hazırlamaktaki temel amacım konservatuvarlarda, güzel sanatlar liselerinde, eğitim fakültelerinin müzik eğitimi bölümlerinde ve ülkemiz müzik okullarında flüt eğitimi gören öğrencilere ve icracılara Bohuslav Martinu'nun *Flüt Sonatı*'nı çalışma ve yorumlama aşamasında yol gösterecek kılavuz niteliğinde bir kaynak sunmaktır.

Konu seçiminden, kılavuz oluşturma aşamasına kadar fikirleri, deneyimleri ve bilgisinden faydalandığım, hiçbir zaman yardımlarını esirgemeyen Doç. Julide Gündüz Hocama, tez çalışmasına başladığımda tanıma fırsatı yakaladığım, çalışma ve araştırma sevgisiyle bana her daim örnek olan ve büyük bir özveriyle yol gösteren tez danışmanım Doç. Dr. Özge Usta'ya, eğitim hayatım boyunca koşulsuz destek olan canım aileme teşekkür ederim.

Senim ÇENBERCİ

## ÖZET

### Yüksek Lisans Tezi

### Bohuslav Martinu Flüt Sonatı Üzerine Çalışma Kılavuzu Önerisi

### Senim ÇENBERCİ

### Yaşar Üniversitesi

### Sosyal Bilimler Enstitüsü

### Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

### Yüksek Lisans Programı

20. yy.'ın en üretken bestecileri arasında yer alan Bohuslav Martinu'nun *Flüt Sonatı*, flüt repertuarında önemli bir yere sahiptir. Eser, ritmik zenginliği ile flütün geniş teknik olanaklarını sunma imkânı sağlamakta ve içerdiği melodik öğeler ile çekici bir konser parçası niteliği taşımaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde, Bohuslav Martinu'nun biyografisi ve tarihsel perspektifte bestecilik kimliği ele alınmıştır. Besteci Çekoslavakya'da doğmuş; ancak yaşamının büyük bir kısmını Batı Avrupa'da ve Amerika'da, vatanına her daim hasret duyarak geçirmiştir. Yaşadığı yıllarda, 1. Dünya Savaşı, 2. Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş gibi tarihe yön veren büyük olaylara tanık olmuş; bu olaylar Martinu'nun hayatını ve bestecilik kimliğini doğrudan etkilemiştir.

Yaşamını Paris'te, Amerika'da ve ardından Batı Avrupa'da göçebe olarak geçirmesiyle Martinu, çağdaşları arasında en kozmopolit bakış açısına sahip figür olmuştur. Besteci yaşadığı yerlerin kültürlerine, müzik ve genel anlamda sanat akımlarına karşı kayıtsız kalmamış; bu etkileri farklı türlerde ve stillerdeki müzikler ile harmanlamıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde bestecinin etkilendiği müzik akımları, etkilendiği besteciler ve bu etkilerle oluşturduğu çok çeşitli türlerdeki müzikler kısaca anlatılmıştır. Martinu'nun müzikal kimliğinin ele alındığı bu bölüm, *Flüt Sonatı* üzerindeki etkiler ve eser içinde kullanılan teknikler hakkında fikir vermektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde *Flüt Sonatı* yapısal açıdan incelenmiş ve bestecinin müzik sanatına en büyük katkılarından biri olarak kabul edilen özgün “germinal development (oluşum aşamasındaki motifsel gelişme)” tekniğinden söz edilmiştir. Bu teknik küçük bir motifin işlenerek bölüm veya eser içinde çok farklı şekillerde kullanılmasına dayalıdır ve *Flüt Sonatı*, bestecinin bu tekniği en ustaca kullandığı eserleri arasında yer almaktadır.

Çalışmanın dördüncü bölümü ise, eser içinde karşılaşılabilecek teknik sorunlara çözüm önerileri sunmasıyla, çalıcılara kılavuz olma amacı taşımaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Bohuslav Martinu, Oluşum Aşamasındaki Motifsel Gelişme, Martinu Flüt Sonatı, Tamamlayıcı Teknik.



## ABSTRACT

### Master's Thesis

### A Study Guide Suggestions On Bohuslav Martinu's First Sonata

Senim ÇENBERCİ

Yaşar University

Institute of Social Sciences

MA Program in Art & Design

The *First Sonata* by Bohuslav Martinu, who was regarded one of the most prolific composers of the 20th century, has an outstanding place in the flute repertoire. With its rhymical diversity, this sonata allows the artist to present the wide technical capabilities of flute and qualifies as an attractive concert piece due to its melodical elements.

In the first part of the study, the biography of Bohuslav Martinu and his identity as a composer in historical perspective, are dealt with. The Composer was born in Czechoslovakia, but he spent a considerable part of his lifetime in Western Europe and America, invariably in nostalgia. He witnessed important historical events such as WWI, WWII and the Cold War, and these events affected Martinu's life and his professional identity as a composer directly.

Spending his life as a nomad in Paris, America and Western Europe, Martinu became a figure who acquired the most cosmopolitan viewpoint among his contemporaries. The composer was never indifferent to the culturel values, musical trends and general artistic currents of the places he lived and he combined these influences with various genres of music. In the second part of the study, influences of the musical trends on Martinu, influences of the other composers on Martinu and various kind of musical productions he composed under these influences, are briefly presented. This part in which the musical identity of Martinu is evaluated also illuminates us about influences on the *First Sonata* and the techniques referred to within the work.

In the third part of the study, the *First Sonata* is dealt with structurally and it is mentioned the "germinal development", which is regarded as one of his most prominent contributions to the music. This technique is based on the processing of a tiny motive and its application in various forms in the work. The *First Sonata* is one of the works in which Martinu used this technique skillfully.

The fourth part of the study aims at being a guide by offering solutions to the problems likely to be encountered in the *First Sonata*, for those who study it.

**Keywords:** Bohuslav Martinu, Germinal Development, Martinu's First Sonata, Dovetailing Technique.

## İÇİNDEKİLER

### BOHUSLAV MARTINU FLÜT SONATI ÜZERİNE ÇALIŞMA KILAVUZU ÖNERİSİ

TUTANAK	i
YEMİN METNİ	ii
ÖNSÖZ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
TABLolar LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### BOHUSLAV MARTINU'NUN HAYATI VE BESTECİ KİMLİĞİ

<b>1.1. Bohuslav Martinu'nun Hayatı</b>	
<b>1.1.1. Policka'da İlk Yıllar</b>	3
<b>1.1.2. Prag Yılları</b>	6
<b>1.1.3. Paris Yılları</b>	10
<b>1.1.4. Amerika Yılları</b>	14
<b>1.1.5. Avrupa'ya Dönüş ve Son Yıllar</b>	17
<b>1.2. Tarihsel Perspektifte Martinu'nun Besteci Kimliği</b>	
<b>1.2.1. Birinci Dünya Savaşı Yılları</b>	18
<b>1.2.2. İkinci Dünya Savaşı Yılları</b>	20
<b>1.2.3. Soğuk Savaş ve Çekoslovakya'da Komünizm</b>	22
<b>1.3. Martinu'nun Bestecilik Stilinin Gelişimi</b>	24
<b>1.4. Martinu'nun Eğitici Kimliği</b>	27

**İKİNCİ BÖLÜM**  
**BOHUSLAV MARTINU'NUN MÜZİKAL KİMLİĞİ**

<b>2.1. Martinu'nun Etkilendiği Müzik Akımları</b>	
2.1.1. Fransız Empresyonizmi	30
2.1.2. Caz Müziği	30
2.1.3. Neoklasisizm	31
2.1.4. Amerika'da Serializm ve Martinu	32
<b>2.2. Martinu'nun Etkilendiği Besteciler</b>	
2.2.1. Debussy	33
2.2.2. Stravinsky	34
2.2.3. Klasik Besteciler ve Roussel	34
<b>2.3. Martinu'nun Müzikal Kimliği</b>	
2.3.1. Martinu ve Orkestral Müzik	35
2.3.2. Martinu ve Oda Müziği	39
2.3.3. Martinu ve Sahne Müzikleri	41
<b>2.4. Martinu ve Flüt Müziği</b>	
2.4.1. Flüt, Obua, Klarnet, İki Fagot ve Piyano için <i>Altılı</i>	43
2.4.2. Flüt, Keman ve Orkestra için <i>Konçerto</i>	43
2.4.3. Flüt, Keman ve Piyano için <i>Sonat</i>	44
2.4.4. Flüt, Keman ve Harpsicord için <i>The Promenades</i>	45
2.4.5. Flüt, Keman ve Piyano için <i>Madrigal Sonat</i>	45
2.4.6. Flüt, Çello ve Piyano için <i>Trio</i>	46

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BOHUSLAV MARTINU FLÜT SONATINA YÖNELİK BİÇİMSEL İNCELEME

<b>3.1. Flüt Sonatı-<i>First Sonata</i></b>	47
<b>3.2. Germinal Development Tekniği (Oluşum Aşamasında Motifsel Gelişme)</b>	48
<b>3.3. Flüt Sonatı'nın Biçimsel Yönden İncelenmesi</b>	
<b>3.3.1. Birinci Bölüm: Allegro Moderato</b>	50
<b>3.3.2. İkinci Bölüm: Adagio</b>	57
<b>3.3.3. Üçüncü Bölüm: Allegro Poco Moderato</b>	63

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### BOHUSLAV MARTINU FLÜT SONATI İÇİN ÇALIŞMA KILAVUZU ÖNERİSİ

<b>4.1. Birinci Bölüm: Allegro Moderato</b>	68
<b>4.2. İkinci Bölüm: Adagio</b>	77
<b>4.3. Üçüncü Bölüm: Allegro Poco Moderato</b>	80
<b>4.4. Bohuslav Martinu Flüt Sonatı İçin Genel Öneriler</b>	84
<b>SONUÇ</b>	93
<b>KAYNAKLAR</b>	95

## KISALTMALAR

**Ö.:** Ölçü.

**Bkz.:** Bakınız.



## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekiller	Sayfa
<b>Şekil 1:</b> Ö. 14-18, piyanoda ana temanın duyurulması.	50
<b>Şekil 2:</b> Ö. 21-31, flütte giriş temasının duyurulması.	50
<b>Şekil 3:</b> Ö. 29-31, piyanoda dizisel köprü.	51
<b>Şekil 4:</b> Ö. 33-34, Martinu'nun eser içinde en sık kullandığı ritim kalıbı ve “tamamlayıcı” tekniğin ilk kullanımı.	51
<b>Şekil 5:</b> Ö. 41-45, 2/4, 3/8 ölçü sayılarının birleştirilip 7/8 ölçü sayısında yazılması	52
<b>Şekil 6:</b> Ö. 51-62, flütte dizisel köprü	52
<b>Şekil 7:</b> Ö. 62, ana temanın ilk dört notası.	53
<b>Şekil 8:</b> Ö. 84-89, 3/8'den 6/8'e hazırlık.	53
<b>Şekil 9:</b> Ö. 90-93, 6/8 görünüp vurgulaması 3/4 olarak uygulanan pasaj.	54
<b>Şekil 10:</b> Ö. 113-117, senkoplu piyano partisi üzerinde flütün müziğe eklenmesi.	54
<b>Şekil 11:</b> Ö. 121-134, ritmik değerlerin sekizlik notalara dönüştürülüp temponun yavaşlatılma hissini gösterilmesi.	55
<b>Şekil 12:</b> Ö. 187-193, kodaya giden köprü.	55
<b>Şekil 13:</b> Ö.195-197, Martinu'nun “tamamlayıcı” tekniği	56
<b>Şekil 14:</b> Ö. 203-212, flütte ana temanın son kez duyurulması ve kadans.	56
<b>Şekil 15:</b> Ö. 4-11, piyanonun flütü taklit etmesi ve “tamamlayıcı” tekniğin kullanılması.	57
<b>Şekil 16:</b> Ö. 8-15, nota değerlerinin büyütülerek temponun yavaşlatılması ve küçük köprü.	58
<b>Şekil 17:</b> x motifi	58
<b>Şekil 18:</b> Ö. 16-17, “x” motifinin geliştirilerek kullanılması.	58
<b>Şekil 19:</b> Ö. 21-26, “tamamlayıcı” tekniğin senkoplu ritim kalıpları içinde kullanımı.	59
<b>Şekil 20:</b> Ö. 24-33, flütteki inici hareket.	59
<b>Şekil 21:</b> Ö. 27-30, “x” motifinin onaltılık figürlerle birlikte kullanımı.	60
<b>Şekil 22:</b> Ö. 36-43, piyanonun gergin ve ardından tonal akorları ile flütün eklenmesi.	60
<b>Şekil 23:</b> Ö. 41-45, flütün üçlemeli figürü.	61
<b>Şekil 24:</b> Ö. 46-49, “tamamlayıcı” teknik uygulaması.	61
<b>Şekil 25:</b> Ö. 54-57, sonuç bölümüne hazırlık.	62
<b>Şekil 26:</b> Ö. 77-81, koda.	63
<b>Şekil 27:</b> Ö. 1-2, “whipoorwill motifi”nin piyano solonun ilk ölçüsünde yer alması.	64
<b>Şekil 28:</b> Ö. 30-38, flüt ve piyano partilerinin değişimi.	64

<b>Şekil 29:</b> Ö. 44-48, “whipoorwill motifi”nin farklı bir formda kullanılması.	65
<b>Şekil 30:</b> Ö. 64-74, inici lidyen dizinin kullanımı ve flüt partisinde susların bulunduğu pasajların piyanoda akorlar ile tamamlanması.	65
<b>Şekil 31:</b> Ö. 124-129, piyano soloda duyurulan ezginin flüt partisinde gelişi.	66
<b>Şekil 32:</b> Ö. 151-155, “tamamlayıcı teknik” ile birlikte “whipoorwill motifi”nin kullanımı.	67
<b>Şekil 33:</b> Ö. 227-230, kodetta.	67



## ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnekler	Sayfa
<b>Örnek 1.</b> Ö. 19-28.	69
<b>Örnek 2.</b> Ö. 29-31.	69
<b>Örnek 3.</b> Ö. 31-39.	70
<b>Örnek 4.</b> Taffanel-Gaubert EJ.	70
<b>Örnek 5.</b> Gariboldi No:3.	71
<b>Örnek 6.</b> Ö. 40-44.	72
<b>Örnek 7.</b> Ö. 45.	72
<b>Örnek 8.</b> Ö. 45-53.	73
<b>Örnek 9.</b> Ö. 51-62.	74
<b>Örnek 10.</b> Ö. 69-70.	74
<b>Örnek 11.</b> Ö. 76-80.	75
<b>Örnek 12.</b> Ö.117-127.	75
<b>Örnek 13.</b> Ö. 187-188.	76
<b>Örnek 14.</b> Ö. 191-194.	76
<b>Örnek 15.</b> Ö. 200-212.	77
<b>Örnek 16.</b> Ö. 19-26.	78
<b>Örnek 17.</b> Ö. 44-45.	79
<b>Örnek 18.</b> Ö. 1-41.	80
<b>Örnek 19.</b> Gariboldi La bemol Majör dizi çalışması.	81
<b>Örnek 20.</b> Ö. 48-56.	81
<b>Örnek 21.</b> Ö. 58-64.	82
<b>Örnek 22.</b> Ö. 159-160.	82
<b>Örnek 23.</b> Ö. 225-230.	83



## ÇALIŞMALAR LİSTESİ

Çalışmalar	Sayfa
<b>Çalışma 1.</b> Reichert No:4	69
<b>Çalışma 2.</b> EJ.4 çalışması için önerilen ritim kalıbı.	70
<b>Çalışma 3.</b> Gariboldi No:3 çalışması için önerilen ritim kalıbı.	71
<b>Çalışma 4.</b> Ö. 39 için çalışma önerisi.	72
<b>Çalışma 5.</b> Ö.39 için flatterzunge çalışma önerisi.	72
<b>Çalışma 6.</b> Ö. 45-46 için çalışma önerisi.	73
<b>Çalışma 7.</b> Ö. 45-46 için 2. çalışma önerisi.	73
<b>Çalışma 8.</b> Ö. 70 Do Majör dizi için çalışma önerisi.	74
<b>Çalışma 9.</b> Taffanel-Gaubert EJ.4 Do Majör dizi çalışması.	75
<b>Çalışma 10.</b> Beşleme figürleri için aralık çalışması önerisi.	76
<b>Çalışma 11.</b> Altılama figürleri için çalışma önerisi.	76
<b>Çalışma 12.</b> Philippe Bernold, Vocalise No:19.	<b>77</b>
<b>Çalışma 13.</b> Philippe Bernold, Vocalise No: 19.	78
<b>Çalışma 14.</b> Reichert No:3 Fa Majör egzersiz.	79
<b>Çalışma 15.</b> Philippe Bernold aralık egzersizleri No: 18.	79
<b>Çalışma 16.</b> Ö. 30-33 için çalışma önerisi.	80
<b>Çalışma 17.</b> Ö. 34-38 için çalışma önerisi.	81
<b>Çalışma 18.</b> Ö. 51-55 için çalışma önerisi.	82
<b>Çalışma 19.</b> Ö. 59-64 için çalışma önerisi.	82
<b>Çalışma 20.</b> Ö. 159 için çalışma önerisi.	83
<b>Çalışma 21.</b> Ö. 226-228 için çalışma önerisi.	83
<b>Çalışma 22.</b> Ö. 226-228 için çalışma önerisi 2.	83
<b>Çalışma 23.</b> Marcel Moyse senkoplu artikülasyon çalışması No:2.	84
<b>Çalışma 24.</b> Marcel Moyse senkoplu artikülasyon çalışması No:11.	84
<b>Çalışma 25.</b> Marcel Moyse senkoplu artikülasyon çalışması No:16.	85
<b>Çalışma 26:</b> Marcel Moyse senkoplu artikülasyon çalışması No: 18.	86
<b>Çalışma 27:</b> Marcel Moyse senkoplu artikülasyon çalışması No: 19.	87
<b>Çalışma 28:</b> EJ.4 çalışması için önerilen ritim kalıpları.	88
<b>Çalışma 29:</b> EJ.4 Fa Majör dizi çalışması.	88
<b>Çalışma 30:</b> EJ.4 Si bemol Majör dizi çalışması	88
<b>Çalışma 31:</b> EJ.4 Mi bemol Majör dizi çalışması.	89
<b>Çalışma 32:</b> EJ.4 La bemol Majör dizi çalışması.	89
<b>Çalışma 33:</b> Fa Majör kromatik dizi çalışması.	89

<b>Çalışma 34:</b> Si bemol Major kromatik dizi çalışması.	89
<b>Çalışma 35:</b> Mi bemol Major kromatik dizi çalışması.	90
<b>Çalışma 36:</b> La bemol Major kromatik dizi çalışması.	90
<b>Çalışma 37:</b> EJ.5 için senkoplu kalıp önerisi.	90
<b>Çalışma 38:</b> Marcel Moyse <i>On Sonority</i> metodu nüans çalışma önerisi.	91
<b>Çalışma 39:</b> Philippe Bernold nüans çalışma önerisi.	91
<b>Çalışma 40:</b> Marcel Moyse atak çalışması önerisi.	92
<b>Çalışma 41:</b> Marcel Moyse üçlü aralıklar için Fa Majör egzersiz önerisi.	92
<b>Çalışma 42:</b> Marcel Moyse üçlü aralıklar için Si bemol Majör egzersiz önerisi.	92
<b>Çalışma 43:</b> Marcel Moyse üçlü aralıklar için Mi bemol Majör egzersiz önerisi.	92
<b>Çalışma 44:</b> Marcel Moyse üçlü aralıklar için La bemol Majör egzersiz önerisi.	92

## GİRİŞ

Bohuslav Martinu hayatının büyük bir kısmını anavatanı olan Çekoslovakya'dan uzak geçirir. Çek Müziği deyince ilk akla gelen büyük besteciler Dvorak ve Smetana gibi Martinu da Çek kimliğini bestecilik kariyerinin her döneminde eserlerine yansıtır; ancak Martinu'yu tek başına "ulusalci" olarak tanımlamak mümkün değildir. Martinu, kompozisyon stilini oluşturan tüm etkileri, Çek kültürüne ait öğeler ile harmanlayarak kullanır ve eserlerinde birden çok etkinin bir arada uyum içinde kullanıldığı görülür.

Tez çalışmasının, tarihsel yöntem kullanılarak hazırlanan birinci bölümünde, bestecinin hayatı ve kompozisyon stiline gelişimi irdelenmektedir. Martinu'nun yaşamı sırasında anavatanında, Avrupa'da ve Amerika'da çok iyi bir ün kazandığı ve eserlerini farklı kıtalarda, geniş kitlelere sunma fırsatı elde ettiği; ancak ölümünün ardından eserlerinin nadiren seslendirildiği görülmektedir. *Flüt Sonatı (First Sonata)* ise bestecinin eserleri arasında iyi tanınması, sıklıkla seslendirilmesi ve çok kez kaydedilmiş olması açısından önemli bir yer tutmaktadır.

Martinu'nun Prag'daki öğrencilik yılları, bestecinin kendi kendine öğrenme mücadelesi içinde geçer. Paris yıllarında özgün kompozisyon stili gelişmeye başlar. Yenilik arayışları ve deneysel çalışmalarla dolu 1930'lu yıllar bestecinin kimliğini oluşturmasında belirgin rol oynar. Amerika yılları ise besteciye daha fazla ün kazandırır. Amerika yıllarının ardından Martinu Avrupa'ya döner ve ölene kadar eser üretmeye devam eder.

Bu tez çalışmasının literatür tarama yöntemiyle hazırlanan ikinci bölümünde Martinu'yu etkileyen akımlar, besteciler, bestecinin müzikal kimliği ve flüt eserleri irdelenmektedir. Martinu, *Flüt Sonatı*'nı 1945 yılında Amerika'da besteler. Besteci özgün kompozisyon stiline ulaştığı bu yıllara kadar Empresyonizm, Neoklasisizm, Caz müziği gibi farklı akımların etkisiyle orkestra müzikleri, oda müziği ve sahne müzikleri gibi çok farklı türlerde eserler üretir. Martinu'nun senfoni türünde eserler bestelemesi Amerika'daki olgunluk yıllarında gerçekleşir.

*Flüt Sonatı*, literatürdeki adıyla *First Sonata*, Martinu'nun flüt ve piyano için yazdığı tek sonatı olma niteliğini taşır. Bestecinin flütü başrolde kullandığı diğer eserleri arasında flüt, obua, klarnet, iki fagot ve piyano için *Altılı (1929)*, flüt, keman

ve orkestra için *Konçerto (1936)*, flüt, keman ve piyano için *Sonat (1937)*, flüt, keman ve harpsicord için *The Promenades (1939)*, flüt, keman ve piyano için *Madrigal Sonat (1942)*, flüt, çello ve piyano için *Trio (1944)* bulunur. 1929 ile 1944 arasında yazılmış bu oda müziği eserleri, bestelendikleri dönemin etkilerini taşır.

Analiz yöntemi ile oluşturulan tez çalışmasının odak noktasındaki *Flüt Sonatı*'nın biçimsel incelemesi, bu çalışmanın üçüncü bölümünde yer almaktadır. 1945 yılında bestelenen *Flüt Sonatı*'nın taşıdığı etkiler ve içinde kullanılan teknikler, eserin yazıldığı dönemin özellikleri ve bestecinin yıllar içindeki stiline gelişimi göz önünde bulundurularak incelenmektedir. Tez çalışmasının dördüncü bölümünde bu eserin icra özelliklerine yönelik öneriler, flüt eğitimde önemli yer tutan teknik egzersiz ve etüt kaynakları kullanılarak verilmektedir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### BOHUSLAV MARTINU'NUN HAYATI VE BESTECİ KİMLİĞİ

#### 1.1. Bohuslav Martinu'nun Hayatı

##### 1.1.1. Policka'da İlk Yıllar

Bohuslav Martinu, 8 Aralık 1890 yılında Bohemya ve Morovya sınırları içinde küçük bir kasaba olan Policka'da dünyaya gelmiştir. Babası Ferdinand Martinu, ailesinin geçimini bekçilik yaparak sağlamaktadır ve bu görevi karşılığında aileye, kasabanın kilisesinde barınma olanağı tanınmaktadır (Pettway, 1980, s. 77). Bohuslav, hayatının ilk yıllarını bu kilisede, Policka'dan ve insanların dünyasından soyutlanmış bir biçimde, hapisane benzeri bir atmosferde geçirmiş (Large, 1975, s. 4), kilisedeki ilk yıllarının, müzikal kimliği üzerindeki etkilerini, anılarında şu sözleri ile dile getirmiştir:

*Çoğu zaman kilise kulesinde yaşamamın müzikal kompozisyonum üzerinde ne türden bir etkisi olduğunu merak etmişimdir. Paris'e geldiğim ilk andan beri Policka'nın görüntüsünün bulunduğu posta kartı odamda asılıdır... Bir deniz fenerindeymiş gibi dünyanın geri kalanından kopuk yaşadığım için, çalışmak ve eğlence adına yapabileceğim hiçbir şey yoktu; fakat farklı, farklı görüntüler zihnimde iz bıraktı... Bir yanda göletin manzarası, diğer bir yanda mezarlık ve mesafeler boyunca uzayan, kuzeyde bulunan ağaçsız, boş arazi ve önünde, küçük evleriyle ve küçük insanlarıyla her şeyin minyatür olduğu kasaba, tüm bunların yanında sınırsız bir boşluk. Bunu düşünüyorum... Bu boşluk... Çocukluğumda en çok etkisi altında kaldığım... Sürekli olarak kompozisyonlarımda aradığım ve aramaya devam edeceğim. Boşluk ve doğa, insanlar değil (Safranek, 1961, s. 25).*

İzole bir yaşam süren Bohuslav'ın müzik ile tanışması kilisede yaşadığı dönemlerde gerçekleşmiştir. Kilisenin tam ortasında çanlar bulunmaktadır ve bu sayede Bohuslav'ın etrafı doğduğu andan itibaren müzik ile çevrilidir (Rybka, 2011, s. 5). Bohuslav, kiliseyi keşfetmeye başladığında mekanik dünya ile tanışmıştır. Çanın, tokmağın ve kilise saatinin çıkarttığı sesin, kilise orgunun müziği ile oluşturduğu kontrpuanı keşfetmiştir. Bohuslav zaman, zaman annesini şarkı

söylerken duymaktadır. Ritimler tuttuğu küçük davulu sonraları yerini keman ve arşe olarak işe yarayan iki parça tahtaya bırakmıştır (Large, 1975, s. 5).

Martinu'nun kilise dışına çıkıp Policka'daki hayatla ve diğer çocuklar ile tanışması, 6 yaşında okula başlaması ile gerçekleşmiştir. Okul başarısının çok iyi olmamasının yanında Martinu, diğer çocuklarla arkadaşlık kurma konusunda da sıkıntılar çekmiştir. Kilisede yaşatlarından uzak geçirdiği yıllar Martinu'nun çok utangaç, sessiz ve sık, sık kendi düşünceleri arasında kaybolan bir karaktere sahip olmasına neden olmuştur (Safranek, 1944, s. 4-5).

Martinu'nun okula başlamasıyla birlikte hayatına yeni bir şey daha dâhil olmuştur. Keman ve yay görevini gören, iki parçadan oluşan tahta oyuncak, yerini küçük boyutlarda bir kemana bırakmıştır (Large, 1975, s. 6). Policka'lı eğitimci Mr. Cernovsky'den almaya başladığı keman dersleri, Bohuslav'ın hayatında çok önemli bir adımdır. Küçük Bohuslav'ın kemanda gelişimi son derece hızlı olmuştur. Henüz 8 yaşında verdiği bir konserde Beriot ve Wieniawski eserlerini seslendirmiştir (Safranek, 1944, s. 5). Bohuslav'ın yeteneğini keşfeden Cernovsky hemen onu öğrenci yaylı çalgılar dördlüsüne, ardından Policka yaylı çalgılar orkestrasına yönlendirmiştir (Large, 1975, s. 7). Bohuslav 14 yaşında, Haydn, Mozart, Beethoven gibi bestecilerin dördlülerini de seslendiren ve düzenli olarak konserler veren Policka yaylı dördlüsünün lideri olmuştur (Rybka, 2011, s. 10).

Martinu'nun bestelemeye olan ilgisi keman çalmaya olan ilgisinden çok daha fazla olmuştur. İlk eseri on yaşında bestelediği *Three Horsemann* başlıklı yaylı dördlüsüdür. Bohuslav bu eserde, viyola partisini sol anahtarından yazması ile deneyimsizliğini açığa vurmuştur (Safranek, 1944, s. 6). Bohuslav ilk besteleme çalışmalarını yaparken, pahalı olan kâğıtları ziyan ettiği gerekçesi ile tutumlu olan annesinden azar işitmektedir. Kâğıtlarına verdiği değer, kompozisyonlarını önce kafasında oluşturup, geliştirmesine yol açmış ve bu Martinu'nun hayatı boyunca kullandığı bir besteleme yöntemi olmuştur. Martinu, dahi olsun ya da olmasın küçük yaşta, müziği kafasında tasarlamasına ve bestelemesine olanak veren, sıra dışı bir beyne sahiptir (Rybka, 2011, s. 8). Keman öğretmeni Mr. Cernovsky de Martinu'yu besteleme yapması için cesaretlendirmiştir. Martinu yıllar sonra, ilk öğretmeni Cernovsky'e olan saygısını şu sözleri ile dile getirmiştir:

*Geriye dönüp baktığımda, onun yerini tutabilecek hiç kimse yok. Diploma veya benzeri hiçbir şeye sahip olmasa da, müziğe ve sanata karşı çok büyük*

*bir aşkı vardı. Hem müziğe, hem de sanata değer vermeyi bana o öğretti. Dersleri sıra dışıydı. Cernovsky benim yeteneklerimi keşfeden ve beni cesaretlendiren ilk kişidir (Large, 1975, s. 7).*

Martinu'nun tiyatro sanatına olan ilgisi çok küçük yaşlarda başlamıştır. Yerel ve amatör bir tiyatrodaki suflörlük yapan babası Ferdinand Martinu, provalara bazen Bohuslav ile birlikte katılmaktadır (Safranek, 1944, s. 6). Bohuslav bu sayede tiyatrodaki piyano ile tanışmış ve kendi kendine piyano öğrenmeye başlamıştır. Küçük yaşlarda başlayan tiyatro sevgisi, gelecekte besteleyeceği sahne müziklerinin şekillenmesi açısından da besteci için büyük önem taşımaktadır. Aynı zamanda hayattaki en değerli uğraşın kitap okumak olduğunu keşfetmiştir. Policka'yı terk etmeden önce, yerel kütüphaneden ve tiyatronun kütüphanesinden ulaşabildiği tüm Çek roman literatürünü okumuştur. Tutkulu bir okuyucu olmasına rağmen Bohuslav, konuşması peltek ve sorulan sorulara geç yanıt veren bir çocuk olarak tanınmaktadır ve bu durum Policka okul yetkililerinin Bohuslav'ın zekasını yanlış değerlendirmelerine yol açmıştır. Yaşlılarından geri kalmama çabası ile Martinu, her gününün bir bölümünü okumaya ve kişisel gelişimine adanması gerektiğine karar vermiştir. Bu onun hayatı boyunca uygulamaya çalıştığı bir ritüel halini almıştır (Rybka, 2011, s. 9).

1905 yılında kasabaya, Mr. Cernovsky'den genç bir keman öğretmeni olan Josef Vintş taşınmıştır. Karolina Martinu, Bohuslav için öğretmen değişikliği yapma zamanının geldiği düşünmektedir ve Bohuslav'ın bu genç öğretmenle çalışması için girişimde bulunmuştur. Birkaç ay çalışmanın ardından Vintş, Martinu ailesinden ders ücreti kabul etmemeye başlamış ve gerekçesi "*O benden daha fazla şey biliyor. Bu dersler sizin için hem para ve hem de zaman kaybı.*" olmuştur (Rybka, 2011, s. 10).

1906 yılında, Bohuslav'ın geleceği ile ilgili karar verme zamanı hızla yaklaşmaktadır. Tutkulu bir okuyucu olması, edebiyata ve tiyatroya olan ilgisi, meslek seçimi söz konusu olduğunda yetersiz kalmaktadır. Okuldaki akademik başarısızlığı, profesyonel bir kariyer yapması önünde engel oluşturmakta; ancak Bohuslav'ın müziğe karşı olan sıra dışı yeteneği fark edilmektedir (Large, 1975, s. 9). Bohuslav, 1906 yılında Policka halkına verdiği bir konserin sonucunda büyük beğeni toplamıştır. Konserin ardından kasabada sözü geçen bazı kişiler bir araya gelerek Martinu ailesini, Bohuslav'ı Prag Konservatuvarı sınavlarına yönlendirmeleri için ikna etmeye çalışmışlardır. Martinu ailesi için Bohuslav'ın

Prag'daki okul masraflarını karşılamak çok kolay olmayacaktır. Bunun üzerine Policka halkı tarafından Bohuslav'ın 3 yıllık okul masraflarının bir kısmının karşılanması için bir fon oluşturulmuştur. Bohuslav, sınava giderken 10 yaşındayken bestelediği yaylı quarteti *Three Horseman*'ın taslağını da yanında götürmüştü; ancak profesörler, eseri dinleyebilecekleri bir kayıt olmaması sebebiyle, Bohuslav'ın bestelemeye karşı olan yeteneğini gözden kaçırmışlardır. Sınav sonucunda Martinu, keman eğitimi almak üzere konservatuvara kabul edilmiştir (Rybka, 2011, s. 10-11).

### 1.1.2. Prag Yılları

1907 yılının ocak ayında, 17 yaşındaki genç müzisyen, Prag'a gitmek üzere yola koyulmuştur. Policka halkı Bohuslav'ın kendi ünlüleri olarak gelişmesini dört gözle beklemektedir; ancak Bohuslav'ın bu türden hırsları hiç olmamıştır. Martinu için, Policka'da ve kilisede geçirdiği izole hayatın ardından, dünyanın kapıları şimdi açılmaktadır (Large, 1975, s. 10).

1900'lerin başında Avusturya-Macaristan İmparatorluğu endüstrisinin büyük bir kısmının Bohemya ve Morovya topraklarında bulunması sebebiyle hareketli bir şehir olan Prag, aynı zamanda bir kültür ve sanat merkezi haline gelmiştir (Rybka, 2011, s. 17). Opera evleri, güzel konser programları, sergileri ve zengin kütüphaneleri ile Prag, diğer Avrupa şehirlerinin sağladığı imkânları sunmaktadır. Bu nedenle, şehrin kültürel ortamı Martinu gibi meraklı bir genç için çok çekici olmuştur (Large, 1975, s. 12). Şehrin müzikal yaşamı genç adamı hemen içine çekmiş, kısa bir süre içinde Martinu opera ve konserlerin daimi katılımcısı olmuştur. Policka'daki yaşamında duymadığı yeni müzik türleri ile tanışmış ve bu müzikler kendisine ilham kaynağı olmuştur (Pettway, 1980, s. 78).

Prag'daki politik sahne, Policka'dan oldukça farklı görünmektedir. Geçmişinde tamamen Avusturya aristokrasisinin egemen olduğu bu şehirde, halen çift dil konuşulmakta, Almanların ve Çeklerin yaşam alanları ayrılmaktadır. Gazetelerde, tiyatrolarda, operalarda, kütüphanelerde, restoran ve spor merkezlerinde bu ayrım açıkça görülmektedir. Tarihi Charles Üniversitesi'nin bile, Çek ve Alman öğrencileri için iki ayrı fakültesi ve iki ayrı girişi bulunmaktadır. Martinu, ulusalcı Çeklerin, Almanlar için yaratmaya çalıştığı huzursuz ortama tanık olmuş; fakat olaylara hiçbir zaman dâhil olmamıştır (Rybka, 2011, s. 12). Bu kargaşa 28 Ekim 1918 yılında, Çek Cumhuriyeti'nin ilanına kadar devam etmiştir. Yeni rejimin kurulmasının ardından yüz yıllardır süregelen Çek-Alman münakaşaları ve ayrılıkları



son bulmuş, Charles Üniversitesi iki ayrı fakültesini birleştirmiş ve diğer kuruluşlar da kapılarını birbirlerine açmıştır. Böylece, Martinu için keşfedecek yeni bir alan oluşmuştur (Rybka, 2011, s. 35).

1907 yılında Prag Konservatuvarı'nda da Avusturyalı eğitim sistemi hakim olmuştur. Konservatuvarda katı bir müfredat işlenmektedir ve öğrencilerin toplumsal aktivitelerde yer almalarını yasaklayan kesin kurallar uygulanmaktadır. Martinu, keman çalışmalarına Stephan Suchy'nin sınıfında başlamış; fakat çok geçmeden profesörün eğitiminin kendisine uygun olmadığını, konser platformunda kariyer yapmak isteyen kemancılar için daha uygun olduğunun farkına varmıştır (Large, 1975, s. 13). Profesör Suchy'nin sınıfında başarısız olan Martinu bir başka keman öğretmeni, Jindrich Bastar'ın sınıfına geçmiş; ancak keman dışında hiçbir şeye zaman ayırmaya izin vermeyen bu profesörün eğitimi altında da çok fazla gelişme gösterememiştir (Rybka, 2011, s. 15). Doğduğu kasaba olan Policka'da ilk keman çalışmalarında başarı göstermiş olmasına rağmen Martinu, konservatuvardaki keman çalışmalarında başarısız olmuş ve ihmalkârlıkları okuldan atılmasına sebep olmuştur (Brezina, 2012, s. 17).

Prag Konservatuvarı bu dönemde gelecek vaat eden bestecilere yönelik iyi bir eğitim programına sahip değildir ve Martinu'nun bu alandaki yeteneği gözden kaçmıştır. Antonin Dvorak, Leos Janacek, Josef Suk, Vitezslav Novak gibi bestecilerin çalışmış olduğu Prag org okulu, kompozisyon eğitimi alanında daha yetkindir ve Martinu, çalışmalarını burada sürdürmeye karar vermiştir (Rybka, 2011, s. 23). Asıl amacı geleceğin orgcularına eğitim vermek olan bu okulda Martinu'nun başarı gösterdiği tek alan müzikal dikte olmuştur. Bu da müziği bilinç altı ile, çalışma ve ön hazırlık gerektirmeden yazabiliyor olmasından kaynaklanmaktadır. Martinu okumaya ve tiyatroya olan kişisel ilgisi sayesinde ortalama birçok öğrenciden daha fazla bilgiye sahiptir; ancak bu bilgileri okulda kullanmak arzusu hiç olmamıştır ve Martinu'nun bu okuldaki eğitimi de kısa sürmüştür (Safranek, 1944, s. 11).

1904 yılında Dvorak'ın ölümü ile Prag'daki müzikal eğilimler değişmeye başlamıştır. Empresyonizm'i yaymaya çalışan müzisyenler ile, Alman müzik teorilerini kabul eden müzisyenler arasında kültürel bir savaş başlamıştır (Rybka, 2011, s. 17-18). Martinu 1908 yılının sonbaharında katıldığı bir konserde Debussy'nin müziği ile tanışmıştır. Yeni duyduğu bu müzik Martinu'yu çok etkilemiş ve çağdaş müziğin gittiği yolun kapılarını açmıştır. Debussy'nin

müziğinde, birçok armoni ve kontrpuan kuralında serbestlik bulmasıyla Martinu, konservatuvarda dayatılan kurallara karşı gelmesi hususunda ne kadar haklı olduğunu anlamıştır (Rybka, 2011, s. 22). Bu yıllarda, bir grup İngiliz şarkıcının Prag turu sırasında seslendirdiği İngiliz Madrigalleri genç Martinu üzerinde büyük etki bırakmış ve *Madrigal* başlıklı birçok eser yazmasına yol açmıştır (Pettway, 1980, s. 79). Martinu, stili üzerindeki üç büyük etkiyi 1942 yılında katıldığı radyo programında şu sözleri ile dile getirmiştir:

*Müziğimde etkisi altında kaldığım birçok şey var fakat en çok Çek Ulusal Müziğinden, Debussy'nin müziğinden ve 1914 yılından önce Prag'da dinlediğim İngiliz şarkıcılarından etkilendim. İngiliz Madrigallerindeki çoksesliliğin özgürlüğü beni etkiledi ve bana Bohemya halk müziğini anımsattı. Debussy'nin ruhu ve kullandığı renkler beni cezpt etti. Aklımda özellikle Nocturne'ler var. Ritmik canlılık Çek müziğinde önemli bir yere sahiptir ve bu yüzden ben de bestelerken canlı ritimler kullanıyorum. Bazen çek halk şarkılarını tema olarak kullanıyorum; fakat daha sık olarak Çek halk müziğinin ruhu ve stiliyle renklendirilmiş temalar yazıyorum. Bütün bunların müziğimi en çok etkileyen unsurlar olduğunu düşünüyorum (Large, 1975, s. 140).*

Martinu'nun üst üste gelen başarısızlıkları ailesini ve Policka kasabasındaki destekçilerini hayal kırıklığına uğratmıştır. Genç müzisyen, besteci Josef Suk'ın önerisiyle öğretmenlik yapma hakkı alabilmek üzere devletin açtığı sınava girmeye karar vermiştir. İlk girdiği sınavda başarısız olmuş ve yıllar sonra arkadaşı Rybka'ya sınav ile ilgili bir anısını anlatmıştır: “Bir profesör bana ‘eğer sıfırdan daha düşük bir not olsaydı sana onu verirdim; ama ne yazık ki sıfırdan daha düşük bir not yok’ diye bağırdı ve sonra gitmeme izin verdiler” (Rybka, 2011, s. 25). Martinu, kariyerine başlayabilmek için sınava bir kez daha hazırlanmış ve 1912 yılında diplomayı almaya hak kazanmıştır. Sonunda en büyük destekçisi olan ailesine, başarılı olabileceğine dair bir umut verebilmiştir (Rybka, 2011, s. 24-25-26). 1913 yılının sonbaharında, konservatuvar yıllarından beri Martinu'nun en yakın arkadaşı olan, tanınmış keman sanatçısı Stanislav Novak, Martinu'yu Çek Filarmoni Orkestrası'na alarak birinci kemanların başlarına oturtmuştur. Martinu'nun şansına, Çek Filarmoni ile çaldığı ilk konserin tamamı, orkestrada yeni çalmaya başlayan biri için çok zor olan, R. Strauss'un eserlerinden oluşmaktadır ve bu konserin sonucunda

Martinu, ikinci kemanların üçüncü sehпасına geçirilmiş; filarmonide çaldığı 1923 yılına kadar orada kalmıştır (Safranek, 1944, s. 12 ).

1914-1918 yılları arasında süren, 1. Dünya Savaşı, Martinu'nun hayatında belli değişikliklere yol açmıştır. O dönemdeki en büyük çabası Avusturya ordusunda askerlik yapmaktan kaçmak olmuştur ve memleketi Policka'ya geri dönmüştür (Safranek, 1944, s. 14 ). Policka'daki savaş yılları Martinu için çok sakin geçmiştir. Diplomalı bir öğretmen olarak bölgedeki okulda derslere girmiş, özel keman ve piyano dersleri vermiş ve kendisinin de çocukluğunda dahil olduğu türden bir öğrenci orkestrası çalıştırmıştır (Large, 1975, s. 23).

1. Dünya Savaşı'nın bitmesi ardından Martinu Prag'a geri dönmüş ve Çek Filarmoni Orkestrası'ndaki eski yerini almıştır. Hemen ardından 1922 yılında, Dvorak'ın öğrencisi ve ünlü "Bohemian Quartet" in keman üyesi Josef Suk'ın kompozisyon öğrencisi olarak Prag Konservatuvarı'na tekrar girmiştir (Safranek, 1944, s. 18). Martinu, Suk'ı kişisel olarak sevmektedir ve Dvorak eserleri ile ilgili verdiği bilgilerden hoşnuttur; ancak Martinu'nun kompozisyon stili Suk ile karşılaştırıldığında çok yabancı ve modern kalmaktadır. Bu nedenle Martinu, hocası Suk'a o dönem yazdığı eserleri sunmamış ve bir yıl geçmesinin ardından okulu tekrar bırakmıştır (Rybka, 2011, s. 35). Martinu'nun Çek Filarmoni Orkestrası'nda geçirdiği yıllar, kısa süren okul hayatından çok daha eğitici olmuş ve bir müzisyen olarak büyük deneyimler kazandırmıştır. O dönemde şef Vaclav Talich, Brahms ve Beethoven senfonilerin hâkim olduğu Alman repertuvarını değiştirmesi ve Debussy, Ravel, Roussel gibi empresyonist bestecilerin müziklerini tanıtmalarıyla, orkestranın standartlarını başka bir düzeye taşımmıştır. Bu zorlu eserlerin yer aldığı provalar ve performansların ardından Martinu, bu müziklere ilgi duymaya başlamış ve prova aralarında filarmoninin kütüphanesinde bu eserlerin partileri üzerinde çalışarak kendi müzikal anlayışını geliştirmeye çabalamıştır (Large, 1975, s. 26). Martinu için, Çek Filarmoni Orkestrası'nın üyesi olmasının sağladığı bir diğer avantaj da, yabancı ülkelere yapılan konser ziyaretleri olmuştur. Bu ziyaretler Martinu'nun gelecek amaçlarının farkına varmasında çok etkili olmuş ve hayatının 17 yılını geçirdiği şehir olan Paris ile tanışmasını sağlamıştır. Martinu, bir gün, Çek Filarmoni Orkestrası ile Roussel'in senfonik eseri *Poeme de la Faret*'i seslendirirken, gerçekten ilgisini neyin çektiğinin farkına varmış ve mutlaka Paris'e gitmesi gerektiğine karar vermiştir (Safranek, 1944, s. 18-19). 1923 yılında Martinu, Çekoslovak Eğitim Bakanlığı'ndan,

üç ay Paris'te eğitim görmek üzere bir burs kazanmış; fakat babasının kötüleşen sağlık durumu sebebiyle hemen gidememiştir. Martinu, 1923 yılı ekim ayında babasının vefatı ardından, hemen Paris'e doğru yola koyulmuştur (Rybka, 2011, s. 37-38). O dönemde kısa bir gezi gibi görünse de, Paris'e gitmek Martinu'nun hayatındaki en önemli kararlarından birisi olmuştur (Safranek, 1944, s. 19).

### 1.1.3. Paris Yılları

Martinu 1923 yılının kasım ayında Paris'e gelmesiyle, yıllarca süre gelen, Çek bestecilerin Almanca konuşulan şehirleri bir sıçrama noktası olarak kullanma geleneğini yıkmıştır. Paris'e geldiği yıllarda Çek gazete ve dergilerine burada tanık olduğu müzikal ortamı anlatan ve Çek bestecilerin en çok ilgi duyduğu Avusturya-Alman müzik geleneğini eleştiren yazılar yazmıştır. Bu makaleler genç Çek bestecileri etkisi altında bırakmış; ancak belli müzik çevreleri tarafından tepki almıştır (Brezina, 2012, s. 17). Üç aylık zaman hızla geçmiş, Martinu'nun Çekoslovak Eğitim Bakanlığı'nca verilen bursu resmi olarak bitmiştir. Maddi imkânsızlıklara rağmen Martinu, Paris'te kalmaya devam etmiştir (Rybka, 2011, s. 42). Besteci Paris'e gidiş amacını şu sözleriyle dile getirmiştir: *“Paris'e kendimi kurtarmak amacıyla değil, düşüncelerimi doğrulamak adına geldim. Fransız topraklarında aradığım ne Debussy, ne Empresyonizm, ne de müzikal ifade oldu. Asıl aradığım şey, batı kültürünün dayandığı esaslardı”* (Large, 1975, s. 30).

Martinu'nun Paris'e gitme amaçlarından birisi de, Çek Filarmoni yıllarından beri müziğine büyük hayranlık duyduğu Albert Roussel (1869-1937)'den kompozisyon dersleri almak olmuştur (Pettway, 1980, s. 81). Martinu 15 Kasım 1923 yılında, kompozisyonlarının bazılarını yanına alarak, Roussel'e ilk ziyaretini gerçekleştirmiş ve eserleri ilk kez Çek olmayan bir besteci tarafından değerlendirilmiştir (Rybka, 2011, s. 44). Ardından hemen Martinu ve Roussel derslere başlamış, karşılıklı hayranlığa ve dostluğa dayalı bir ilişki kurmuşlardır. (Safranek, 1944, s. 19-20). Konservatuvar yıllarında isyan ettiği türden kalabalık bilgilerden oluşmayan bu dersler sonucunda Martinu, nihayet doğru bir yola girdiğini hissetmeye başlamıştır. Roussel'in Martinu üzerinde büyük bir etkisi olduğu açıktır ve Martinu Roussel'in kendisine olan katkılarını 1937 yılında *“La Revue Musicale”*de şu sözleri ile ifade etmiştir:

*Çekoslavakya'dan Paris'e onca yolu onun bilgilerinden ve eğitiminden yararlanmak için geldim. Kompozisyonlarım, projelerim, planlarım ve karışık fikirlerimle yanına gittim ve o, her zaman mantık çerçevesinde ve kendisine özgü olan hassasiyet ile bana gidilecek doğru yolu, izlenecek patikayı gösterdi. Neyi sürdürmem gerektiğini, neyi bırakmam gerektiğini bana gösterdi ve nasıl yaptığını anlayamasam da, düşüncelerimi düzene sokma konusunda başarılı oldu. Mütevazılığıyla, kibarlığıyla ve incelikli, yapıcı eleştirileriyle, ben farkına varmadan, bana ışık tuttu. Kendimi bulmam ve yansıtmam için bana zaman verdi... Bugün, ondan ne kadar çok şey öğrendiğimi hatırlayınca şaşkına dönüyorum... Paris'te aradığım her şeyi onda buldum. Tavsiye, açıklık, zevk ve net, kusursuz, incelikli ifade- her zaman hayranlık duyduğum Fransız sanatının nitelikleri. Roussel tüm bu niteliklere sahipti ve bilgilerini benimle seve, seve paylaştı... (Large, 1975, s. 37).*

Roussel dogmatik bir öğretmen değildir ve hiçbir zaman fikirlerini zorla kabul ettirme eğilimde olmamıştır. Martinu'ya bir eserin orijinalliğini bozmadan nasıl geliştirebileceğini göstermiş ve Martinu'nun bireyselliğini sürdürmesini istemiştir. Bu nedenle Martinu eserleri incelendiğinde, Roussel etkisinin nerede olduğunu belirlemek kolay değildir (Rybka, 2011, s. 45).

1920'lerin Paris'i sadece modern müziğin değil aynı zamanda modern resim ve edebiyatın da merkezidir ve tüm dünyadan besteci, şair ve ressamların buluşma noktası olmuştur (Safranek, 1944, s. 21). 1920'ler Martinu'nun müzikal kimliğinin gelişimi açısından çok önemli yer tutmaktadır. Bu yıllar, çevresindeki müzikal düşüncelere kayıtsız kalamayan besteci için özümseme dönemi olmuş ve yenilik arayışı üretkenliği üzerinde çok etkili olmuştur (Large, 1975, s. 32). Bu dönem romantik stile karşı büyük tepkilerin geliştiği ve var olan görüşler ile ilgili büyük karışıklıkların yaşandığı bir dönemdir. Diaghilev'in Rus balesi, Stravinsky'nin eserleri ve "Fransız Altılıları" başrolde, Jazz müziği Fransız halkı tarafından kabul görmüş ve benimsenmiştir. (Safranek, 1944, s. 21). Tüm bu müzikal etkiler Martinu'nun o dönemki kompozisyonlarında açıkça görülmektedir. Martinu, 1924-1930 yılları arasında yaklaşık otuz tane eser bestelemiş, çoğu parlak kompozisyonlar olmasa da Martinu'nun yeniliklere olan merakını ve deneysel çalışmalar yapma çabasını yansıtmaktadır (Rybka, 2011, s. 54).

Paris'te geçen birkaç yılın ardından, Martinu eserleri seslendirilmeye ve Martinu, genç ve parlak bir besteci olarak tanınmaya başlamıştır. En büyük destekçilerinden birisi, Martinu'nun niteliklerine güçlü bir şekilde inanan akıl hocası, Albert Roussel olmuştur (Brezina, 2011, s. 18). Martinu o dönemde kendini Şef Serge Koussevitzky'e tanıtmış ve ünlü şefe *la Bagarre* eserinin bir kopyasını vererek seslendirmesini istemiştir. 18 Kasım 1927 yılında Koussevitzky, Boston Senfoni Orkestrası ile bu eserin ilk seslendirilişini gerçekleştirmesiyle, Martinu'nun hayatında çok önemli bir yer tutan, "Yeni Dünya" ile ilk bağlarını kurmuştur. Bu dönemde, Martinu'nun Koussevitzky ile olan bağı ve Roussel ile olan arkadaşlığı Paris'in müzik çevresinde isim yapmaya başlamasına yol açmıştır (Large, 1975, s. 38).

Martinu'nun yurtdışında ün kazanmaya başlamasının hemen ardından, 1930 yılında Çekoslovakya'dan, Brno Konservatuvarı'nda öğretmenlik yapması için bir teklif gelmiş; fakat Martinu, anavatanına dönmeyi çok arzuluyor olsa da, Paris'in o dönemde kendisine sağladığı imkânları bırakmak istememiştir. Jan Kunc tarafından gelen teklifi, yazdığı mektupta şu gerekçeleriyle reddetmiştir (Large, 1975, s. 52):

*Brno'a ile ilgili olarak, karar vermekte çok zorluk çektim. Zor koşullara rağmen, gerçekten Paris'te kalmam gerektiğini düşünüyorum ve burayı sadece finansal gelir için terk edip, bütün her şeyi çöpe atarsam kendimi affedemem. Aynı anda hem kompozisyonlarıma devam edip, hem de öğretmenlik yapabileceğime inanmıyorum. Öğretmenlikte benim kafamı meşgul edecek çok fazla gereksiz şey var. Seni temin ederim ki, zamanımın her bir çeyreği benim için çok kıymetli. Tamamlamam gereken birçok planım olduğu için, bir dakika bile kaybetmek istemiyorum (Large, 1975, s. 52).*

Martinu, Paris'te fakirlik içinde geçen ilk yılların ardından, en büyük destekçilerinden biri olan, Paris Çek elçiliğinde görevli Milos Safranek'in yardımıyla, resmi bir Çek bestecisi olarak, devletten düzenli finansal destek almaya başlamıştır (Brezina, 2012, s. 18). Martinu 1931 yılında, Paris'te tanıştığı Fransız bir bayan olan Charlotte Quennehen ile evlenmiştir. Bu evlilik Martinu'nun hayatına

denge getirmiş ve Charlotte, Martinu için destekleyici bir yoldaş olmuştur (Safranek, 1944, s. 33).

Martinu, kendisi gibi Paris'te yaşayan bazı yabancı bestecilerle yakın arkadaşlıklar kurmuş ve işbirliği içinde olmuş; ayrıca Paris'teki önemli topluluklarda yer almıştır. Roman Marcel Mihalovici, İsviçreli Conrad Beck ve Macar Tibor Harsanyi ve Martinu bir araya gelerek "Groupe de Quatre"yi oluşturmuşlardır. Farklı milliyete sahip olmalarına rağmen, bazı yönlerinin benzerliği ve ortak amaçları, bu dört besteciye bir araya getirmiştir. Grup o dönemde sık sık bir araya gelerek sanatın ve müziğin geleceği üzerine felsefi tartışmalarda bulunmuş ve kendi eserlerinin teknik problemleri üzerine fikir alışverişi yapmışlardır; ancak bireysellikleri bu dört bestecinin uzun süreli bir grup olarak faaliyetlerini sürdürmelerini engellemiştir (Large, 1975, s. 39). Fransız müzik tarihinde önemli yere sahip dönemin güçlü derneklerinden biri olan Le Triton, tarafından Martinu eserleri seslendirilmiş ve dernek, bestecinin Paris müzik çevresi tarafından fark edilmesine katkı sağlamıştır. 1932-1939 yılları arasında varlığını sürdüren Le Triton Pierre-Octave Ferraud tarafından kurulmuş ve Neoklasik estetiği benimsemiştir. Üyeleri arasında Darius Milhaud, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Jean Rivier, Henri Tomasi, Tibor Harsanyi, Marcel Mihalovici ve Sergei Prokofiev'in bulunmaktadır; ayrıca onur kurulunda Bartok, Stravinski, Manuel de Falla ve Casella gibi ünlü isimler de yer almaktadır (Gündüz, 2016, s. 89-90). Bu dönemde Neoklasisizm'den büyük ölçüde etkilenen Martinu, Le Triton'da bizzat faaliyet göstermiştir.

29 Mayıs 1935 yılında Prag Konservatuarı'nda kompozisyon öğretmenliği yapmakta olan Josef Suk'ın ölümü ile Martinu, açıkta kalan kompozisyon öğretmenliği pozisyonunu almak için Çekoslovak devlet yetkilileri ile yazışmaya başlamıştır. Martinu hiçbir zaman Paris'te kalma niyetinde olmamıştır (Rybka, 2011, s. 72). Bir besteci olarak Paris'in ona sağladığı katkılarla belli bir olgunluğa ulaştıktan sonra en büyük arzusu anavatanına dönüp deneyimlerini genç Çek bestecilerle paylaşmak olmuştur. Martinu, Prag ile yazışmalarını uzun yıllar sürdürmüş, ancak beklediği gibi olumlu bir sonuç alamamıştır. 3 Aralık 1936 yılında ailesine yazdığı mektupta, konservatuar yetkililerinin kendisine karşı uyguladığı çirkin politikadan yakınmış ve bu durum karşısındaki rahatsızlığını şu sözleri ile dile getirmiştir:

*Prag'dan hiçbir haber yok ve bu durum hayatımda belirsizlikler yaratıyor. Bana birçok boş vaat verdiler; fakat ben gittiğimde hepsini unuttular. Her şeyin yolunda olduğunu düşünüyorlar; fakat yanılıyorlar! Şu anda Başkan'a bu durumdan haberdar olması için bir mektup yazıyorum. Oradaki arkadaşlarım da bunun bir rezillik olduğunu ve bütün konservatuvarın bir köy müzik okulu gibi görüldüğünü söylüyor (Popelka, 2012, s. 63).*

Martinu belirsizlik içinde Paris'te kalmaya devam etmiş ve Prag Konservatuvarı'ndaki, kendisine statü sağlayacak bu işi almadan Prag'a dönmeyi reddetmiştir (Rybka, 2011, s. 72).

Martinu, 1938 yılının haziran ayında Çekoslovakya'ya bir ziyaret gerçekleştirmiştir. O dönemde memleketi üzerindeki Nazi tehdidi ve artan Hitler tehlikesi Martinu'nun dikkatinden kaçmamıştır. 1 Ağustos 1938 yılında Martinu, bir daha Çekoslovakya sınırlarını geçemeyecek, ailesini ve anavatanını göremeyecek olduğundan habersiz bir şekilde Paris'e dönmüştür. 15 Mart 1939 yılında Çekoslovakya'nın Nazi işgaline uğraması ile birlikte Martinu, evinin yolunun artık tamamen kapandığının ve kaçış için Amerika'nın tek yol olduğunun farkına varmıştır (Large, 1975, s. 73-74-78). 3 Eylül 1939 yılında Fransa, Britanya, Avustralya ve Yeni Zelanda'nın Almanya'ya karşı savaş ilan etmesinin ardından Paris'teki güvenli ortam bozulmuştur. Martinu, Nazilerin Çekoslovakya'ya dönmesi konusundaki emirlerine boyun eğmemiş ve savaşın başlangıcından itibaren "Çekoslovak Ulusal Konseyi"ne destek olmuştur. Bütün bunlar Martinu'nun, Nazilerin kara listesine girmesine sebep olmuştur (Safranek, 1944, s. 76).

#### **1.1.4. Amerika Yılları**

Martinu'nun işgal altındaki Avrupa'dan Amerika'ya kaçışı, hayatında çok önemli değişikliklere sebep olmuştur. Zayıf görüntüsü, bitkin yüzü ve üzgün gözleri, kaçışı süresince ne kadar acı çektiğini göstermektedir; ancak yeni deneyimler kazanacak olmanın heyecanı ve huzur içinde yeniden çalışabilecek olma umudu, Martinu'nun kısa sürede kendisini toparlamasını sağlamıştır (Safranek, 1944, s. 82). Amerika'ya kaçarken eserlerinden yalnızca dört tanesini (*Juliette, Concerto Grosso, Sinfonietta Giocosa, Piano Concerto No:2*) yanında götürebilmiştir ve bir besteci olarak kendisini tanıtmayı, Martinu'nun bir kaç ayını almıştır (Brezina, 2012, s. 93).



Martinu Amerika'daki ilk zamanlarını New York'ta geçirmiş ve “Yeni Dünya” ile ilgili ilk izlenimlerini 28 Şubat 1946 tarihinde ailesine yazdığı mektupta şu sözleri ile dile getirmiştir: “...Burada kişisel özgürlükler çok önemli ve herkes bu durumdan faydalaniyor. Tabii ki birçok şey bize tek düze ve fazlaca mekanik geliyor ama bu yaşamı büyük ölçüde kolaylaştırıyor. Ve tabii ki alışık olduğumuz, çok yoğun, hızlı ve yorucu olmayan yaşamımızı özleyiyoruz...” (Popelka, 2012, s. 111).

New York'ta geçirdiği birkaç ayın ardından Martinu, Amerika'daki zamanının çoğunu kasabalarda, doğa ile iç içe geçirmiştir. Bu durum Martinu'nun kompozisyon stili üzerinde önemli bir rol oynamış ve doğa, besteci için başlıca bir ilham kaynağı olmuştur. Martinu, “*First Sonata*”ı bestelediği Cape Cod'un, Darien'in ve Connecticut'ın bitki örtüsü, iklimi ve canlılarından fazlaca ilham almıştır (Safranek, 1944, s. 111-112). Bestecinin senfoni gibi büyük formlarda yazmaya başlaması yine Amerika'da yaşadığı yıllarda gerçekleşmiştir. Prag'da ve Paris'te uzun yıllar süren arayışı ardından Martinu, özgün stiline Amerika'da ulaşmış, bir besteci olarak olgunluk dönemini burada yaşamıştır.

Martinu orkestra ve oda müziği eserlerinden elde ettiği gelirin yanında, ek kazanç sağlayacak başka kaynakların arayışına girmiştir. Bu nedenle hayatında ilk defa çeşitli öğretmenlik tekliflerini kabul etmiş ve Amerika'nın önemli müzik kurumlarında kompozisyon dersleri vermiştir (Brezina, 2012, s. 93). Bu kurumların başında Tanglewood'daki “Berkshire Müzik Okulu” gelmektedir. Martinu burada ünlü besteci Aaron Copland, flütist Georges Laurent ve piyanist Robert Casadesus gibi önemli müzisyenlerle arkadaşlıklar kurmuştur (Rybka, 2011, s. 122). Berkshire Müzik Okulu'nun ardından Princeton Üniversitesi'nde öğretmenlik yapmasıyla Martinu, hayatında ilk defa bir üniversitenin parçası olmuştur. Başvuru ve görüşme sürecinde, Prag Konservatuarı'ndaki akademik başarısızlıkları Martinu'yu endişelendirse de, Princeton Üniversitesi yöneticileri geçmişi görmezden gelmiş, Martinu'nun dünyanın birçok yerinde çalınan, çok sayıda ve çeşitlilikteki kompozisyonlarını ve ünlü şef Serge Koussevitzsky'nin güçlü referansını dikkate almıştır (Rybka, 2011, s. 183-184). Amerika'daki bir diğer keyif verici öğretmenlik deneyimi, Avrupa konservatuarlarını model olarak alan Mannes Müzik Okulu'nda olmuştur. Berkshire Müzik Okulu, Princeton Üniversitesi ve Mannes Müzik Okulu'nun yanında, Philadelphia'daki Curtis Enstitüsü'nde ve son olarak, savaş sonrasında Avrupa'ya döndüğü yıllarda Roma'daki Amerikan Müzik Akademisi'nde

dersler vermiştir (Brezina, 2012, s. 93). Martinu, Roma Amerikan Müzik Akademisi'ndeki görevi sayesinde Luciano Berio, Jacques Ibert gibi isimlerle bir arada olmuş ve İkinci Dünya Savaşı öncesinde Paris'te sürdürdüğüne benzer bir yaşama yeniden başlamıştır (Large, 1975, s. 122).

Martinu kısa süre içinde Amerikan müzik sahnesinde güçlü bir figür olarak yer almaya başlamıştır. Eserlerinin büyük orkestralar tarafından sıklıkla seslendirilmesi, radyo programlarında yayınlanması ve masasında çok sayıdaki siparişleri ile besteci, kariyerinin en parlak günlerini Amerika'da yaşamıştır (Large, 1975, s. 101). İkinci Dünya Savaşı süresince, Nazi yönetimi altında sıkıntı çeken Çekoslovakya'nın resmi bir temsilcisi olarak kalmış ve Çek hükümetinden finansal destek almaya devam etmiştir. Amerikan hükümeti ve dinleyicileri de Martinu'yu müttefik ülkenin temsilcisi olarak benimsemişlerdir (Brezina, 2012, s. 93).

Martinu 1946 yılında Amerika'daki kalışını sonlandırıp, memleketine dönme planları yaptığı sırada, Tanglewood'daki Berkshire Müzik Okulu'nda bir kez daha kompozisyon dersleri vermesi için teklif almıştır. Martinu, Amerika'nın en parlak müzisyenlerini eğitmek için iyi bir okul olan Berkshire'dan gelen teklifi geri çevirmemiş ve Amerika'da bir süre daha kalmaya karar vermiştir (Rybka, 2011, s. 150). Burada yaşadığı bir kaza sonucu balkondan düşen Martinu'nun hayatta kalabilmesi çok şaşırtıcı olmuştur. Besteci kazanın ardından uzun bir tedavi sürecine girmiş ve tamamen eski sağlığına kavuşması hiçbir zaman mümkün olmamıştır (Brezina, 2012, s. 93-94). Tedavi sürecini takip eden üç yıl süresince, Martinu'nun eserlerinin hem niceliğinde, hem de niteliğinde düşüş yaşanmıştır. 1946 yılının kasım ve aralık ayları arasında tamamladığı "*String Quartet No:6*" eseri, Martinu'nun geçirdiği beyin sarsıntısı ardından, besteleme gücünü kaybetmediğini göstermektedir (Rybka, 2011, s. 167); ancak müzikolog Brian Large'a göre bu eser, Martinu'nun önceki dörtlülerinden daha güçsüz olarak tasarlanmıştır ve bu sebeple Martinu'nun kaza sonrasındaki sıkıntılarını yansıtmaktadır (Large, 1975, s. 96).

Martinu, savaşın memleketi Çekoslovakya'daki her şeyi silip süpürdüğünü biliyor olmasına rağmen, geri dönmeyi arzu etmiş ve her zaman deneyimlerini genç Çek bestecilere aktarmanın kendisinin bir görevi olduğuna inanmıştır. Savaş öncesi Paris yıllarında olduğu gibi Prag ile yazışmalarını sürdürmüştü ve kompozisyon öğretmenliği pozisyonu için resmi bir teklifin gelmesini beklemiştir. Prag'ın sessizliğini koruması Martinu'ya, konservatuvarda halen düşmanlarının söz sahibi

olduğunu düşündürmüŒ (Rybka, 2011, s. 165) ve 24 Aralık 1945 yılında ailesine yazdığı mektupta Prag'ın kendisine karşı olan tutumunu Œu sözleri ile dile getirmiŒtir: “...Bütün dünyanın kapıları bana açık ve her yerde içtenlikle karşılanıyorum. Bazı insanların beni küçük gördüğü tek yer Prag'dır; fakat bunun benim için bir önemi yok...” (Popelka, 2012, s. 108). 1948 yılında Çekoslavakya'daki komünist darbe, Martinu'nun eve dönüşünü daha da olanaksız hale getirmiŒtir. Martinu komünizmin hâkim olduğı Çekoslavakya'ya dönmeyi reddetmiş, Amerika'da kalmaya devam etmiştir; fakat Amerika 1940'ların başında olduğundan daha farklı bir yer olmaya başlamıştır (Brezina, 2012, s. 94). New York çevresinde bir takım Œeyler değıŒmiş ve Martinu Amerika'da daha uzun süre kalamayacağını anlamıştır. Amerikan besteciler arasında “12 Ton Sistemi”nin yaygınlaşmış olması, Martinu stiline yavaş, yavaş ilgi görmemesine ve bestecinin Princeton'daki işini kaybetmesine sebep olmuŒtur. Bütün bunların yanı sıra, en büyük destekçilerinden Œef Koussevitzsky'nin ölümü ve Amerika'daki bazı işbirliklerinin sona ermesi Martinu'yu zor durumda bırakmıştır ve besteci yönünü Batı Avrupa'ya çevirmeye karar vermiştir (Rybka, 2011, s. 218).

### **1.1.5. Avrupa'ya Dönüş ve Son Yıllar**

Martinu 1953 yılına kadar Amerika'da kalmıştır. Savaş yıllarında sığındığı Amerika'ya müteŒekkiri olsa da, orada geçirdiğı yıllarda kendisini hiçbir zaman evinde hissetmemiŒtir (Pettway, 1980, s. 86); çünkü onun kökleri kesin olarak Çekoslavakya'da ve Fransa'da bulunmaktadır. Martinu Kuzey Amerika'da on iki yıl geçirmiş ve bu yıllar kendisine çok Œey katmıştır. Burada güvenli bir ortam bulmuş, öğretmen olarak tanınmış ve bir besteci olarak ün kazanmıştır; ancak köklerinin bulunduğı Avrupa kıyılarında tekrar yaşamak, Martinu'ya çok iyi gelmiş ve besteleme çalışmalarına huzur içinde devam etmiştir. Martinu Avrupa'ya döndükten sonra dahi Amerika'da unutulmamış ve eserleri düzenli olarak seslendirilmeye devam etmiştir. 1955 yılında sadece “*Fantaisies Symphoniques*” eseri, Amerika'nın önemli orkestralarınca yirmi sekiz defa sergilenmiş, “*New York Music Critics Circle*” gazetesi tarafından yılın en iyi orkestra eseri seçilmiştir (Large, 1975, s. 106-119).

Martinu, hayatının geri kalanını Fransa'da, Amerikan Müzik Akademisi'nde kompozisyon dersleri verdiğı İtalya'da ve İsviçre'de geçirmiş, bu yıllarda büyük

eserlerinden bazılarını yazmıştır. Bunlar arasında 6. *Senfoni (Fantaisies Symphoniques)*, *Ariane* ve *The Greek Passion* operaları, obua ve viyola için konçertolar, *The Epic of Gilgamesh* oratoryosu ve anavatanında en çok sevilen eseri olan, küçük orkestra kantatı *The Opening of the Springs* bulunmaktadır. Son yıllarını kanser ile savaşıyor geçiren Martinu, ölene kadar besteleme çalışmalarına devam etmiş ve arkasında çok farklı türlerde unutulmaz eserler bırakmıştır (Brezina, 2012, s. 151).

Bohuslav Martinu, 28 Ağustos 1959 yılında İsviçre’de vefat etmiştir. Göçebe ve vatanına hasret geçen bir ömür ardından, gurbette bir ölüm Martinu için beklenen bir son olmuştur (Large, 1975, s. 138). Önce İsviçre’de gömülmüş; ancak yirmi yıl sonra memleketi Policka’ya taşınabilmiştir. Ülkesinin özgür ve demokratik olması için bir yirmi yıl daha beklemek zorunda kalmıştır (Brezina, 2012, s. 151).

Martinu diğer 20. yy. bestecilerine göre çok daha fazla göçebe hayat yaşamıştır. Mektuplarında Çekoslavakya’dan her zaman “ev” olarak söz etmiş, Batı’da yaşadığı dönemlerde, dolaşmakta olduğunu ifade etmiştir (Rybka, 2011, s. 262). Paris’te geçirdiği yıllarda, büyük şehir enternasyonalizmi, Martinu’nun bakış açısının gelişmesine katkı sağlamış ve Çek karakterinin oluşmasında, Paris’te geçirdiği bu yıllar etkili olmuştur. Amerika Martinu’ya büyük bir özgürlük ve itibar sağlamış, özgün kompozisyon stiline ulaşması ve ustalaşması bu yıllarda mümkün olmuştur. Sonuç olarak Martinu’nun kompozisyonları sadece yerel topraklarına değil, Çek bileşenleri ile tüm dünya kültürüne katkı sağlamıştır (Safranek, 1944, s. 110).

## **1.2. Tarihsel Perspektifte Martinu’nun Besteci Kimliği**

### **1.2.1. Birinci Dünya Savaşı Yılları**

Martinu, yaşadığı dönemde Birinci Dünya Savaşı, İkinci Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş gibi dünya tarihine yön veren en önemli olayları görmüş ve bu olaylar bestecinin yaşamı ve yaratma süreci üzerinde çok etkili olmuştur. Martinu savaş dönemlerinde bir sanatçı olarak üzerine düşen görevleri yerine getirmek için çok çabalamıştır. Yıldırılmaya çalışılmış; ancak her zaman yaratıcı gücünden cesaret almış ve yeni eserler yaratma konusunda hevesli olmuştur. Martinu bir sanatçının görevinin sadece toplumsal ihtiyaçlar için hizmet vermek olmadığını düşünüyor ve

toplumsal sanatın oluşturulmasına karşı duruyor olsa da, savaş dönemlerinde yaşanan toplumsal acılara kayıtsız kalamamış ve yarattıkları ile refaha katkı sağlamayı bir görevi olarak bilmiştir (Safranek, 1944, s. 69-70).

1914 yılında başlayan Birinci Dünya Savaşı tüm dünyayı kargaşaya sürüklemiş, tüm maddi ve manevi değerlerin değişmesine yol açmıştır. Savaşın en dikkat çekici özelliği ise, etkisinin sosyal, ekonomik ve politik alanlardan çok daha kısa sürede sanat alanında hissedilmesi olmuştur. Savaşın başladığı dönemde Prag'da bulunan Martinu bir süre daha burada kalmaya ve orkestralarda çalarak geçimini sürdürmeye devam etmiştir; ancak savaş ilerleyince ve ordu için daha fazla asker gerekince Martinu, askerlik çağrısından kaçabileceğini düşündüğü evine, Policka'ya dönmüştür (Rybka, 2011, s. 27). Martinu'nun müzisyen olarak iyi tanındığı memleketinde askerlikten uzakta durması daha kolay olmuştur ve sağlığı elverişsiz bulunan besteci hiçbir zaman orduya katılmak durumunda kalmamıştır (Safranek, 1944, s. 14).

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Martinu, 1920 yılına kadar Policka'da kalmaya devam etmiş ve gerçek anlamda başarılı olan ilk kompozisyonu “*Çek Rapsodi*”yi burada yazmıştır (Safranek, 1944, s. 15). Martinu *Çek Rapsodi*'yi, 1918 yılında Çekoslovak Cumhuriyeti'nin ilanı ile birlikte artan siyasi ve kültürel özgürlük duyguları ile bestelemiştir ve bu eser, bestecinin gençlik eserleri arasında öne çıkmaktadır. Martinu bu eseri, Çek yazar Alois Jirasek'e ithaf etmiştir. *Çek Rapsodi*, bestecinin eserleri arasında, Dvorak'ın “*Hymnus-The Heirs of the White Mountain*” eserine benzer bir yer tutmaktadır. Vatan temalı olması ve her iki bestecinin de otuzlu yaşlarda bestelemiş olması ile bu iki eser birbirine benzerlik göstermektedir; ancak Dvorak *Hymnus*'u 1620 yılında White Mountain Savaşı'nda Çekler'in kaybettikleri bağımsızlıkları üzerine bir ağıt iken, Martinu'nun *Çek Rapsodi*'si yaklaşık olarak üç yüz yıl süren kısıtlı özgürlükler ardından, yeni cumhuriyetin ilanı üzerine yazılmış bir zafer şarkısı niteliğindedir (Large, 1975, s. 24). 1919 yılında Çek Filarmoni Orkestrası tarafından ilk seslendirilişi gerçekleştirilen ve oldukça başarılı bulunduğuna yönelik olumlu eleştiriler alan bu eser Martinu'ya Çek besteciler arasında ün kazandırmıştır (Rybka, 2011, s. 32).

Martini savaşın ardından Prag'a geri dönmüş ve Çek Filarmoni Orkestrası'ndaki eski yerini almıştır. Çekoslovakya'da ilan edilen cumhuriyetin anayasasında bulunan çatlaklar, yeni rejimin güçsüz temeller üzerine kurulmasına sebep olmuş, saf bir demokrasi anlayışı oluşturma yönündeki çabalar sayısız siyasi partinin oluşumuna izin vermiştir. Naziler olarak bilinen Alman Nasyonalist Parti'nin Çekoslovakya'daki temelleri de bu dönemde atılmıştır (Rybka, 2011, sf. 31).

### 1.2.2. İkinci Dünya Savaşı Yılları

1938 yılının mart ayında Hitler'in ordusu Viyana topraklarına girmiş ve Avusturya'nın ilhaki gerçekleşmiştir. Bu dönemin Martini üzerindeki ilk etkisi "Concerto Grosso" eserini yayınlayacak olan Viyanalı yayınevinin, eserin basımını durdurması ve buna bağlı olarak Paris'te yapılması planlanan ilk gösteriminin ertelenmesi olmuştur (Rybka, 2011, s. 74). 1938 yılının yaz aylarında Çekoslovakya'da son kez bulunan Martini, anavatanında artan emniyetsizliğe ve Hitler tehlikesine tanık olmuş ve Fransa'ya döndüğünde, savaş karşıtı müzikal bir protesto niteliğinde olan eseri "Double Concerto"yu bestelemeye başlamıştır (Large, 1975, s. 74). Martini 12 Nisan 1942 tarihinde, New York'ta yaşayan Çeklere ait bir gazete olan *Newyorske Listy*'de yayınlanan makalesinde, bu eseri besteleme sürecini şu sözleri ile anlatmıştır:

*Her gün radyodan haber bültenlerini acı içinde dinledik, cesaret ve umut bulmaya çalıştık fakat bulamadık. Bulutlar çok hızlı toplandılar ve gittikçe daha tehditkâr hale geldiler. İşte bu dönemde Double Concerto üzerinde çalışıyordum; fakat tüm düşüncelerim, umutlarım sürekli olarak tehlike altında olan ülkemdedi. . . .Şu anda dağlık kırsal bir alanda, üzüntü ve acı dolu fakat aynı zamanda umutlu, piyanomum sesi yankılanıyor. Notalar, evlerinden uzak, mesafelere gözlerini dikmiş ve yaklaşan felaketleri gören insanımızın duygularını ve acılarını haykırıyor. . . . Double Concerto kötü koşullar altında yazılmış bir eserdir; fakat tınısındaki duygu, umutsuzluktan ziyade, başkaldırı, cesaret ve geleceğe karşı sarsılmaz bir inanç taşımaktadır. Bu duygular, keskin, dramatik şoklarla, bir an için kesilmeyen*

*seslerin akışıyla ve tutkulu bir şekilde özgürlük hakkını talep eden bir melodi ile ifade edilmiştir (Safranek, 1961, s. 180).*

*Double Concerto*, Martinu'nun en iyi orkestra eserlerinden biri olarak değerlendirilmiştir. Bu eser savaş tehdidine karşı şiddetli bir tepki olarak ortaya çıkmıştır; aslında Martinu savaşın hiç başlamayacağını, Münih Antlaşması'nın, savaşı önleyeceğini düşünmektedir (Rybka, 2011, s. 82).

Martinu'nun düşüncesinin aksine Münih Antlaşması olayları daha da şiddetlendirmiş ve 16 Mart 1939 yılında Çekoslovakya tümüyle Naziler tarafından işgal edilmiştir. Çek liderler, sanatçılar, müzisyenler hapse ve hizmet kamplarına gönderilmiştir (Rybka, 2011, sf. 87). Martinu, Çekoslovakya'ya geri dönmesi üzerine Nazilerden aldığı emirlere boyun eğmemiş, Çek halkını ve ordusunu destekleyen müzikler yazmıştır. Bütün bunlar bestecinin kara listeye alınmasına ve eserlerinin anavatanında yasaklanmasına sebep olmuştur. Böylece Paris'te bulunan Martinu'nun, eserlerinin sunumundan gelen telif haklarını alması engellenmiştir (Safranek, 1944, s. 72-76).

İşgal döneminde Çek ordusunun moralini desteklemek üzere bir bando ve koro kurulmuştur. Martinu 1939 yılında *Field Mass*'i bu bando ve koro tarafından seslendirilmesi için bestelemiştir. Martinu'nun bu türden vatansever aktiviteleri Nazilerin dikkatinden kaçmamıştır (Rybka, 2011, s. 88). Bestecinin Çek ordusu gönüllülerine ithaf ettiği *Field Mass*, ayinle ilgili bir "Mass<sup>1</sup>" olmaktan ziyade, askeri bir "Mass" olmuştur. 12 Nisan 1941 tarihli *Newyorske Listy* gazetesindeki makalesinde Martinu, *Field Mass* için şu açıklamalarda bulunmuştur: "*Bu eser kapıların dışında, bizi askerlerimiz ve yurttaşlarımızla birleştiren gökyüzü ve bulutların altında seslendirilmesi için yazılmıştır.*" (Safranek, 1944, s. 73).

3 Eylül 1939 yılında Britanya, Fransa, Avustralya ve Yeni Zelanda'nın Almanya'ya karşı savaş ilan etmesi, Martinu'nun Paris'teki güvenliği üzerinde doğrudan bir tehdit oluşturmuştur (Rybka, 2011, s. 79-80). Nazilerin kara listesinde yer alan Martinu'nun Fransa'da kalması olanaksız hale gelmiş ve Amerika'ya gitmesi kaçınılmaz olmuştur (Safranek, 1944, s. 80).

---

<sup>1</sup> Mass: Katolik kilise müziğinin en eski, köklü ve önemli biçimi. Kısımlardan oluşmuş ses müziğidir. Latince "Missa" olarak tanımlanmaktadır (Say, 2005, s. 348).

Martinu Avrupa'daki savaşın uzağında Amerika'da güvenli bir ortam bulmuştur; ancak en büyük sıkıntısı Amerika ile Avrupa arasındaki iletişim yollarının tamamen engellenmesidir. 1941 ve 1945 yılları arasında ailesinden haber alamayan besteci, savaşın içerisinde olan ailesi için uzun yıllar kaygılanmıştır. Bu durum Martinu'nun başarısının zirvesinde olduğu 1943 yılında, melankoli ve umutsuzluk duyguları ile ağır bir depresyon geçirmesine de sebep olmuştur (Rybka, 2011, s. 136).

Martinu Amerika'da yazdığı *Memorial to Lidice* başlıklı orkestra müziğini, Çekoslovakya'da ve hatta tüm dünyada Nazi istilası sırasında verilen şehitlere ithaf etmiştir (Safranek, 1944, s. 102). Besteci *Memorial to Lidice*'i, sürgündeki Çekoslovak Cumhurbaşkanı Eduard Benes'in Amerika ziyareti sırasında kendisini teşvik etmesiyle oluşturmuştur. Bu eser, 10 Haziran 1942'de Çek kasabası Lidice'de meydana gelen katliamı anısına bestelenmiştir (Rybka, 2011, s. 128-129).

29 Nisan 1945 yılında Adolf Hitler'in intiharı ile Avrupa savaşı son bulmuştur; ancak mücadelenin tümüyle sona ermesi ve etkilerinin hafiflemesi çok daha uzun zaman almıştır. Martinu kaygı ile geçirdiği dört yılın ardından, 1 Eylül 1945 yılında ailesine ulaşan ilk mektubunu yazmış ve bu mektubunda anavatanına dönme düşüncelerinden söz etmiştir (Rybka, 2011, s. 139-145).

### **1.2.3. Soğuk Savaş ve Çekoslovakya'da Komünizm**

25 Şubat 1948 yılında Çek halkı demokratik bir biçimde komünizmi oylamış ve komünistler oy çoğunluğu ile hükümetin başına geçmişlerdir. Başkan Eduard Benes'in komünistlerin anayasasını imzalamak yerine istifa etmesi ve komünizm merkezli devletin başına Klement Gottwald'ın atanmasıyla, Çekoslovak Hükümeti tümüyle yeniden yapılanmıştır. Martinu, Çekoslovakya'daki değişimlerden New York'ta bulunduğu dönemde haberdar olmuş ve anavatanına dönme planlarını bir kez daha ertelemek durumunda kalmıştır (Rybka, 2011, s. 176). Komünist politikayı kabul etmeyen besteci, gönülsüzce Kuzey Amerika'da bir süre daha kalmaya karar vermiştir (Large, 1975, s. 98).

Ailesi komünist devletin egemenliği altında yaşadığı için, Martinu da duygusal olarak Soğuk Savaş'ın içinde yer almıştır. Prag'daki yakın arkadaşı, Çek Filarmoni Orkestrası'nın uzun yıllar şefliğini yapmış olan Vaclav Talich'in, savaş



sırasında Naziler ile işbirliği yaptığı suçlamalarıyla görevinden alındığını öğrendikten sonra Martinu'nun düşünceleri katı bir şekilde komünizm karşıtı olmuştur. Bu durumdan çok etkilenen besteci, memleketine döndüğü takdirde benzer durumlar yaşayacağını bilincindedir (Rybka, 2011, s. 178-179) ve Amerika'da kalma kararını 21 Haziran 1948 yılında ailesine yazdığı mektupta, politik görüşleri ile birlikte bildirmiştir:

*Halen eve dönebilecek miyim, ziyaret için gelirim bir daha ülkeden dışarı çıkabilecek miyim bilmiyorum! Ülkeden dışarı çıkmayı başarabilen insanlar, yaşananları çok dile getiremiyor olsalar da, ülkemizdeki koşullar hakkında her türlü haberleri alıyorum. Beni anlayacağınızı düşünüyorum. Dünyayı değiştiremeyiz ve bu yüzden olanlarla ilgili söylenecek pek de bir şey yok. Ve biliyorsunuz ki Talich'e acı çektirenler gitmedikçe, konservatuvara girmem mümkün değil... Prag Konservatuarı'ndan hiçbir haber almadım ve beni bekliyor olduklarından emin değilim. Bu nedenle Princeton'dan gelen teklifi kabul ettim. Bu benim için büyük bir onur. Einstein ve birçok ünlü profesör orada (Rybka, 2011, s. 178).*

Klement Gottwald yönetimindeki Çekoslovakya'da Martinu'nun müzikleri yasaklanmış; 1949-1955 yılları arasında bestecinin eserleri neredeyse hiç seslendirilmemiştir. 1952 yılında vatandaşlığını aldığı Amerika'da yaşıyor olması, Martinu'nun Çek müzik hayatında görmezden gelinmesine yol açmış ve besteci komünist medya tarafından vatan hain ilan edilmiştir; ayrıca sosyalist ideolojinin sanat ve felsefe alanına yansımaları olan, Sosyalist Realizm'in estetik anlayışı da Martinu müziğinin karmaşasına tamamen karşı olmuştur (Brezina, 2012, s. 93). Martinu'nun müziklerini çalma hususunda orkestralara gelen yasağın yanı sıra, müzik okullarında Martinu eserlerini seslendirmek isteyen öğrenciler mezun olamamakla tehdit edilmiş ve öğretmenleri tarafından baskıya maruz kalmışlardır (Spelina, 2008, s. 15). Komünistlerin kara listesinde yer alan besteci, bu durumdan fazlasıyla etkilenmiştir; neyse ki ölmeden önce bu rejimin değiştiğini görebilmiştir. Her daim Martinu'nun mirasını Çekoslovakya'da korumaya çalışan arkadaşları olmuştur. Bunlar arasında Frantisek Popelka, Policka'da bulunan Martinu müzesinin kurucusudur. Müzeye bestecinin isminin verilmesi dönemin komünist politikaları tarafından engellenmiş; ancak komünizm sonrası müzeye Martinu'nun ismi verilebilmiştir (Rybka, 2011, s. 179-192).

Amerika'da McCarthycilik'in ortaya çıkması ile birlikte bazı kargaşalar yaşanmaya başlamıştır. Joseph McCarthy masum insanları hain ve komünist olmakla suçlayan kampanyalar başlatmıştır (Rybka, 2011, s. 229). Martinu'nun o dönemde komünist olan Çekoslovakya'ya ait kökleri, bestecinin McCarthy Amerikası'nda düşman olarak görülmesine yol açmıştır (Brezina, 2012, s. 93); ancak bu histerinin Amerika'da en üst düzeylere çıktığı dönemde Nice'te bulunan besteci, komünist bağlantıları olduğu gerekçesiyle hiç şüpheli olmamış ve gözaltına alınmamıştır (Rybka, 2011, s. 229-230).

5 Mart 1953 yılında Josef Stalin'in ölümüyle birlikte Soğuk Savaş'ın biteceği umudu tüm batı dünyasını sarmıştır. Martinu, anavatanının ağır Sovyet politikalarından kurtulup kurtulamayacağını görmek için heyecanla beklemiş; ancak her şeyin ideolojik olarak aynı kaldığını fark etmesi çok zaman almamıştır. Stalin'in ölümünden aylar sonra bile, Çekoslovakya'da bestecinin yararına olabilecek hiçbir değişim meydana gelmemiştir; fakat Martinu ilerleyen zamanlarda sansürcülerin biraz yumuşadığını fark etmiş, müziğinin daha sıklıkla çalındığını duymuş ve hatta 50. ölüm yıldönümünde, Dvorak'ın anısına bir sunum yapmak üzere Prag'a davet edilmiştir (Rybka, 2011, s. 218-228). Son yıllarını Batı Avrupa'da geçiren Martinu'nun, 17 Mayıs 1958 tarihinde bulunduğu İsviçre'den ailesine yazdığı mektupta, yaşamının son yıllarında bile halen eve dönme umudunu taşıdığı açıkça görülmektedir:

*Artık oralarda gerçekten bizim için hiçbir şey kalmadı; fakat umudunuzu kaybetmeyin. Belki bir gün bütün her şeyi size açıklama fırsatım olur. Koşullarım sürekli olarak değişiyor. Bir an hey şey iyiye giderken, kısa bir süre sonra tekrar kötüleşebiliyor. Fakat hâlâ küçük bir umut var. Hemen olmasa bile, gelecekte bir gün dünyada bazı şeyler yoluna girerse, biz de eve dönebiliriz (Popelka, 2012, s. 186).*

### **1.3. Martinu'nun Bestecilik Stilinin Gelişimi**

Martinu'nun bestecilik stili kendi kültürünün yanı sıra yaşadığı yerlerin, dönemin müzikal eğilimlerinin ve akımlarının etkisi ile zaman içinde gelişmiş ve sürekli bir değişim içinde olmuştur.

Martinu, Çek Filarmoni Orkestrası'nda görev yaptığı Prag yıllarında zamanın tek taraflı estetik anlayışı ile sürekli olarak çatışma içinde olmuş ve bu sebeple kendisini tatmin edebilecek hiçbir okul bulamamıştır. Bestecilik kariyerinin başladığı bu dönemler zorluklarla geçmiştir. Kendini ifade etme çabaları sık sık teknik bilgi eksikliğinden dolayı yetersiz kalmıştır. Bestecilik stili belirsizdir ve eserlerini tamamen içgüdüsel olarak oluşturmaktadır (Safranek, 1944, s. 16-17). Şef Vaclav Talich'in, bu dönem Çek Filarmoni Orkestrası'nda tanıttığı yeni müzikler Martinu'ya ışık tutmuştur. Besteci kendi müzikal anlayışını geliştirebilmek adına bu eserler üzerinde çalışmış ve Empresyonizm ile tanışması bu sayede gerçekleşmiştir (Large, 1975, s. 26).

Bestecinin Paris'e geldiği 1923 yılı, hayatı ve kompozisyon stiline gelişimi açısından çok önemli bir yıl olmuştur. Kompozisyon dersleri aldığı Roussel'in 33 yaşındaki Martinu'ya, teknik bilgi eksikliğini kapatması ve özgün stilini geliştirmesi yönünde çok büyük katkıları olmuştur. Martinu, burada duyduğu farklı türleri ve stilleri denemiş, bazılarını kendine özgü tekniği ile birleştirerek ustaca kullanmıştır. Paris'e geldiği ilk yıllarda Empresyonizm'in modasının geçmesine şaşırarak Martinu, Neoklasisizm'den etkilenmiş ve Çek halk müziğini Neoklasisizm ile harmanlayarak 1930'larda kendi özgün stilini geliştirmeye başlamıştır. Bestecinin Paris kültür ve sanat hayatına alıştığı ve özümlediği dönemde Martinu'nun üretkenliği artmış, besteci kafasındaki yeni fikirleri ortaya çıkarma konusunda çok hevesli olmuştur (Rybka, 2011, s. 69).

Üretkenliğinin zirvede olduğu bu dönemde müzikologlar, Martinu'nun eserlerinin niteliği ile ilgili şüphe duymuş ve eserler içinde kusur aramaya başlamışlardır; ancak hiçbiri bu eserlerin aceleci ve özensiz bir biçimde yazıldığına dair bir kanıt bulamamışlardır. Müzikologların negatif yorumları, eserlerin dikkatsizce ve kusurlu bir biçimde yazılmış olmasından ziyade, eserlerin alışılmadık stili üzerine olmuştur (Rybka, 2011, s. 134). Çok kısa bir süre içinde bestelediği *Trio for Violin, Cello and Piano no:1*, bestecinin en büyük oda müziği eserlerinden biridir. Martinu da bu eseri yaratma sürecindeki hızlılığı karşısında hayrete düşmüş ve şaşkınlığını arkadaşı Milos Safranek'e şu sözleri ile dile getirmiştir: “*Bu eseri nasıl yazmaya başladığımı bilmiyorum. Birdenbire, sanki farklı bir el ile yazılmış gibi, tümüyle yeni olan bir şey yarattım.*” Bu sözleri Martinu'nun yaratma süreci ile ilgili kendisinin dahi anlayamadığı bazı sırların olduğunu göstermektedir. Bu güçlü

eser bestecinin kompozisyon stilinin gelişiminde bir dönüm noktası niteliğindedir (Safranek, 1944, s. 34).

Martinu'nun Paris dönemi başında, 1930'lu yıllarda bestelediği diğer eserleri arasında: *Concerto for Cello no:1* (1930), *The String Sextet* (1930), *The Sonata for Violin and Piano no:1* (1930), *The Sonata for Violin and Piano no:2* (1932), *Cinq Pieces Breves (Five Short Pieces) for Violin and Piano* (1930), *The String Quartet with Orchestra* (1931), *The Pastorales* (1931) ve *The Sonata for Two Violins and Piano* (1932) bulunmaktadır. Bunlara ek olarak harika kantatı *Kytice (Boquet)*, *Serenade for Chamber Orchestra*, *Spalicek* (1932) ve *Sinfonia Concertante for Two Orchestras* eserleri bulunmaktadır (Rybka, 2011, s. 69).

Şüphesiz ki Martinu'nun bu olağan dışı yaratma hızı eserlerini kâğıda dökmeden önce tümüyle kafasında oluşturup geliştirebiliyor olmasının sonucudur; hatta besteci aynı anda birden çok kompozisyonu aklında tutabildiğini ifade etmiştir. Bu dönemin en çarpıcı özelliği bestecinin çok sayıda iyi yapılanmış ve ilgi çekici eserler ortaya koyması olmuştur (Rybka, 2011, s. 69). Martinu'nun çok yakın arkadaşı olan, Amerikan besteci David Diamond bir röportajında Martinu'nun üretkenliği karşısındaki şaşkınlığından söz etmiştir:

*Martinu bana, yaptığı yürüyüşler sırasında eserlerini tamamen kafasında duyabildiğinden ve eve döndüğünde, sadece bir gün içinde tümüyle kâğıda dökemediğinden söz etmişti. Bence Flüt ve Piyano Sonatı'nı da bu kadar kısa bir süre içinde yazmıştı. Sıra dışı bulduğum bir başka şey ise piyano partisini ve orkestra partilerini piyano kullanmadan, tümüyle duyabiliyordu. Bütün bir orkestra partisini ve akorları piyanoda tınlatmaya ihtiyaç duymadan yazabiliyordu. Bence bu kesinlikle olağanüstü (Brezina, 2011, s. 134-135).*

Yaklaşık olarak dört yüz eserden oluşan kataloğuyla Martinu, zaman zaman eleştirilere maruz kalsa da döneminin en verimli bestecileri arasında yer almaktadır. *Flüt ve Piyano Sonatı*'nın yanı sıra *Concerto for Flute, Violin and Orchestra* eserini de on gün içerisinde tamamlamıştır. Martinu için bestelemek, nefes almak gibi doğal ve gerekli olan bir ihtiyaçtır (Large, 1975, s. 139).

Martinu'nun Amerika'daki çalışma koşulları, müzikal stili üzerinde büyük bir değişime yol açmıştır. Bestecinin daha belirgin melodiler oluşturması, daha

uyumlu armoniler kullanması ve senfonik müziğe olan yönelimi yeni stilinin ilk belirtileri olarak göçün hemen ardından meydana gelmiştir (Brezina, 2012, s. 93). 1940’larda Martinu, kompozisyon tekniğinde özgün stiline ulaşmış ve bu tarihten sonra tekniğinde değişiklikler yapmamıştır. *Flüt Sonatı*’nı da olgunluk döneminde bestelemiş olan Martinu 1940’lı yıllarda, senfonileri başta olmak üzere büyük formlarda eserler bestelemiştir (Pettway, 1980, s. 85).

Bartok ve Schoenberg gibi Martinu da yaşamının son yıllarında, eserlerini daha anlaşılır ve ulaşılabilir olarak yazma konusunda endişeli olmuştur. Zaman zaman armonisindeki sert ve şiddetli unsurları çıkartarak ve partiyonları sadeleştirerek, eserlerini kasıtlı olarak basitleştirmiştir (Large, 1975, s. 118). Bestecinin son döneminde bestelediği eserleri daha şiirsel nitelikler taşımaktadır (Safranek, 1944, s. 110).

Martinu, Schoenberg gibi büyük bir yenilikçi ve teorisyen değildir. Stravinsky gibi sahnenin merkezinde olmamıştır. Yeni bir ekol oluşturmamış, çalışma yöntemlerini esasen kendine saklamıştır (Large, 1975, s. 140). Martinu’nun en göze çarpan özelliği, Prag’daki öğrencilik yıllarında, Paris’te mücadele içinde geçen yıllarda ve Amerika’daki sürgün yıllarında tek başına dönemlerin popüler müzik stillerine ve akımlara bağlı kalarak değil, bu etkileri Çek karakteri ile harmanlayarak kendi tavrında bestelemesi olmuştur. Bu özelliğiyle besteci, özgün bir figür olarak tanınmıştır. Smetana’nın, Dvorak’ın ve Janacek’in yanında, Martinu’nun müziği de Çekoslavakya sınırları dışında, Çek müzik kültürü adına büyük başarı kazanmıştır.

### **1.3. Martinu’nun Eğitici Kimliği**

Martinu hayatının büyük kısmında bestelemeye odaklanmış ve olağandışı üretkenliği ile sayısız eserler üretmiş olsa da, yıllarca her fırsatta yeni fikirleri genç Çek bestecilere öğretme arzusu ile anavatanına dönmeyi istemiştir ve Amerika yıllarında hatırı sayılır müzik kurumlarında öğretmenlik deneyimleri olmuştur. Bestecinin öğretme yöntemleri, özgün tekniği ile ilgili fikirler vermektedir.

Martinu aslında öğretmenlik için yeteri kadar sabrının olmadığını düşünmektedir ve bu konudaki düşüncelerini arkadaşı David Diamond’a şu sözleri ile ifade etmiştir: “*Ben sadece kendi müziğimi düşünüyorum. Öğrencilerimin de*

*müzikleri üzerinde düşünemem. Ben bir egoistim, biliyorum.”* Diamond bir röportajında bestecinin bu sözleri üzerine açıklama getirmiştir: *“Onun bu sözleri ile ne kasıt etmek istediğini hemen anlamıştım. Çünkü bu kadar çok müzik yazan bir adam, sürekli olarak kendi müziğini düşünmek zorundadır (Rybka, 2011, s. 183).”*

Martinu Amerika günlüklerinde müzik kültürünü etkileyen iki olumsuz faktörden söz etmiştir. Bunlardan ilki Romantik müziğin abartılı estetik anlayışı, diğeri ise kompozisyon sanatına ait unsurların tamamen kuramsal bilgiler ile dikte edildiği, analitik formda müzik eğitimidir (Svatos, 2009, 56); bu sebeple Martinu, öğrencilerine bir danışman gibi yol göstermiş, onların temel konuları öğrenip, kendi özgün anlayışlarını geliştirmeleri için çabalamıştır. Bu hususta kendi akıl hocası Albert Roussel’i örnek almıştır ve onun öğretme tekniklerinden faydalanmıştır (Rybka, 2011, s. 183).

Martinu’nun Amerika’daki en iyi öğrencilerinden birisi olarak tanımladığı Zaidee Parkinson, bestecinin öğretmenliği ile ilgili deneyimlerini bir röportajında şu sözleri ile ifade etmiştir: *“Martinu’nun öğretme stili sistemli değildir; ancak armonik bakış açısıyla müthiş derecede mantıksal bir yol izlemektedir... Ona eskizlerimi götürürdüm ve onlardan yola çıkarak yepyeni bir kompozisyon oluştururduk”* (Renton, 2006, s. 12).

Martinu’nun kompozisyon sanatına en büyük katkılarından birisi olan ve çalışmanın Dördüncü Bölümü’nde detaylı olarak açıklanan “Germinal Development” (Oluşum Aşamasındaki Motifsel Gelişme) tekniği, bestecinin derslerinde en çok üzerinde durduğu konu olmuştur. Martinu ile çalışmak umuduyla New York’a gelen genç Çek besteci Jan Nowak, bestecinin ve bu tekniğin kendisine olan katkılarını şu sözleri ile dile getirmiştir: *“Martinu bana yeni bir dünyanın kapısını açtı. Ona götürdüğüm taslaklar içinde küçük bir motifi çıkarır ve piyano başında onu kendi yöntemiyle geliştirmeye başlardı. Böylece o motifle neler yapılabileceğini görürdüm”* (Rybka, 2011, s. 174-175).

Martinu doğrudan öğretmek yerine, öğrencilerinin kendi taslakları üzerinden seçtikleri bir materyal üzerinden, ne şekilde özel bir tema oluşturabileceklerini keşfetmelerini sağladı. Bunun yanı sıra öğrencilerine Corelli, Thomas Morley gibi erken bestecilerin eserlerini ve kompozisyon sanatının esaslarını gösteren Haydn Yaylı Dördülleri de tanıttı (Rybka, 2011, s. 175).

Bestecinin Berkshire Müzik Akademisi'nde kompozisyon öğrencisi olmuş tanınmış şef Louis Lane, Martinu ile ilgili bir anısını, bir kompozisyon öğrencisinin bakış açısıyla anlatmıştır:

*İlk dersimde Martinu bana Texas'ın neresi olduğunu sordu ve bu bölgenin bir halk şarkısını ona çalıp söylememi istedi. Güçlükle yapmaya çalıştım, hoşuna gitmiş gibi görünüyordu. Sonra görünüşe göre pek beğenmediği, bana ait olan piyano parçalarını sordu. Ardından "Bütün öğrencilerimi ilk günden görmek istiyorum, yarın akşam tekrar gel. Flüt-piyano ve obua-piyano sonatlarını dinleyeceğim." dedi. Ertesi gün ikinci dersimde, "Parçalarını yalnızca okuyarak yanlış yargılamışım. Onlar ilk okuduğumda düşündüğümünden çok daha iyi müzikler; fakat motiflerini geliştirmek için izlediğin yol çok tehlikeli. Şu an 22 yaşındasın, 44 yaşına geldiğinde fikirler aklına bu kadar kolaylıkla gelmeyecek. Bu yüzden sana şimdi bir fikri nasıl geliştirebileceğini öğretmeliyim. Senin için üç notalı bir motif yazıyorum. Sadece bunlardan bir piyano parçası oluşturmanı istiyorum, başka hiçbir şey olmayacak." dedi. Nasıl büyük bir şoktu benim için! İstediklerini umutsuzca yapmaya çalıştım. Fakat bir sonraki derste "az ile neler yapabileceğini gördün. İşte bizim üzerinde duracağımız konu bu." dedi (Rybka, 2011, s. 152-153).*

## İKİNCİ BÖLÜM

### BOHUSLAV MARTINU'NUN MÜZİKAL KİMLİĞİ

#### 2.1. Martinu'nun Etkilendiği Müzik Akımları

##### 2.1.1. Fransız Empresyonizmi

Prag'daki öğrencilik yıllarında, devrimci tınılar sunan Debussy'nin *Pelleas et Mellisande* eserini dinlemesi, Martinu için bir dönüm noktası olmuştur. Debussy'nin orkestrasyon tekniği, armonisi, farklı ses renkleri kullanması ve geniş renk yelpazesi Martinu'nun çok ilgisini çekmiştir (Rybka, 2011, s. 324). Martinu, Vaclav Talich yönetimindeki Çek Filarmoni Orkestrası'nda keman çaldığı yıllarda Debussy'nin yanında Ravel ve Roussel gibi Fransız empresyonistler ile de tanışmış ve bu akıma karşı olan ilgisi gittikçe büyümüştür (Large, 1975, s. 26).

Martinu bu yıllarda Fransız empresyonizmine ilgi duyan neredeyse tek Çek besteci olmuş ve eleştirmenler tarafından "Çek empresyonist" olarak damgalanmıştır; ayrıca empresyonist müziğin Çek eleştirmenler ve müzik çevresi tarafından kabul görmeyişi, Martinu'nun Paris'e gitmek üzere anavatanını terk etmesine yol açan en önemli sebep olmuştur (Svatos, 2001, s. 16-18).

Martinu'nun 1918- 1924 yılları arasında yazdığı senfonik şiir formundaki *Istar* balesi, bestecinin ses rengi unsurlarını vurgulamasıyla, Fransız müziği etkisini belirgin şekilde taşımaktadır (Safranek, 1961, 74).

##### 2.1.2. Caz Müziği

Amerika'daki sosyal kısıtlamalar çok sayıda zenci Amerikan vatandaşının Paris'e kaçmasına yol açmıştır. Fransız halkı Amerikalı zencileri ve onların müziğini kısa sürede benimsemiş ve kültür hayatlarına sokmuşlardır. Martinu da Fransa'ya geldiği ilk yıllarda caz müziğinin Fransız kültür hayatı içindeki yerini çoktan almış olduğunu fark etmiştir. Yenilik arayışına bağlı olarak besteci, caz müziğine hemen ilgi duymaya başlamış ve deneysel çalışmalar yaptığı Paris yıllarında caz müziğine ait öğeleri eserleri içinde kullanma konusunda başarılı olmuştur (Rybka, 2011, s. 55-56).



Stravinsky gibi, Martinu da caz müziğinin senkoplu ritimlerinden ve zengin armonisinden yararlanmışır (Waleczek, 2011, s. 25). Senkoplu ritimlerin Çek halk müziği içinde yer alıyor olmasından dolayı bu ritimler Martinu'ya yabancı gelmemiştir; hatta besteci caz müziğine karşı kültürel bir yakınlığı olduğunu düşünmektedir. Ritim, Martinu'nun özgün kompozisyon stilinde dikkat çeken bir unsurdur ve bestecinin ritim ögesine yaklaşımı, caz müziği ve Çek halk müziğinin sentezinden meydana gelmektedir (Entwistle, 2002, s. 172).

Martinu'nun caz müziği etkisi ile yazdığı eserlerinden en popüler olanı tek perdelik bir bale suiti olan *La Revue de Cuisine* (Kitchen Review) eseridir. Caz müziğinin daha hafif bir türünü sunan, küçük orkestra kompozisyonu *Le Jazz ve caz müziğini* Fransız empresyonizmi ile bir arada kullandığı *Birinci Piyano Konçertosu* da bu türün etkisi ile yazdığı önemli eserleri arasında yer almaktadır (Rybka, 2011, s. 55-56). Martinu'nun, *Sextet for Piano and Wind Instruments* eseri de caz etkisinin açıkça görüldüğü ve scherzo bölümünün sadece flüt ve piyano için yazılmasıyla flütün başrolde olduğu bir diğer önemli eserdir (Pettway, 1980, s. 82-83).

### 2.1.3. Neoklasisizm

Martinu 19. yüzyılda egemen olan armonik yapının, eserlere gerekli özgürlüğü tanımadığını ve yaratma sürecinde bestecileri kısıtladığını düşünmektedir; ayrıca abartılı duygusallık, hislerine olan egoist ilgisi ile bestecinin kendi kişiliğini yüceltmesi, fanteziler ve zevkler Martinu'nun mizacına aykırı gelmektedir. Bu sebeplerle, 1930'lu yıllarda dönemin armonik müziğinin abartılı duygu yoğunluğuna karşı bilinçli bir tepki olarak, besteci neoklasisizme yönelmeye başlamıştır (Safranek, 1944, s. 32-33-38).

Martinu'nun Paris'te 1923 yılından 1940 yılına kadar yaşadığı mütevazı odası Bach'ın müzikleriyle, Mozart'ın operaları, senfonileri ve sonatlarıyla, ayrıca Palestrina, Corelli, Orlando di Lasso gibi eski ustaların, hiçbir zaman eskimeyen kompozisyonları ile doludur. Bu müzikler üzerinde çok çalışmasının sonucunda Martinu'nun birçok oda müziği ve orkestra eserini *Partita, Inventions, Ricercari, Concerto Grosso, Double Concerto* ve *Sinfonia* olarak adlandırması şaşırtıcı değildir (Safranek, 1943, 329). Aslında Martinu neoklasik müzik yaratmaya meraklı değildir ve eski ustalara benzemeye çalışmamaktadır; onun bu arayışı kendi modern ifade

anlayışını oluşturmak için bir araç bulma amacı taşımaktadır (Safranek, 1944, s. 38). Barok dönem formları ile çağdaş müziği birleştirerek yazdığı eserleri Martinu'nun Paris yıllarında, bir besteci olarak tanınmasında ve ün kazanmasında büyük rol oynamıştır.

Concerto grosso formunda yazılmış olan, *Serenade for Chamber Orchestra* (1930) Martinu'nun neoklasik stili benimsediği ilk yıllara örnektir. Bestecinin bu formda yazdığı diğer büyük eserleri arasında *Concerto Grosso* (1938), *Tre Ricercari* (1938), ve *Double Concerto for Two String Orchestras, Piano and Tympani* (1938) bulunmaktadır (Rybka, 2011, s. 70-327).

#### 2.1.4. Amerika'da Serializm ve Martinu

1950'li yıllarda Amerikalı teorisyen ve besteci Milton Babbitt'in, Schoenberg'in oniki ton sistemini matematiksel terimler kullanarak daha iyi tanımlaması ve geliştirmesi, genç kuşak Amerikan besteciler üzerinde büyük etki yaratmıştır. Bunun sonucunda, Amerika'daki birçok üniversitenin müzik bölümlerinde Schoenberg öncülüğündeki bu sistem hâkim olmuş ve Martinu'nun müzikal stiline modası geçmeye başlamıştır. 1951 yılında Martinu'nun Princeton'daki öğretmenlik görevine bu sebeple son verilmiştir; ayrıca bestecinin Avrupa'ya dönme kararı arkasındaki etkenlerden birisi de müziğinin Amerikan besteciler tarafından eskisi gibi ilgi görmüyor olduğunu düşünüyor olmasıdır (Rybka, 2011, s. 199-200). Martinu, Schoenberg'in oniki ton sistemi hakkındaki düşüncelerini Bach'ın müziği ile karşılaştırma yaparak dile getirmiştir:

*12 tane sesi seçmek ve bunları dört farklı versiyonda düzenlemek zorundasınız, Bach'ın yaptığı şey bu değildi. Schoenberg bunu otomatik ve bilinçli olarak yapıyorken, Bach bunu içgüdüsel olarak yapıyor ve otomatik olarak duyuyordu. İşte 12 ton sisteminde gördüğüm şey bu... Bu müzik her zaman hesaplanabiliyor. Böylece her bir dakika 'ton buraya çıkmak üzere, ton şuraya inecek ve sonra şu çevrim gelecek, müziğin sonrasını tahmin edebiliyorsunuz. Bach da bunu yapabiliirdi; fakat onun tınları tamamen orijinaldi, böylece sürekli şaşırtabiliyordu. Söylemeliyim ki Bach'ın kromatik müziği bana her zaman sürprizli gelmiştir; ancak Schoenberg'in 12 ton sistemi beni şaşırtmıyor (Rybka, 2011, s. 200).*

Martinu, Copland ve Stravinsky'nin de içinde bulunduğu dönemin tonal bestecileri, denemeler yapabilecek kadar bu sistemin hâkimiyeti altında yaşamışlar; ancak çok iyi sonuçlar alamamışlardır. Sözlerinden de anlaşıldığı üzere Martinu, oniki ton sistemini hiçbir zaman benimsememiş ve bu alanda eser üretmemiştir.

## 2.2. Martinu'nun Etkilendiği Besteciler

### 2.2.1. Debussy

Martinu'ya göre Debussy'nin müziği, hayatındaki en büyük ilham kaynağıdır. Öğrencilik yıllarında duyduğu *Pellas et Melisande* eseri, besteciye yeni kapılar açmış ve ilerleyen dönemlerde kendi özgün müziği ile harmanlayacak olduğu bazı yeni kompozisyon tekniklerini tanıtmıştır. Bu teknikler, serbest disonans kullanımını, kontrpuanda özgürlüğü, politonal ve poliritmik unsurların kullanımını içermektedir (Walter-Clarke, 1999, s. 7).

1. Dünya Savaşı patlak vermeden önce Martinu, Fransız empresyonizminin etkisi altında, Debussy stiline ait unsurlar içeren birçok eser bestelemiştir. Bu eserlerden bazıları Martinu'nun teknik bilgi eksikliğinden kaynaklı problemler içermektedir; çünkü bu dönemde besteciye yol gösterebilecek hiç kimse yoktur. Eserleri pürüzlü olmalarına rağmen, bestecinin farklı renkleri kullanma ve yeni tınıları elde etme konusundaki arzusunu göstermektedir. Policka'ya sığındığı savaş dönemlerinde ise besteci hem empresyonist ve hem de ulusalcı karakterini sergileyen kompozisyonlar yaratmaya başlamıştır. *A Nocture, Three Lyric Pieces* (1915) ve *Ruyana* (1916) eserlerinde Debussy *Preludeler*'inin etkisini içermektedir. Hem Debussy hem de Dvorak etkisi ile yazdığı *String Quartet No:1* (1918) ise bestecinin empresyonist ve ulusalcı karakterini aynı çalışma içinde vurguladığı önemli kompozisyonlarından biridir (Bae, 2006, s. 39-40). Bestecinin Debussy etkisi ile yazdığı diğer önemli kompozisyonları arasında olan, küçük orkestra için *Nipponari*'nin orkestrasyonunda bestecinin Debussy renklerini kullandığı görülmektedir; ayrıca *Istar* (1918-1924) balesinin partiyonu üzerinde "Debussy'e Saygı" alt başlığı yer almaktadır (Rybka, 2011, s. 325).

### 2.2.2. Stravinsky

1924 yılında Martinu, *Petrushka*, *The Rite of Spring*, *The Soldiers Tale* ve *The Wedding* eserlerini dinlemiş, özellikle Stravinsky'nin armoni yaklaşımından ve politonalite kullanımından etkilenmiştir. Stravinsky'nin "ilkel çok seslilik" fikirleri, 1924 yılında bestecinin kompozisyon stilini bu etki doğrultusunda değiştirmesine yol açmıştır (Walter-Clarke, 1999, s. 9-10). Martinu Stravinsky'de, halkın müzikal zevklerinin yönlendirilmekte olduğu romantik ve modası geçmiş standartları değiştirebilme gücünü görmüştür (Svatos, 2001, s.21); ve bu sebeplerle Paris'e gelmeden önce hakkında neredeyse hiçbir şey bilmediği Rus besteci, Martinu için büyük bir ilham kaynağı olmuştur (Entwistle, 2002, s. 18).

Stravinsky etkisinin açıkça görüldüğü, orkestra eserleri *Half Time* ve *La Bagarre*, besteciye Paris'te ün kazandırmasıyla önem teşkil etmektedir. *Half Time*'da kullanılan motifler ve eserin içindeki tonalite kargaşası Stravinsky'nin *Petrushka* balesi ile doğrudan bir benzerlik göstermektedir; ayrıca sert ostinatolar, motorik ritimler ve gergin akorlar, *Le Sacre du Printemps* eserinin Martinu üzerindeki etkisini açığa vurmaktadır. *Half Time*'da Debussy etkisinin yerini, tamamen Stravinsky'nin aldığı ve bestecinin kompozisyon tekniğinin olgunlaştığı görülmektedir (Large, 1975, s. 33). *La Bagarre* eserinde de Stravinsky'ye ait unsurlar bulunmaktadır; ancak Martinu bu eserde kendi prensiplerine daha bağlı kalarak tutucu bir yol izlemiş ve özgünlüğünü ön plana çıkartmıştır (Rybka, 2011, 326).

### 2.2.3. Klasik Besteciler ve Roussel

Martinu da dönemindeki tüm besteciler gibi öğrencilik yıllarında Bach, Beethoveen, Haydn, Mozart, Schubert, Mendelssohn gibi bestecilerin eserlerini detaylı olarak çalışmıştır. Klasik ve Romantik dönem eserlerinin yanı sıra Corelli, Orlando di Lasso, Palestrina gibi eski ustaların eserleri, bestecinin barok dönem formlarını kullandığı neoklasik kompozisyonları için ilham kaynağı olmuştur; ayrıca Çek müziğinin en önemli temsilcilerinden Smetana'nın ve Dvorak'ın etkileri, Martinu'nun özellikle Çek karakterini vurguladığı eserlerinde hissedilmektedir.

Martinu, Amerika yıllarında bestelediği senfonilerinden üçüncüsünü, Beethoveen'in *Eroica*'sını model alarak oluşturmuştur. 4. *Senfoni* lirik tınısı

açısından, 20. yy. senfonik müziğine yön veren Schubert ve Dvorak müziğine yakınlık göstermektedir. 1947 yılında tamamladığı ve en iyi dörtlülerinden biri olarak tanımlanan *7. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, Concerto da Camera*, Dvorak etkisinin bulunduğu bir başka kompozisyonudur (Rybka, 2011, s. 21-22-24). Martinu'nun 1918 yılında yazdığı vatan sevgisi temalı *Çek Rapsodi* eserinde de, ulusal Çek müziğinin en önemli temsilcisi Smetana'nın etkisi açık bir şekilde görülmektedir (Safranek, 1944, s. 15 ).

Paris yıllarındaki kompozisyon öğretmeni Albert Roussel'in katkıları çok büyük olsa da Martinu'nun eserlerinde direkt olarak Roussel etkisini fark etmek zordur; çünkü Roussel, Martinu ile olan derslerinde kendi stilini dikte etmek yerine, besteciye kendi özgün stilini geliştirmesi için fırsatlar vermiş ve yol göstermiştir. Martinu'nun hocasına ithaf ettiği *Serenade* ve *String Quartet No:2*, Roussel etkisinin en belirgin olarak yansıdığı eserleri arasında gösterilebilir (Rybka, 2011, s. 325).

### **2.3. Martinu'nun Müzikal Kimliği**

#### **2.3.1. Martinu ve Orkestral Müzik**

Martinu, orkestral müzik bestelemeye Policka'daki ilk yılları itibariyle başlamıştır. 1910 yılında yazdığı üçüncü orkestra eseri *The Angel of Death* (Anel Smrti), Polonyalı lirik yazar Prezerwa Tetmajer'in mutsuz bir aşk meselesini konu alan romanına dayalıdır. Roman, heykeltıraş olan Rdzawicz'in terk edilmesini ve en büyük eseri olan kendi mezarını oymaya başlamasını anlatmaktadır. Bu dönemde karşılıksız kalmış bir aşkın acısını yaşamakta olan Martinu, kendisini bu romanın karhamı ile özdeşleştirmiş ve eseri bestelerken, Rdzawicz yerine adeta kendi mezarını oyduğunu hayal etmiştir. Eser içindeki müzikal ifadeler abartılı, orkestrasyonu acemicedir; hatta eserin kimi yerlerinin çalınması mümkün değildir. Eserin notası bir sürü talimat ile doludur. Martinu sadece birkaç ölçü arayla orkestranın pianissimo, crescendo furioso, feroce con fuoco, fortissimo ve ardından appassionato religioso çalmasını istemiştir. Açıkçası bu eserin müzikal değeri zayıftır; ancak Martinu'ya kendi sanatını öğrenme konusunda deneyim sağlamıştır (Large, 1975, s. 16).

1942 yılında, Martinu'nun doğduğu ülkeden çok uzak topraklarda, Boston Senfoni Orkestrası'nın Rus şefi Serge Koussevitzky besteciden büyük orkestra için

bir eser yazmasını rica etmiştir (Crump, 2010, s. 15). Bu yıla kadar Martinu, çağdaşı Schoenberg ve Bartok gibi hiç senfoni formunda eserler yazmamış, onun yerine fikirlerini kolaylıkla ifade edebileceği küçük orkestra formlarını ve oda müziğini tercih etmiştir (Rybka, 2011, s. 123). Martinu, senfoni bestelemenin zorluğunu şu sözleri ile ifade etmiştir: “*Senfoni gibi büyük formlarda yazmak, ister istemez besteciyi, kendisini yüksekten uçan bir uçağa koymaya zorlar*” (Evans, 1960, s. 19). Neyse ki Martinu uzun süren deneysel çalışmalarının ve çok çeşitli türleri denediği kariyerinin ardından kompozisyon stilinde olgunluğa erişmiştir ve bu formda yazabilecek niteliklere sahiptir. İlk senfonisi çok başarılı olmuş; 1942’yi takip eden yıllarda beş senfoni daha yazarak, son senfonisi olan 6. *Senfoni*’yi 1953 yılında tamamlamıştır (Crump, 2010, s. 15).

Martinu 1. *Senfoni*’yi bestelemeye 1942 yılında Berkshires Müzik Okulundaki ilk öğretmenlik görevi sırasında başlamış ve aynı yıl 1945 yılında *First Sonata*’yı bestelediği yer olan Cape Cod’daki tatili sırasında tamamlamıştır. Martinu Cape Cod’da senfonisini bitirmek için gerekli olan huzuru bulmuştur; ancak kompozisyonunu kafasında tamamlamak ve yeni fikirler üretmek için yaptığı gece yürüyüşleri sırasında yaşadığı ilginç bir olay 1. *Senfoni*’yi “Casus Senfonisi” olarak isimlendirmesine yol açmıştır. 2. Dünya Savaşı’nın Amerika’ya sıçradığı bu yıllarda, Atlantik kıyılarında görülen Alman denizaltılarından dolayı tedirginlik yaşayan Cape Cod sakinleri, yabancı olan Martinu’yu gece yürüyüşleri sırasında şüpheli bulup, Nazi casusu olduğu gerekçesiyle bölge polisine ihbar etmişlerdir. Neyse ki işin aslı ortaya çıkmış ve gözaltına alınan Martinu serbest bırakılmıştır. Bu olayın ardından besteci ilk senfonisini *Casus Senfonisi* olarak isimlendirmiştir (Rybka, 2011, s. 123). Martinu’nun belirgin şekilde Çek karakterini vurguladığı senfoninin dördüncü bölümünde kullandığı melodik fikirler Mozart’ın inceliğini anımsatması ile özellikle ilginçtir. Koussevitzsky bu senfoni ile ilgili düşüncelerini şu sözleri ile dile getirmiştir: “*Tıpkı bir klasik senfoni gibi, bu eserin de içindeki tek bir notayı bile değiştiremezsiniz.*” (Safranek, 1944, s. 91-92).

İlk senfonilerini ileri yaşlarında yazmış olmalarından ötürü Martinu ve Brahms’ın senfoni kariyerleri birbirine benzerlik göstermektedir. İlk engeli aşmalarının ardından, her iki besteci de kısa bir süre içinde tamamen farklı bir karakter ve içeriğe sahip olan ikinci senfonilerini yazmışlardır (Crump, 2010, s. 209). 1. *Senfoni*’ye göre daha lirik ve pastoral bir karakterde olan 2. *Senfoni*, Amerika’da

yaşayan Çek asıllı bir grup vatandaş tarafından toplu olarak sipariş edilmiştir. Bestecinin Çek karakterini en çok taşıyan ve en kısa olan senfonisi 2. *Senfoni*'dir (Safranek, 1944, s. 93-94-95). Martinu 1. *Senfoni*'yi Koussevitzsky'nin siparişi üzerine oluşturmuş ve bestecinin senfoni kariyeri bu vesileyle başlamıştır; bu sebeple 3. *Senfoni*'yi Koussevitzsky'e adanmış ve her iki senfoninin de ilk seslendirilişi Rus şef tarafından gerçekleştirilmiştir (A.F., 1951, 185). Martinu, 1951 yılında New York Times gazetesine verdiği bir röportajda 3. *Senfoni*'yi bestelerken hissettiklerini şu sözleri ile dile getirmiştir:

*3. Senfoni... Onunla gurur duyuyorum. Trajik bir tınısı var. Onu yazdığımda çok fazla vatan hasreti çekiyordum. Üç bölümden oluşuyor ve tamamen senfoni dokusuna sahip. Eğer arkadaşlarım sana benim mütevazı olduğumu söylediler ise, öyle olmadığını belirtmeliyim. Bu senfoniye yazarken model olarak zihnimde Beethoven'in Eroica'sı vardı. 3. Senfoni aslında benim ilk senfonimmiş gibi hissediyorum. Sipariş üzerine yazmadığım ilk senfonim... Onu tüm kalbimle, ilk seslendirilişini yapan Boston Senfoni Orkestrası'nın şefi Koussevitzsky'e armağan ettim. Koussevitzsky ve bu orkestra geçmişte benim için harika şeyler yaptılar (Rybka, 2011, s. 137-138).*

4. *Senfoni*, *First Sonata* ile aynı yıl olan 1945'te bestelenmiştir. Martinu bu senfoni üzerinde çalışırken Avrupa'daki savaş sona ermek üzeredir; bu sebeple eser, yaklaşan zaferi yansıtan bir enerjiye ve umut dolu bir karaktere sahiptir. Martinu'nun ustalık döneminde oluşturduğu 4. *Senfoni* en popüler olan eserleri arasındadır (Rybka, 2011, s. 140-141) ve aynı dönemde yazılmış olması sebebiyle, senfoni içinde kullanılan teknikler ve materyaller, bu tez çalışmasına konu olan *First Sonata*'nın da içinde yer almaktadır. Martinu'nun 1946 yılında, mart ve mayıs ayları arasında tamamladığı 5. *Senfoni*'si, 3. *Senfoni*'ye benzer şekilde bestecinin vatan hasreti çektiği ve gelecek ile ilgili kaygılar yaşadığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Martinu bu senfoniye yıllarca ikinci keman olarak görev yaptığı Çek Filarmoni Orkestrası'na adanmıştır; böylece orkestraya olan minnet borcunu ödemiştir ve bu senfoninin savaştan zaferle çıkan anavatanına dönüş için bir yol olmasını umut etmiştir. Eve dönüşü mümkün olmamış olsa da, 5. *Senfoni* ilk gösterimi Çekoslovakya'da gerçekleşen tek senfonisi olma niteliğini taşımaktadır (Crump, 2010, s. 317-318). 1953 yılında tamamladığı 6. *Senfoni* diğer adıyla *Fantaisies Symphoniques* Martinu'nun en karmaşık ve tek seferde algılanması en güç olan

senfonisidir. Bu özelliği ile eser “sanrı yaratan” olarak isimlendirilmiştir. Martinu fantezi stilindeki ilk büyük çalışması olan bu eseri, Boston Senfoni Orkestrası’nın 75. yıl kutlamaları için yazmış ve şef Charles Munch’a adanmıştır (Rybka, 2011, s. 217). Bu senfoninin ilginç olan diğer bir diğer yanı ise orijinal başlığı olan *New Fantastic Symphony*’nin, Berlioz’un *Symphonie Fantastique* başlığını çağrıştırması sebebiyle yayınevi ve Martinu’nun ortak kararıyla sonradan değiştirilmiş olmasıdır (Safranek, 1962, s. 272).

6. *Senfoni*’nin başarısı ardından Charles Munch Martinu’ya bir eser daha sipariş etmiştir. *The Parables* bestecinin Boston Senfoni Orkestrası için yazdığı son eseri olmuştur. Martinu bu eseri New York’ta tanışma fırsatı yakaladığı ve büyük hayranlık duyduğu Fransız pilot, yazar ve filozof Antoine de Saint-Exupery’nin *La Citadelle (The Wisdom Of The Sands)* isimli çalışmasından ilham alarak oluşturmuştur (Terian, 2006, s. 12). Bu eser, yazarın ana fikrini koruyarak kendi hayal gücünü yansıtmakta özgür olabileceği fantezi formunda tasarlanmıştır; bu sebeple *The Parables*, 6. *Senfoni (Fantaisies Symphoniques)* ile aynı stili taşımaktadır (Rybka, 2011, s. 225).

Martinu’nun orkestral eserleri arasında, ünlü solistlere ithaf ettiği veya bu solistlerin siparişleri üzerine bestelediği konçertolar da önemli bir yer tutmaktadır. Martinu, Eugene Bozza’nın obua için bestelediği *18 Etudes*’i model alarak oluşturduğu *Obua Konçertosu*’nu Çek Filarmoni Orkestrası obua sanatçısı, virtüöz müzisyen Jiri Tancibudek’e ithaf etmiştir (Rybka, 2011, s. 239). 2. *Piyano Konçerto*’sunu piyanist Germain Leroux’a adanmış; bu eser Avrupa ve Amerika’da sıklıkla seslendirilmiştir. Prokofiev, Bartok ve Stravinsky’e benzer şekilde piyanoyu atonal bir perküsyon aleti olarak kullandığı 4. *Piyano Konçertosu*’nu Rudolf Firkusny’e, çello ve oda orkestrası için bestelediği konçertoyu ise ünlü İspanyol cellist Gaspar Cassado’ya ithaf etmiştir (Safranek, 1944, s. 40).

2. *Keman Konçertosu*’nu ithaf ettiği ünlü Rus keman sanatçısı Mischa Elman ile besteci arasında geçen ilginç diyalogdan Martinu’nun sıradışı kişiliğini yansıtmaya sebebiyle, biyografi kitaplarında çokça söz edilmiştir. Milos Safranek, kitabında bu anıyı şu sözleri ile anlatmıştır:

*1943 yılında Martinu’nun müziği ile tanışan Mischa Elman, hemen ardından besteciyi, bir keman konçertosu sipariş vermek üzere ziyaret*



etmiştir. Daha önceleri hiç bir araya gelmemiş iki sanatçının ilk başta birbirlerini anlamaları biraz zor olmuştur. 'Daha önce yaşayan dünyaca ünlü bir kemancıyı hiç dinlediniz mi?' sorusuyla aradaki buzları kırmaya çalışan Elman'a, Martinu'nun tek kelimelik cevapları, kafa karıştırıcı gelmiştir. 'Hayır' cevabını aldıktan sonra Elman: 'Peki tesadüfen benim çalışımı hiç duydunuz mu?' diye bir soru daha yöneltmiştir. Martinu açık bir şekilde 'Hayır' yanıtını vermiş ve ardından uzunca bir sessizlik olmuştur. Sonunda Elman problemi çözmek için Martinu'yu stüdyosuna götürmüş ve yarım saat kadar besteciye özel olarak çalmıştır. Martinu, Elman'ı büyük dikkatle dinliyor olmasına rağmen, virtüöz kemancının performansı karşısında çok ilgisiz bir tavır sergilemiştir. Elman son notayı çalmasının ardından Martinu'nun tepkisini beklemiş; fakat Martinu anlaşılabilir şekilde sessizlikle oturmaya devam etmiştir. Stüdyodan ayrılmak üzere kalkana kadar Martinu sessizliğini korumuş ve iki sanatçı birbirine soğuk bir şekilde veda etmiştir. Bestecinin garip tavırları karşısında şaşırarak Elman, bu girişiminin başarısızlıkla sonuçlanacağından korkmuş; fakat çok geçmeden Martinu yeni keman konçertosunu tamamlayıp, ünlü kemancıya göndermiştir (Safranek, 1944, s. 97-98).

Elman'ın kişisel stiline özel yazılmış olan; ayrıca virtüöz kemancıya teknik becerilerini ve müzikal niteliklerini sunma konusunda harika fırsatlar sağlayan bu eser, Martinu'nun orkestral kompozisyonları arasında önemli bir yer tutmaktadır.

Martinu Paris'e gitmesinin ardından orkestrasyon becerilerini geliştirmiş, Amerika yıllarında yazdığı senfonileri ile birlikte bu alanda iyice ustalaşmıştır. Şüphesiz ki Martinu orkestrasyon konusunda 20. yüzyılın en yetenekli bestecilerinden birisi olmuştur (Rybka, 2011, s. 332).

### **2.3.2. Martinu ve Oda Müziği**

Oda müziği eserleri, Martinu'nun geniş eser listesi içinde büyük bir yer tutmaktadır. Besteci hayatı boyunca çok çeşitli formlarda ve çok çeşitli çalgıları birleştirerek, kompozisyon sanatının temeli olduğuna inandığı oda müziğine büyük katkılarda bulunmuştur. Martinu'nun oda müziği eserleri arasında keman-piyano, viyolonsel-piyano, viyola-piyano, flüt-piyano sonatlarının yanı sıra yaylı çalğı

üçlüleri, dörtlüleri, beşlileri ve altılıları, sadece üflemeli çalgılar için yazdığı eserleri, üflemeli çalgılar, yaylı çalgılar ve piyanoyu bir arada kullandığı sayısız eseri bulunmaktadır.

Paris'te deneysel çalışmalar yaptığı ilk yıllarında Martinu, düşüncelerini daha rahatlıkla ifade edebileceği formlarda yazmayı tercih etmiş; bu sebeple en çok oda müziği türünde eserler vermiştir. Bu dönemde bestelediği eserler arasında ikinci bölümü Mozart sadeliği sunan, birinci ve üçüncü bölümü geleneksel caz ritimleriyle canlı bir karakter taşıyan, basit ve armonik bir stilde yazılmış *İkinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* (1926), bestecinin oda müziği stilinin gelişimi açısından büyük önem taşımaktadır. Bu eserde bestecinin *Half Time*'da kullandığı öğeleri geliştirdiği görülmektedir. Sonraki ünlü oda müziği kompozisyonlarından, *Yaylı Çalgılar Beşlisi* (1929), besteciye 1932 yılında Elizabeth Sprague Coolidge Ödülü'nü kazandıran *Yaylı Çalgılar Altılısı* ve *Piyano Beşlisi* (1934), birbirleri ile benzer stilde bestelenmiştir (Safranek, 1943, s. 334-335).

İkinci Dünya Savaşı'nın Paris'e sıçradığı 1940 yılının kış aylarında Martinu en iyi oda müziği eserlerinden biri olan *1. Çello Sonatı*'nı yazmıştır. Çellonun bütün teknik olanaklarını sunan bu eser, 1940 yılının Mayıs ayında Pierre Fournier tarafından seslendirilmiştir. Fransa'da yaşanmakta olan kaos ortamına rağmen seyirci, bu eserin ilk gösterimini soluksuz izlemiş ve eser büyük beğeni toplamıştır. Bu konser, sıkıntılı savaş günlerinde Martinu'ya çok büyük bir mutluluk kaynağı olmuştur; ancak bu mutluluk kısa sürmüş ve eserin ilk seslendirilişinden üç hafta sonra bestecinin Fransa'dan zorluklarla dolu kaçış süreci başlamıştır (Safranek, 1944, s. 74-75).

Martinu, *İkinci Çello Sonatı*'nı 1941 yılında Amerika topraklarında bestelemiştir. 1942 yılında "League of Composers"ın jubilesi için bestelemiş olduğu *1. Piyano Dörtlüsü*, Çek melodilerin ileri düzeyde geliştirilmiş bir formda kullanımını sunması açısından önem taşımaktadır. 1942 yılında bestelediği diğer eserleri arasında viyolonsel ve piyano için, *Rossini'nin Teması Üzerine Çeşitlemeler* ve flüt, keman, piyano için *Madrigal Sonat* bulunmaktadır (Safranek, 1943, s. 343-348). *Madrigal Sonat* bu çalışmada "2.4. Martinu ve Flüt Müziği" başlığı altında detaylı olarak anlatılmıştır.

Martinu 1943 yılında beş kısa parçadan oluşan *Madrigal Stanzaz* başlıklı eserini bestelemiş ve bu eseri büyük hayranı olduğu bilim adamı Albert Einstein'a ithaf etmiştir. Bu eser Martinu'nun Einstein'a ve genel anlamda bilime olan saygısını göstermektedir (Safranek, 1944, s. 103). Martinu 1943 yılının aralık ayında, Princeton Üniversitesi'nde görev yapmakta olan Einstein'ı ziyaret etmiş ve eserini bilim adamına takdim etmiştir. Einstein da Martinu'ya *The Evolution of Physics* eserinin imzalı bir kopyasını armağan etmiştir. Martinu, keman çalabilen Einstein'a ithaf ettiği *Madrigal Stanzaz*'ı, amatör çalgıcılar için çok da zor olmayacak şekilde bestelemiştir. Sonrasında Einstein bu eseri Princeton'da Robert Casadesus eşliğinde seslendirmiştir (Rentsch, 2005, s. 14).

Martinu, Amerika yıllarında senfonik müziğe yönelmiş olsa da oda müziği türünde eserler üretmeyi hiç bırakmamıştır. 1946 yılında *6. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nü, 1947 yılında ise en iyi dörtlülerinden biri olarak bilinen, *7. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nü yazmıştır (Rybka, 2011, s. 167). Chopin'in ölüm yıl dönümü için UNESCO tarafından sipariş edilen, obua, iki keman ve çello için *Mazurka Nocturne* eserini ise 1949 yılında yazmıştır (Large, 1975, s. 99).

Martinu, oda müziği, senfonik müzik ve sahne müzikleri gibi türleri keskin bir çizgiyle ayırmıştır. Bu türlerin özgün stillerini ve karakterlerini asla birbirine karıştırmamıştır. Dörtlüleri hiçbir zaman bir orkestra müziği, sahne müzikleri hiçbir zaman bir senfoni karakterinde olmamıştır. Melodileri, kullandığı ritimler ve renkler doğrudan Çek karakterinden meydana gelmiş ve besteci bu yönüyle Dvorak ve Smetana'nın ayak izlerini takip etmiştir (Safranek, 1943, 350).

### **2.3.3. Martinu ve Sahne Müzikleri**

Martinu'nun sahne eserleri, bestecinin çocukluk yıllarından itibaren ilgili olduğu tiyatro sanatını en ince ayrıntısına kadar bildiğini ve drama algılarının çok gelişmiş olduğunu göstermektedir. Martinu, ilk balesi olan *Istar*'ı 1921 yılında Prag'da bestelemiş ve son büyük operası olan *The Greek Passion*'ı Avrupa'ya dönüş yaptığı, hayatının son yıllarında bestelemiştir; bu bağlamda sahne eserleri kariyerinin sadece bir dönemini temsil etmemektedir. Besteci, hayatının her döneminde sahne için eserler bestelemiştir (Safranek, 1943, s. 336-340).

Martinu'nun 1930'lu yıllarda yazdığı opera ve baleleri, orkestra ve oda müziği eserlerine göre daha fazla başarı elde etmiştir. Bunun sebebi Çek kimliğine ait unsurları ve ulusal duyguları oyunlar ve efsaneler ile sahne müzikleri çerçevesinde daha iyi ifade etmiş olmasıdır (Large, 1975, s. 64). 1931 yılında bestelediği ve içinde kadınlar korosuna da yer verdiği balesi *Spalicek*, Çek halk metinleri, gelenek ve görenekleri, halk dansları ve halk efsaneleri üzerine oluşturulmuştur (Safranek, 1933, s. 336). Bu eser 1934 yılında Martinu'ya Bedrich Smetana Kompozisyon Ödülü'nü kazandırmış; bu sayede besteci Çek kültürüne ait unsurlarla, kendisini ifade etmenin ne kadar etkili olduğunu anlamıştır (Large, 1975, s. 56).

Martinu'nun büyük iki operası *The Miracle of Our Lady*, 1933 yılında ve *Juliette (The Key To Dreams)*, 1936-1937 yılları arasında Paris'te bestelenmişlerdir. Martinu'nun *The Miracle of Our Lady* operasını bestelerken ana prensibi, tiyatro ile ilgili nitelikler üzerine vurgu yapmak olmuştur. Besteci, müziğe birincil önemi vermeyi sürdürürken metin, dans, sahneleme, hareket ve performansın diğer öğeleri üzerine de eş zamanlı olarak özen göstermiştir. Bu eser ortaçağ gizemleri ve mucizelerini konu almıştır (Safranek, 1943, s. 338).

Martinu'ya göre opera, müzikli bir oyun niteliğindedir. Bu sebeple besteci gerçekçi fikirleri ve temaları tamamen terk etmiş ve her şeyi operanın gerçek hayatın bir yansıması olmadığı, esasen bir tiyatro performansı olduğu düşüncesiyle kurgulamıştır (Safranek, 1943, s. 338). Martinu, en iyi bilinen sürrealist operası *Juliette*'i de bu düşünceler ile oluşturmuştur ve bu eser bestecinin Paris'te yaşadığı 1923-1941 yılları arasında çağdaş sanat akımlarını ne kadar yakından takip ettiğini kanıtlamaktadır. Özellikle edebiyat ve görsel sanatlar alanındaki sürrealizmin, besteci üzerindeki etkisi büyük olmuştur. 1930'lu yıllarda bestelediği bazı operalarında sürrealizmin etkisi açıkça görülmektedir (Brezina, 2005, s. 6). Bu operanın sözleri, Fransız yazar Georges Neveux'nun *Juliette* isimli oyunundan uyarlanmıştır. Besteci bu eserde Çek kültürüne ait unsurları kullanmayı bırakmış ve büyük bir senfonik şiir yaratmıştır (Safranek, 1943, s. 339).

Martinu'nun son operası ve son büyük eseri *The Greek Passion* olmuştur. Besteci bu operayı filozof, yazar Nikos Kazantakis'in, sahne eseri yazmak için oldukça uzun olan romanı, *Christ Recrucified* üzerine bestelemiştir (Rybka, 2011, s. 236). Kazantakis'in bu eserinde Türkler ile Yunanlılar arasındaki çatışmayı konu

alan bölümler bulunmaktadır; ancak Martinu politik olayları konu alan bu kısımları eserin metninden çıkartmıştır. Besteci, yaptığı bu değişiklik ile eseri sahneye uyarlamak için kısaltmış olmanın yanında, komşu ülke ile arada oluşabilecek sorunların da önüne geçmiştir (Beckerman, 2007, s. 77-78).

Eserlerinden anlaşıldığı üzere, Martinu'nun tiyatro, edebiyat ve görsel sanatlara olan özel ilgisi, opera ve balelerinin oluşum aşamasında büyük rol oynamıştır; ayrıca yazılı eserleri arasında dikkatleri çekmese de, besteci karikatür çizme sanatıyla ilgilenmiştir. Çizimlerdeki amacı hiçbir zaman sanata büyük katkılar yapmak olmamıştır; ancak hayatının son yirmi yılında bu yeteneğini bestelediği sahne eserlerinin set tasarımlarını yaparken kullanmış, besteleme sürecinde kendi hayal gücüne destek amaçlı çizimlerinden yararlanmıştır. Bu çizimlerin çoğu günümüzde Martinu'nun CD kayıtlarının kapaklarında kullanılmaktadır (Brezina, 2012, s. 217-218).

## **2.4. Martinu ve Flüt Müziği**

### **2.4.1. Flüt, Obua, Klarnet, İki Fagot ve Piyano için *Altılı***

Bu eserin üçüncü bölümü olan *Scherzo*, sadece flüt ve piyano için yazılmış olması sebebiyle özellikle önem teşkil etmektedir. *Scherzo* kısa ve hareketli karakteriyle çekici bir konser parçası niteliği taşımaktadır; bu sebeple *Altılı*'nın, diğer bölümlerinden ayrı olarak da yayınlanmıştır.

*Scherzo* caz müziğine ait unsurlar içermektedir ve bestecinin çok kullandığı türden karışık bir ritmik yapıya sahiptir. Kromatik pasajların aşırı kullanımı eserin en dikkat çekici özelliğidir (Pettway, 1980, s. 87-88). Eserin diğer bölümleri ile ilgi detaylı bilgiye rastlanmamıştır.

### **2.4.2. Flüt, Keman ve Orkestra için *Konçerto***

Flüt, keman ve orkestra için *Konçerto*, Martinu'nun flütü solo olarak kullandığı tek konçertosudur. Bu eser, ünlü Fransız flütist Marcel Moyse ve keman sanatçısı Blanche Honneger'in isteği üzerine, 1936 yılında on gün gibi kısa bir süre içinde bestelenmiştir (Pettway, 1980, s. 114). Eserin ilk seslendirilişi ünlü şef, flütist ve besteci Philippe Gaubert yönetimindeki Societe des Concerts du Conservatoire

Orkestrası tarafından Moyse ve Honneger'ın solistliğinde 27 Aralık 1936 yılında Paris'te gerçekleştirilmiş; hemen ardından 1937 yılında BBC Senfoni Orkestrası tarafından Londra'da da sunulmuştur (Terian, 2005, s. 4). Blance Honneger ilk konser ile ilgili bir anısını şu sözleri ile dile getirmiştir: “*Konserin ardından Martinu'ya konçerto içinde kemana yapacak yeterince şey vermemiş olduğunu söylediğimi anımsıyorum. Bu sebeple Martinu, hemen ardından keman partisine her zaman yazdığı türden çok zor bir kadans ekledi (Terian, 2006, s. 10).*” Bu eserin formal yapısını tanımlamak zor olsa da gelişmekte olan motiflerin kullanımının, eserin en dikkat çekici özelliği olduğu bilinmektedir (Pettway, 1980, s. 115).

### **2.4.3. Flüt, Keman ve Piyano için Sonat**

Flüt, keman ve piyano için *Sonat*, flüt, keman ve çello için *Konçerto* eserinin hemen ardından 1937 yılında, dönemin en büyük flüt sanatçısı ve bu çalgının tarihindeki en büyük isimlerden biri olan Marcel Moyse önderliğindeki “Moyse Trio” için bestelenmiştir (Walter-Clark, 1999, s. 12). Marcel Moyse'un oğlu flütist ve aynı zamanda parlak bir piyanist olan Louis Moyse, Martinu'nun bu eseri nasıl yazdığı ile ilgili anısını bir röportajında anlatmıştır:

*Dört yılımızı küçük bir kasaba olan St. Amour'da geçirdik... 1936 yazında Martinu burada üç haftasını bizimle geçirdi. Kendi odamı o ve eşi ile paylaşmış ve üç hafta boyunca bir kilometre ötedeki arkadaşımın evinde kalmıştım... Bir gün odamda piyano çalışırken Martinu geldi ve hiçbir şey yapmadan tepkisizce beni dinledi. Benden sonra eşim Blanche Moyse Honneger'ın keman çalışmasını ve hemen ardından öğlen saatinde babamın flüt çalışmasını tek bir kelime daha söylemeden dinledi... Paris'e dönüşünün üç gün ardından Flüt, Keman ve Piyano için Sonat eserinin el yazması elimize ulaşmıştı (Brezina, 2008, s. 10).*

Bu eserin ilk seslendirilişi, Stravinsky, Darius Milhaud, Auric, Poulenc gibi dönemin büyük isimlerinin seyirciler içinde yer aldığı oldukça kalabalık bir konser ile Paris'te gerçekleşmiş ve büyük başarı kazanmıştır (Brezina, 2008, s. 10). 1938 yılında Moyse Trio tarafından yapılan bu eserin kaydı, Martinu eserlerinin yayınlanan ilk kaydı olması sebebiyle de ayrıca önem taşımaktadır (Brezina, 2006, s. 10).

Bu eser Martinu'nun olgun kompozisyon tekniklerinden birçoğunu içermektedir. Bi-tonalite, poliritimler, ölçü çizgilerinin serbestliği ve germinal development (oluşum aşamasındaki motifsel gelişme) eser içinde kullanılan teknikler arasında yer almaktadır; ayrıca eser Çek halk müziği ve halk danslarının etkisini yansıtmaktadır (Walter-Clark, 1999, s. 12-13).

#### **2.4.4. Flüt, Keman ve Harpsicord için *The Promenades***

Martinu flüt, keman ve harpsicord için *The Promenades* eserini Çekoslovakya'nın işgale uğradığı yıl olan 1939'da bestelemiştir. Bu günlerdeki karanlık atmosferin esere yansımamış olması ve eserin Martinu'nun bu dönemde bestelediği *Double Concerto* gibi savaş karşıtı bir duygu içermiyor olması özellikle ilginçtir (Walter-Clark, 1999, s. 14). Biyografi yazarı Brian Large bestecinin bu eseri bestelediği günleri, şu sözleri ile anlatmıştır: “*Savaş atmosferi Avrupa'yı sarmışken, Martinu besteleme çalışmalarını zorluklarla yürütebiliyordu; ancak bu zor günlerin ruhu bestecinin beş parçadan oluşan piyano üçlüsü Bergerettes'e ve flüt, keman ve harpsicord için The Promenades eserine yansımamıştı*” (Large, 1975, s. 77).

Dört bölümden oluşan *The Promenades* oldukça yumuşak ve mutlu bir karakter taşımaktadır. Neo-klasik stilin özelliklerini gösteren eser içinde kontrpuan tekniği, üçlü form yapısı ve toccata benzeri klavye partisi dikkat çekmektedir. Bu eserin, Martinu'nun diğer eserlerinin aksine çok fazla senkoplu ritimleri ve bölüm içinde sıklıkla değişen ölçü rakamlarını içermiyor olması ise bir başka dikkat çekici özelliğidir (Walter-Clarke, 1999, s. 15).

#### **2.4.5. Flüt, Keman ve Piyano için *Madrigal Sonat***

Martinu'nun Avrupa yıllarına nazaran Amerika yıllarında, folklor ile birlikte çağdaş lirizmde de çok ustalaştığı göze çarpmaktadır (Safranek, 1944, s. 118). Bestecinin bu gelişimi 1942 yılında New York'ta tamamladığı *Flüt, Keman ve Piyano için Madrigal Sonat* eserinde görülmektedir. Bu eser, League of Composers'ın yıldönümü kutlamaları için bestelenmiş ve aynı yıl New York'ta ilk seslendirilişi gerçekleşmiştir (Walter-Clarke, 1999, s. 18).

Eserin ikinci bölümünün girişindeki flüt solo halk müziği etkisini açık bir şekilde yansıtmaktadır. Bu eser Martinu'nun özgün kompozisyon stilinde zirveye ulaştığını kanıtlamaktadır (Walter-Clarke, 1999, s. 18). Eserin dokusu üç partili kontrpuan tekniği üzerine oluşturulmuştur. Piyano partisi eşlik ederken veya üçüncü kontrpuan çizgisini oluştururken, eser boyunca flüt ve keman partileri arasında serbest bir kontrpuan hâkimdir. Zaman zaman piyano partisi iki ayrı melodi çizgisi ile yazılmış ve dört partili bir polifoni oluşturulmuştur (Pettway, 1980, s. 126).

#### **2.4.6. Flüt, Çello ve Piyano için Trio**

Martinu'nun flüt, çello ve piyano çalgılarını birlikte kullandığı tek eseri bu *Trio*'dur. Besteci Amerika'da geçen üç yılın ardından 1944 yılında bu eseri yazmış ve bir yıl sonra *Flüt Sonatı*'nı bestelemiştir (Pettway, 1980, s. 128).

Eser genellikle kontrpuan stilinde yazılmıştır; ayrıca germinal development tekniği (oluşum aşamasındaki motifsel gelişme), senkoplu ritimler ve partiler arasında taklit unsuru eser içinde yaygın olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda, bir yıl arayla bestelenen *Trio* ve *Flüt Sonatı* birbirine benzerlik göstermektedir (Pettway, 1980, s. 128).

Bu eserin çello partisi, Martinu'nun yetkisi ile Louis Moyse tarafından viyolaya aktarılmış; böylece viyolaya aşina olan keman sanatçısı Blanche Honneger'ın bu partiyi çalmasıyla Moyse Trio eseri seslendirebilmiştir (Terian, 2005, s. 5).



# ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

## BOHUSLAV MARTINU FLÜT SONATINA YÖNELİK BİÇİMSEL İNCELEME

### 3.1. Flüt Sonatı-*First Sonata*

Bohuslav Martinu, bu sonatını, 1945 yılında Massachusetts, Cape Cod'da tatili sırasında bestelemiştir. Martinu'nun bu eseri niçin *First Sonata* olarak adlandırdığı ile ilgili kesin bir açıklama bulunmamaktadır. Bu eserden önce keman, viyolonsel ve oda müziği için yazdığı, çok sayıda sonatları bulunmaktadır. Bu nedenle, bu eser, Martinu'nun sonat türünde yazdığı ilk eseri değildir, ancak flüt ve piyano için yazdığı tek sonatıdır. Martinu bu eserini, 36 yıl boyunca Boston Senfoni Orkestrası'nda, solo flüt olarak görevini sürdürmüş olan, Georges Laurent'e (1886-1964) ithaf etmiştir (Pettway, 1980, s. 91).

Sonat, bir ya da iki çalgı için yazılmış, anlatım gücü yüksek, çok bölümlü çalgısal bir türdür (Say, 2005, s. 484). Martinu'nun bu sonatı üç bölümden oluşmaktadır ve tüm bölümleri kendi içinde sonat formunda yazılmıştır<sup>2</sup>. Sonat formunun bölmeleri bu çalışmada giriş, gelişme ve sonuç olarak kullanılmıştır. İlk bölümü “Allegro Moderato” giriş, hemen hemen aynı uzunlukta bir gelişme, girişin bire bir tekrarı olan sonuç ve onu takip eden, bir kodadan oluşmaktadır. İkinci bölüm, “Adagio” kendi içinde, üç çeşitlemeden, ikinci bölüm ana temasının bire bir tekrarından ve kısa bir kodadan oluşmaktadır. Son bölüm olan “Allegro Poco Moderato”, önceki bölümlerde duyurulan temaları, küçük değişikliklerle yeniden sunmanın yanı sıra birçok yeni materyal de içermektedir. Üç bölüm içerisinde, ritmik enerjisi en fazla olan üçüncü bölümdür ve ritmik canlılık, bu bölümün en çekici özelliğidir (Ballou, 1952, 145).

*First Sonata*'da modal dizilerden özellikle lidyen ve mixolidyen modlarının geleneksel kullanımı ile yer aldığı görülmektedir. Eser boyunca, farklı melodi çizgilerinin ustaca bir araya getirildiği polifonik pasajlar ve flüt partisinin akorlarla desteklendiği homofonik pasajlar birbirini izlemekte, flüt ve piyanonun birbirini taklit ettiği pasajlar görülmektedir (Pettway, 1980, s. 92).

---

<sup>2</sup> Sonat formu terimi bir sonatın bölümlerinden yalnızca birinin yapısını belirtmekte kullanılır. Sonat, üçlü bir form özelliğindedir. (Say, 2005, s. 486).

Bu eserin en ilgi çekici yanlarından biri de kullanılan ritimlerin çeşitliliğidir. Eser içinde çok miktarda senkop bulunmaktadır. Bu pasajlarda, olağan vurgu düzeninin değişmesi sebebiyle, ölçüler anlaşılması zor hale gelmektedir. Martinu'nun özgün kompozisyon stilinin özelliklerinden biri olan “Tamamlayıcı” (dovetailing) tekniği, eser içinde çok kez kullanılmıştır. Bu teknik, bir parti susarken veya bağlı olan notaları çalarken, diğer partinin aktif oluşuyla devamlılık hissi yaratmaya dayalıdır (Pettway, 1980, s. 92-93).

Martinu'nun özgün kompozisyon stilinin önemli bir diğer özelliği ise sürekli olarak geliştirilen motiflerden bir kompozisyon kurgulanmasına dayalı olan, “Germinal Development” olarak adlandırılan tekniktir. Martinu'nun hücreler olarak adlandırdığı, kısa motiflerin gelişimi, çeşitli biçimlerde birinci ve ikinci bölümlerde kullanılmıştır. Üçüncü bölümde, üç notadan oluşan motif, birleştirici bir element olarak kullanılmıştır. Üç notalı motif kısaca birinci ve ikinci bölümlerde de görülmektedir. Bu da eserin, düzenli tekrarlardan oluşmasını sağlayan bir özelliğidir (Pettway, 1980, s. 93).

### **3.2. Germinal Development Tekniği (Oluşum Aşamasında Motifsel Gelişme)**

Küçük motiflerin tüm eser boyunca incelikle işlenip, geliştirilmesine dayalı olan bu yöntem Martinu'nun özgün kompozisyon stilinin en dikkat çekici özelliğidir. Besteci bu küçük motifleri “hücrecik” olarak tanımlamıştır. Bu motifler, genellikle üç notadan oluşan, melodik veya ritmik parçalardan meydana gelmekte ve birden çok amaca hizmet etmektedir. “Hücrecik”ler, bütün bir eserin temelini oluşturabilmekte veya bütünlük hissi yaratmak için belli aralıklarla eser içine serpiştirilebilmektedir (Crane-Waleczek, 2011, s. 38, 39).

Martinu bu tekniği 1920'lerin başında denemeye başlamış, 1930'larda iyice geliştirmiştir. Bu dönemde yazdığı ve küçük motifleri birleştirici bir unsur olarak kullandığı eserleri arasında: *The Concertino for Piano Trio and Orchestra* (1933), *Intermezzo for Violin and Piano* (1937), *Inventions for Orchestra* (1934) bulunmaktadır (Crane-Waleczek, 2011, s. 41).

Martinu, motifleri eserin nihai bütünlüğünü sağlayana dek kademeli olarak geliştirmeyi tercih etmektedir; hatta bazen geliştirmekte olduğu tek bir motif yeterli

olmakta, bölüm veya eser boyunca yeni bir motife ihtiyaç duymamaktadır (Safranek, 1944, s. 110). Sürekli olarak gelişen motiflerle, müzikal bütünlüğün sağlanmasına dayalı bu teknik, Martinu'nun kompozisyon sanatına en büyük katkısı olarak bilinmektedir (Large, 1975, s. 145).

Martinu, *First Sonata* ile aynı yıl olan 1945'te bestelediği *4. Senfoni*'sinde, bu metodu en gelişmiş haliyle kullanmıştır (Evans, 1960, s. 21). Yazar John Clapham, 1963 yılında yazdığı *Martinu's Instrumental Style* başlıklı makalesinde, bestecinin bu tekniğini detaylı olarak açıklamıştır:

*Bu metod, büyük ölçüde müzikal tohumların veya Martinu'nun kendi deyimiyle 'hücre'lerin kullanımı ile ilgilidir ve ilk olarak 1930 yılında bestelediği Cinç Pieces Breves for Violin, Cello and Piano eserinde kullanılmıştır... 5. Senfoni'nin Finale bölümünde olduğu gibi, genellikle hücreler üç notadan daha fazlasını içermemektedir... ve 4. Senfoni'de yardımcı motif olarak kullandığı inici-çıkıcı minör üçlü aralıklardan oluşan figür, Martinu'nun müziklerinde tekrar ve tekrar görülmektedir (Crump, 2010, s.102).*

Clapham'ın makalesinde bahsettiği inici-çıkıcı minör üçlüler, zaman zaman Martinu'nun müziklerine belirgin şekilde hükmetmektedir (Crump, 2010, 104). Besteci'nin minör üçlülerle oluşturduğu motifler, bu çalışmada incelemiş olduğumuz *First Sonata*'nın üçüncü bölümü içerisinde de yer almış ve bölüm içinde birden çok yerde geliştirilip kullanılmıştır.

### 3.3. Flüt Sonatı'nın Biçimsel Yönden İncelenmesi

#### 3.3.1. Birinci Bölüm: Allegro Moderato

Form: A-B-A ve KODA

Giriş: "A"



Şekil 1: Ö. 14-18, piyanoda ana temanın duyurulması.

Ö. 1-20: Giriş, piyano solo ile başlamıştır. Piyano solo kendi içinde üçlü bir formdan oluşmuştur. İki ölçü arpej figürü ardından, sürekli olarak değişen ölçülerde, bölümün ana teması ilk kez duyulur. 8-10. ölçülerdeki altılı arpej figürü ve ardından dört ölçü boyunca gelen polikordlar ana temanın tekrar gelişine hazırlık niteliğindedir. 15. ölçüde küçük değişimlerle ana tema tekrar duyulur. Bu pasaj flütün girişine hazırlık niteliğindedir.



Şekil 2: Ö. 21-31, flütte giriş temasının duyurulması.

Ö. 21-30: Ana temaya dayalı bir motif ile flütte giriş teması duyulur ve ardından, inici-çıkıcı ikililerden oluşan basit bir tema gelir.



Şekil 3: Ö. 29-31, piyanoda dizisel köprü.

**Ölçü 31-32:** Piyano partisinde gelen iki oktav çıkıcı, onaltılık nota dizilerinden oluşan bu pasaj bir köprü görevi görmektedir.



Şekil 4: Ö. 33-34, Martinu'nun eser içinde en sık kullandığı ritim kalıbı ve “tamamlayıcı” tekniğin ilk kullanımı.

**Ölçü 33-39:** Bu ölçülerde, Martinu'nun flüt partisinde en çok kullandığı ritmik motif “sekizlik-iki onaltılık”, onaltılık notalardan oluşan piyano partisi üzerinde yazılmıştır. Bu ritim kalıbının kullanıldığı flüt partisine eşlik eden piyanodaki hareketli pasajda bestecinin “tamamlayıcı” teknik olarak isimlendirilen, “durağan melodik yapının altında hareketli pasajlar” anlamındaki tekniği de ilk olarak görülmektedir.



Şekil 5: Ö. 41-45, 2/4, 3/8 ölçü sayılarının birleştirilip 7/8 ölçü sayısında yazılması

**Ölçü 40-54:** Bu kısım çeşitli değişikliklerle 3-20. ölçülerin tamamı ile yeniden kurgulanmasıyla oluşturulmuştur. Melodi flüt partisinde orijinalinden bir oktav yukarıda gelmektedir. 40-43. ölçülerde motif, 2/4, 3/8 ölçü sayılarının birleştirilip 7/8 ölçü sayısında yazılmasıyla, 3-7. ölçülerle benzerlik göstermektedir. 44-50. ölçüler, 8-14. ölçülerdeki piyano partisinin üzerine, yeni bir flüt partisi yazılarak oluşturulmuştur. 51-54. ölçüler 15-20. ölçülere benzerlik göstermektedir. Burada melodi hâlâ flüt partisindedir; ancak armoni biraz daha zenginleştirilmiş ve sekvens kısaltılmıştır.



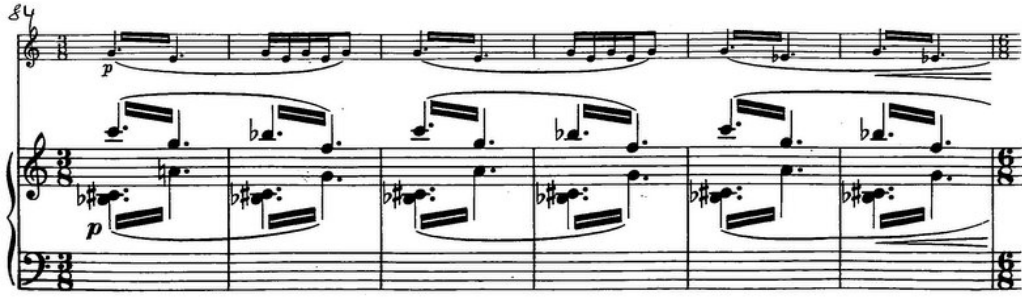
Şekil 6: Ö. 51-62, flütte dizisel köprü

**Ölçü 55-59:** Fa majör inici dizi köprü görevindedir.



Şekil 7: Ö. 62, ana temanın ilk dört notası.

**Ölçü 60-67:** Ana temadaki motif, geliştirilmiş olarak bu pasajda yer almaktadır. 62. ölçüde ana temanın ilk dört notası, açık şekilde görülmektedir.



Şekil 8: Ö. 84-89, 3/8'den 6/8'e hazırlık.

**Ölçü 68-89:** Bu ölçüler gelişme bölümüne köprü görevi görmektedir. Hem flüt hem piyano partisinde “iki onaltılık-sekizlik” ritmik motif kullanıldığı görülmektedir. 3/8 ölçü sayısında yazılmış olan, 84-89. ölçüler, 6/8 gelişme bölümüne hazırlık niteliğindedir. Bu yüzden girişten, gelişmeye geçerken vuruş değeri sekizlik nota olarak devam etmektedir.

## Gelişme: “B”



Şekil 9: Ö. 90-93, 6/8 görünüp vurgulaması 3/4 olarak uygulanan pasaj.

**Ölçü 90-114:** Bu ölçülerde piyano solo olarak duyulmaktadır. Onaltılık notalarla kurgulanmış arpej figürünü akor gruplarının bulunduğu ölçüler takip etmektedir. Bu pasaj 6/8 ölçü sayısında yazılmış olmasına rağmen, ritmik dokusu 6/8 doğal vurgularına uygun olmadığı için, üç zamanlı basit ölçü sayısı ile yazılmış hissi vermektedir.



Şekil 10: Ö. 113-117, senkoplü piyano partisi üzerinde flütün müziğe eklenmesi.

**Ölçü 115-131:** Üç zamanlı basit ölçü ile yazılmış hissi, flütün müziğe eklenmesiyle birlikte daha da artmaktadır. Eşlik sürekli olarak senkoplardan oluşmaktadır. Beş ölçü, bağlı onaltılık notalardan oluşan melodinin ardından, beşleme ve altılamalardan oluşan süslemeler flüt partisine eklenmiştir. Beş ölçü sonunda, noktalı onaltılık-otuz ikiliklerden oluşan figür, süslemelerin yerini, üç ölçü boyunca almıştır. Gelişmenin son dört ölçüsünde ritim, sekizlik notaların kullanımıyla teknik olarak basitleştirilmiş ve böylelikle tempoda yavaşlama hissi yaratılmıştır (Bkz. Şekil 11).





Şekil 11: Ö. 121-134, ritmik değerlerin sekizlik notalara dönüştürülüp tempunun yavaşlatılma hissini gösterilmesi.

### Sonuç: “A”

**Ölçü 132-186:** Bu ölçülerde, küçük istisnalar dışında, girişte (1-70. ölçüler) kullanılan temalar tümüyle yeniden sergilenmiştir. Ana temanın ilk gelişinde flüt, piyano ile birlikte temayı sunmuştur. Girişteki 8-20. ölçüler burada atlanmıştır.



Şekil 12: Ö. 187-193, kodaya giden köprü.

**Ölçü 187-190:** Bu ölçüler kodaya bir köprü görevindedir.

## Koda



Şekil 13: Ö.195-197, Martinu'nun "tamamlayıcı" tekniği

**Ölçü 191-203:** Koda canlı bir karakterde başlar. Piyanoda araya giren senkoplu sekizlik akorlar üzerine, flüt partisinde iki onaltılık-sekizlikten ve sekizlik-iki onaltılıktan oluşan ritmik motiflerin kullanıldığı görülmektedir. 195-197. ölçülerde ritmik dokuda onaltılık notaların devamlılığı hissini yaratan Martinu'nun "tamamlayıcı" tekniğinin özelliği açıkça görülmektedir.



Şekil 14: Ö. 203-212, flütte ana temanın son kez duyurulması ve kadans.

**Ölçü 204-212:** Poco Meno'da flütte ana tema son kez sunulur ve bölüm si bemol majör genişletilmiş kadans ile son bulur.

### 3.3.2. İkinci Bölüm: Adagio

**Form:** A-B-A KODA

İkinci bölümde, giriş ve gelişmenin uzunlukları, sonatın diğer bölümlerine göre farklılık göstermektedir. Diğer bölümlerde gelişmenin uzunluğu, girişin yarısı kadar iken, bu bölümde gelişmenin uzunluğu neredeyse girişin iki katı kadardır.

**Giriş: “A”**

**Şekil 15:** Ö. 4-11, piyanonun flütü taklit etmesi ve “tamamlayıcı” tekniğinin kullanılması.

**Ölçü 1-10:** Flütün çaldığı ezgi, bazı noktalarda piyano tarafından taklit edilmiştir. Bu 5-8. ölçülerde açıkça görülmektedir. Dörtlük notaların sürekli devam ettiği hissini yaratmak için Martinu bu ölçülerde “tamamlayıcı” tekniği kullanılmıştır.

**Şekil 16:** Ö. 8-15, nota değerlerinin büyütülerek tempounun yavaşlatılması ve küçük köprü.

**Ölçü 11-15:** Bu ölçülerde, ritmik hareketlilik, dörtlük notaların ikilik notalara dönüştürülmesiyle yavaşlatılmıştır. Flüt partisi, birinci oktav re notasına doğru inici bir hareket göstermektedir. 14. ve 15. ölçülerdeki piyano solo, gelişme bölümüne geçişte küçük bir köprü görevi görmektedir.

### Gelişme: “B”

**Şekil 17:** “x” motifi

**Şekil 18:** Ö. 16-17, “x” motifinin geliştirilerek kullanılması.

**Ölçü 16-19:** Gelişme, “sekizlik notalarla arpej” motifiyle başlamıştır. Bu motif, eserde önem teşkil etmesi nedeniyle diğer motiflerden ayırt edilebilmesi adına “x” olarak adlandırılmıştır. Sonraki ölçüde “x” motifindeki sekizlik notalar yerine, onaltılıkların geldiği ve ezginin ters çevrildiği görülmektedir. Aynı kullanım 18-19. ölçülerde de devam etmektedir.

21

24

**Şekil 19:** Ö. 21-26, “tamamlayıcı” tekniğin senkoplu ritim kalıpları içinde kullanımı.

**Ölçü 20-25:** Flüt partisinde bağlı notaların oluşturduğu senkoplu figür ile piyano partisindeki senkoplu ritim kalıbının bir arada kullanılması, “tamamlayıcı” tekniğe yeni bir örnek oluşturmaktadır.

2

3

1

1

1

**Şekil 20:** Ö. 24-33, flütteki inici hareket.

**Ölçü 26-28:** Bu ölçülerde, flüt partisini birinci oktav sol notasına doğru inici bir hareket göstermektedir. Bu kullanım, girişin sonundaki 11-14. ölçüleri anımsatmaktadır.

Şekil 21: Ö. 27-30, “x” motifinin onaltılık figürlerle birlikte kullanımı.

**Ölçü 29-33:** Bu pasaj, solo piyano için yazılmış bir pasajdır. 29-30. ölçülerde “x” motifi, bu motifin senkoplu onaltılık notalarla kurgulanmış bir modeliyle aynı anda gelmektedir. 31. ölçüde onaltılık notalardan oluşan figür devam etmekte; fakat “x” motifinin yerini sekvensli bir figür almaktadır.

Şekil 22: Ö. 36-43, piyanonun gergin ve ardından tonal akorları ile flütün eklenmesi.

**Ölçü 34-41:** Piyano solo partisi gergin akorlardan oluşan bir pasaj ile devam etmektedir. Doruk noktası hissi yaratan akorların ardından gelen tonal akorlar ise flütün eklenmesinden önce rahatlama hissi vermektedir.

41

3

*p dolce*

*mf*

*mp*

44

*mf*

*mp*

Şekil 23: Ö. 41-45, flütün üçlemeli figürü.

**Ölçü 42-45:** Flüt, onaltılık üçlemelerden oluşan bir figür ile gelmektedir. Aynı figür 44. ölçüde bağların oluşturduğu senkoplarla çeşitlendirilmiştir. 44. ölçüde, 12/8 ölçü sayısında olan piyano partisi üzerinde, flüt partisi 4/4 ölçü sayısında devam etmektedir. Bu ölçüdeki senkoplu onaltılık notalardan oluşan üçleme figürü, 20-25. ölçülerdeki senkoplu onaltılıklardan oluşan ritmik figür ile benzerlik göstermektedir. Melodinin genel karakteri aynı kalmıştır.

46

*poco f*

*espr.*

*p*

48

*f*

*mf*

Şekil 24: Ö. 46-49, “tamamlayıcı” teknik uygulaması.

**Ölçü 46-49:** Piyano partisindeki iki onaltılık-sekizlik notalardan oluşan arpej figürü üzerine flüt partisinde sekizlik ve dördlük notalardan oluşan senkoplu bir figür ve ardından 48-49. ölçülerde birbirini izleyen dördlük notalar gelmiştir. Burada bestecinin “tamamlayıcı” teknik için yeni bir uygulama görülmektedir.

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '54', consists of three staves: a top staff with a single note, a middle staff with a complex arpeggiated figure, and a bottom staff with a similar arpeggiated figure. The second system, labeled '55', also consists of three staves. The top staff has a single note with a circled '5' above it. The middle staff has a complex arpeggiated figure, and the bottom staff has a similar arpeggiated figure. Dynamic markings 'mf' and 'mp' are present in the piano parts.

**Şekil 25:** Ö. 54-57, sonuç bölümüne hazırlık.

**Ölçü 50-55:** 42-45. ölçülerde flüt partisinde bulunan onaltılık üçlemelerden oluşan figür, 50-55. ölçülerde piyano partisine geçmiştir ve gelişme uzamaya başlamıştır. Flüt partisine bu figür üzerinde dördlük ve sekizlik notalardan oluşan yeni bir melodi gelmiştir. Hem flüt, hem piyanodaki ezginin inici karakteri sonuç bölümüne hazırlık niteliğindedir.

**Sonuç: “A”**

**Ölçü 56-68:** Bu ölçüler, girişin birebir tekrarıdır.



## Koda



Şekil 26: Ö. 77-81, koda.

**Ölçü 69-81:** Koda, girişteki motifler üzerine kurulmuştur ve bu motiflerle aynı karakterdedir. Ritmik hareketlilik yavaşlar ve bölüm Mi bemolMajör akorlar ile son bulur.

### 3.3.3. Üçüncü Bölüm: Allegro Poco Moderato

**Form:** A-B-A Koda

Martini sonatın bu bölümünü, Cape Cod'daki tatili sırasında sürekli olarak duyduğu, Amerika'ya özgü bir gece kuşu olan "whipoorwill"ın sesinden ilham alarak oluşturduğu bir motif üzerine kurgulamıştır (Large, 1975, s. 94); bu sebeple motif, bu çalışma içerisinde "whipoorwill motifi" olarak adlandırılmıştır. "Whipoorwill motifi", bestecinin sonatın genelinde en çok kullandığı iki onaltılık-sekizlik ritim kalıbıyla yazılmış, inici ve çıkıcı minör üçlü aralıklardan oluşmaktadır. Bu motif ilk iki bölümde de kullanılmış; ancak tekrar etmeyen pasajlarda yer almıştır. Motif, birinci bölüm içinde gelişmeye geçerken hem piyano hem flüt partilerinde yer almış, ikinci bölümde ise flüt partisi içinde gizlenmiştir (Pettway, 1989, s. 103). Bestecinin üç notadan oluşan bu motifi çok farklı birleşimlerle kullanmasıyla, özgün "Germinal Development" tekniğinin, bu bölümün kurgusunda büyük rol oynadığı söylenebilir.

## Giriş: “A”



Şekil 27: Ö. 1-2, “whipoorwill motifi”nin piyano solonun ilk ölçüsünde yer alması.

**Ölçü 1-29:** Bu ölçüler piyano solo için yazılmıştır. “Whipoorwill motifi” hemen ilk ölçüde yer almakta ve piyano solo boyunca sıklıkla duyurulmaktadır. 25. ölçüde, bölüm içinde çokça kullanılan bir başka motif görülmektedir.



Şekil 28: Ö. 30-38, Flüt ve piyano partilerinin değişimi.

**Ölçü 30-43:** Senkoplü onaltılık notalardan oluşan piyano partisi üzerinde, flüt dört ölçü boyunca “whipoorwill motifi”ni duyurmaktadır. 34. ölçüde partiler yer değiştirmiş, “whipoorwill motifi” piyano partisinde yer alırken, senkoplü olarak artiküle edilmiş onaltılık notalar flüt partisine geçmiştir.



Şekil 29: Ö. 44-48, “whipoorwill motifi”nin farklı bir formda kullanılması.

**Ölçü 44-64:** Bu pasajda “whipoorwill motifi” farklı bir formda kullanılmıştır. Minör üçlü aralığın yoğun olarak kullanılmasıyla motifin genel karakteri korunmuştur. 58. ölçüye kadar flüt ve piyanonun parçalar halindeki motifleri karşılıklı olarak çaldığı görülmektedir. 59-64. ölçülerde, flüt partisinde sekizlik notalardan oluşan Fa Majör çıkıcı dizi, piyano partisinde de onaltılıklardan oluşan sekvensli çıkıcı bir figür duyurulmaktadır.



Şekil 30: Ö. 64-74, inici lidyen dizinin kullanımı ve flüt partisinde susların bulunduğu pasajların piyanoda akorlar ile tamamlanması.

**Ölçü 65-69:** “Whipoorwill motifi”nin ilk formu bu ölçülerde hem piyano hem flüt partisinde tekrar görülmektedir. 68. ve 69. ölçülerde her iki partide de, si bemol üzerinden inici lidyen dizi kullanılmaktadır.

**Ölçü 70-78:** Bu ölçülerde flüt partisinin sustuğu yerlerde duyurulan piyano partisindeki akorlar, bestecinin “tamamlayıcı” tekniğini kullanmış olduğunu göstermektedir (Bkz. Şekil 30).

**Ölçü 79-90:** “Whipoorwill motifi”nin bir kez daha duyurulmasının ardından 90. ölçüde giriş bölümü son bulur.

### Gelişme: “B”

Bu bölümde doğrudan bir karakter değişimi olmuştur. Girişteki hareketli onaltılık notalar, gelişmenin başında yerini dörtlük notalara bırakmıştır. Tümüyle 2/4 ölçü sayısının hâkim olduğu giriş bölümünün aksine, gelişme bölümü sürekli olarak değişen ölçü sayıları kullanılarak yazılmıştır (Pettway, 1980, s. 108).

**Ölçü 91-108:** Piyano partisindeki senkoplu dörtlük notalar üzerinde flüt partisini basit bir ezgi çalmaktadır.

**Ölçü 109-123:** Bu ölçüler piyano solo için yazılmıştır.



Şekil 31: Ö. 124-129, piyano soloda duyurulan ezginin flüt partisinde gelişi.

**Ölçü 124-138:** Piyano soloda duyurulan ezgi bu sefer flüt partisinde gelmiştir.

### Sonuç: “A” (Tekrar)



Şekil 32: Ö. 151-155, “tamamlayıcı teknik” ile birlikte “whipoorwill motifi”nin kullanımı.

**Ölçü 139-170:** Bu ölçüler gelişme ve sonuç bölümleri arasında bir köprü görevi görmektedir. 139-148. ölçülerde onaltılık notalardan oluşan ritmik hareketliliğin ardından, 150-153. ölçülerde flüt ve piyano partileri arasında yeni bir “tamamlayıcı” figür gelmiştir. 154. ölçüde “whipoorwill motifi”, “tamamlayıcı” piyano eşliği üzerinde yer almıştır.

**Ölçü 171-223:** Bu ölçüler girişteki 30-82. ölçülerin birebir tekrarıdır.

### Kodetta:



Şekil 33: Ö. 227-230, Kodetta.

**Ölçü 224-230:** Bu uzatma kısmı yedi ölçülük küçük bir koda niteliğindedir. Her iki partide de çıkıcı altılama figürleri yer almıştır ve eser “whipoorwill motifi”nin bölüm içinde çok kez kullanılmış bir formu ile son bulur.

**DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**  
**BOHUSLAV MARTINU FLÜT SONATI İÇİN ÇALIŞMA**  
**KILAVUZU ÖNERİSİ**

**Kaynak Kişi: Doç. Julide Gündüz**

Tezin, Martinu'nun *Flüt Sonatı* için çalışma kılavuzu önerisini içeren Dördüncü Bölümü'nde, eserin özellikle çalışılması gereken pasajları “Örnek”, önerilen egzersizler ise “Çalışma” olarak isimlendirilmiştir. İcracı için herhangi bir kafa karışıklığı yaratmaması adına eser içinde kullanılan müzikal terimler Türkçeleştirilmemiş, orijinal dilinde kullanılmıştır. Bu bölüm 10 Mayıs 2016 tarihinde Doç. Julide Gündüz ile İstanbul'da yapılan görüşme sonucu oluşturulmuştur.

**4.1. Birinci Bölüm: Allegro Moderato**

Piyano solonun 15. ölçüsünden itibaren, flütün 20. ölçüdeki tenuto auftact girişine kadar flüt ile, piyano partisinde duyurulan ana temanın çalınması, auftactın müzik ile bütünleşmesi açısından önem taşımaktadır. Piyano partisinde 20. ve 21. ölçüler arasında bağlı notalar bulunmaktadır; bu sebeple icracının tempoyu muhafaza ederek cümleye başlayabilmesi için, piyano partisine hâkim olunması gerekmektedir. Özellikle 19. ve 20. ölçülerde piyano partisinin defalarca tekrar edilip, giriş ölçüleri ile bağlanması önerilir.

Örnek 1. Ö. 19-28.

Flüt partisinin ilk iki notası legato yazılmamıştır; ancak bağlı bir hissiyatla çalınmalıdır. İracılar bu aralığı elde ederken kopukluk sorunu yaşayabilir. Bu sebeple, bu aralığı elde ederken flütçünün bir yaylı çalgı glisandosunu yapıyormuş gibi hissetmesi önerilir.

22. ve 28. ölçülerde piyano, flüt ile aynı temayı çalmaktadır. Temiz bir entonasyon ve homojenlik sağlanması için Reichert 4 numaralı Mi bemol Majör egzersizin ikinci oktavdan çalınması önerilebilir.

Çalışma 1. Reichert No:4

Örnek 2. Ö. 29-31.

29. ölçüde başlayan staccato inici dizi, icra esnasında nefes destekli, dinamik bir staccatto gerektirmektedir. Bu dizi akıcı olmalıdır.

30. ölçüde görülen altılama motifinde crescendo yapılması istenmiştir. Yoğun olan piyano partisi üzerinde duyulma kaygısı ile icracılar, kimi zaman bu sesleri kontrolsüz üflemede ve entonasyon tiz kalabilmektedir. Altılama içinde yer alan do ve si bemol seslerinde entonasyonun kontrol edilmesi gerekmektedir.



Örnek 3. Ö. 31-39.

33. ölçüden itibaren farklı karakterde bir staccato kullanımı gerekmektedir. Detacheler daha sert düşünölmeli, pasaj daha belirgin şekilde artiküle edilmelidir. Çok sık kullanılan sekizlik-iki onaltılık kalıbını iyi artiküle etmek için Gariboldi No:3 ve Taffanel-Gaubert EJ.4 Si bemol Majör ve Fa Majör dizilerin, verilen kalıplar ile çalınması önerilir.



Örnek 4. Taffanel-Gaubert EJ.4



Çalışma 2. EJ.4 çalışması için önerilen ritim kalıbı.



Çalışma 2’de, EJ. 4 dizisindeki dört sekizlikten oluşan ritim kalıbın ikinci sekizliği çıkartılarak, 34-39. ölçülerde yer alan ritmik motif ile çalınması önerilmiştir.



### Örnek 5. Gariboldi No:3.



### Çalışma 3. Gariboldi No:3 çalışması için önerilen ritim kalıbı.

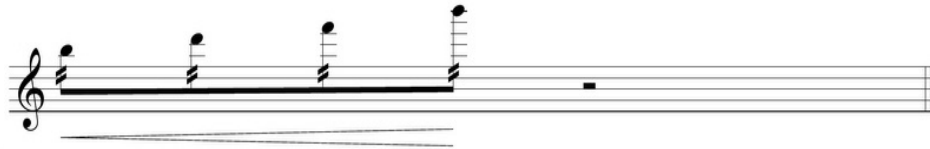
33. ölçüdeki staccatolar alt ses bölgesinde bulunması sebebiyle çok kısa düşünülmelidir. Burada sesin karşıya/dinleyiciye ulaşması önemlidir.

33. ölçüden 39. ölçüye kadar kademeli olarak gelişen doğal bir crescendo bulunmaktadır. 33. ölçüde forte başlayan bu pasaja gereksiz aksanlardan ve yüksek volümden kaçınarak, nüans açısından ihtiyatlı başlanmalı ve 39. ölçünün sonuna kadar crescendonun devamlılığı kademeli bir şekilde sağlanmalıdır.

39. ölçü içindeki crescendoyu daha etkili yapmak ve ölçü sonunda parlak bir si bemol elde etmek için Çalışma 4'te verilen ritmik kalıpla ve Çalışma 5'te verilen flatterzunge(kurbağa dili) tekniği ile bu ölçünün çalışılması önerilir.



**Çalışma 4.** Ö. 39 için çalışma önerisi.



**Çalışma 5.** Ö.39 için flatterzunge çalışma önerisi.



**Örnek 6.** Ö. 40-44.

40. ve 44. ölçüler arasında gelen tema bütünlük içerisinde düşünülmelidir. 7/8 ölçü sayısında 41. ölçüde gelen staccato sol sesi, motifin belirgin olması için iyi artiküle edilmeli, 3/4 olan 42. ölçü ile bağlantısı sağlanmalıdır. Bu atağın net ve kaliteli elde edilebilmesi için, tek ayak üzerinde, tek dil artikülasyonu olan “tu” hecesi kullanılarak atak çalışması önerilir. 43. ölçünün son notası olan re ile 44. ölçüdeki sol notası arasında çok iyi nefes desteği elde edilmeli ve boğaz açıklığı sağlanmalıdır..



**Örnek 7.** Ö. 45.

45 ve 46. ölçülerde gelen çıkıcı beşleme motiflerinde akıcılığın sağlanması için Çalışma 6 ve Çalışma 7’de verilen kalıp ile beşleme figürünün ayrı olarak çalışılması önerilir.



**Çalışma 6.** Ö. 45-46 için çalışma önerisi.



**Çalışma 7.** Ö. 45-46 için 2. çalışma önerisi.

A musical score for piano and voice. The piano part is in 3/4 time, key of D major, and features a complex texture with many chords and arpeggios. The vocal part is in 3/4 time, key of D major, and features a melodic line with a fermata over the final note. The score is divided into two systems, with measures 46 and 50 marked. The piano part is marked with 'f' and the vocal part is marked with 'f cantabile' and 'p'.

**Örnek 8.** Ö. 45-53.

47. ölçüde gelen re-sol aralığının hava ile desteklenmesi ve bağlı hissiyatla çalınması gerekmektedir. 47. ölçüde başlayan inici dizi içerisinde hiç nefes alınmaması gerektiğini söyleyen ekoller vardır; ancak cümle sonuna kadar çok fazla nefes desteğinin sağlanması önem taşımaktadır. Bu nedenle ihtiyaca göre, 48. ölçüdeki fa notasından önce nefes alınabilir.

51. ölçünün ikinci vuruşunda başlayan temadan önce, piyano ile birlikteliğin sağlanması için çok hızlı, ama kontrollü bir nefes alınması gerekmektedir. Acele ile nefesin doğru yere alınmaması sonucunda la bemole baskılı bir şekilde girme riski

bulunmaktadır. Diyafram destekli alınan iyi nefes, cantabile çalınması istenen bu temaya kontrollü bir şekilde girilmesini sağlamaktadır.

52. ve 53. Ölçülerde, 41. ölçüde karşılaşılan kalıp tekrar duyulmaktadır. 41. ölçü için verilen egzersiz önerisi bu iki ölçü için de kullanılabilir.

Örnek 9. Ö. 51-62.

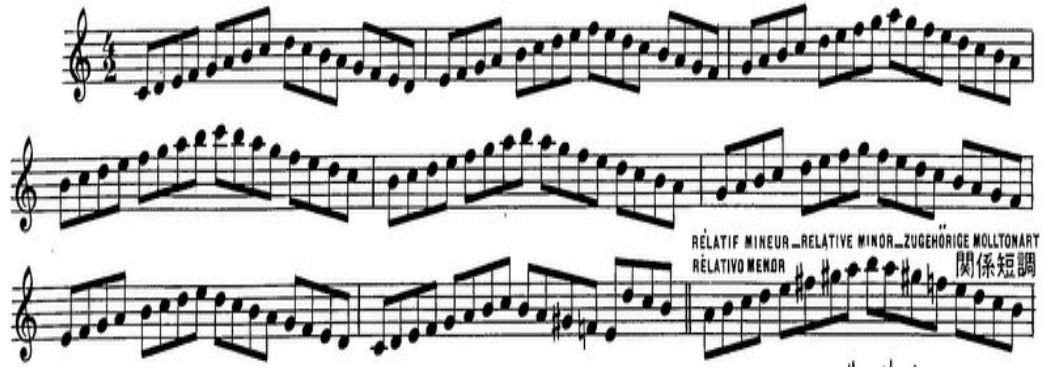
55. ölçüde başlayan staccatoların akıcı olması gerekmektedir. Bu pasaj için Taffanel-Gaubert EJ.4 fa majör dizinin staccato olarak çalışılması önerilir.

60. ölçüde başlayan do trillerinde pestleşmemek için, sağ elin üçüncü ve dördüncü parmakları kapatılıp, do notası için daha iyi bir entonasyon elde edilebilir.

Örnek 10. Ö. 69-70.

70. ölçüdeki otuzikilik notalardan oluşan Do Majör çıkıcı dizi kalıbını akıcı çalabilmek için Taffanel-Gaubert EJ. 4 Do Majör diziden yararlanılabilir; ayrıca bu dizinin çalışma 8'de önerilen üçlemeli egzersizle de tekrarı önerilir.

Çalışma 8. Ö. 70 Do Majör dizi için çalışma önerisi.

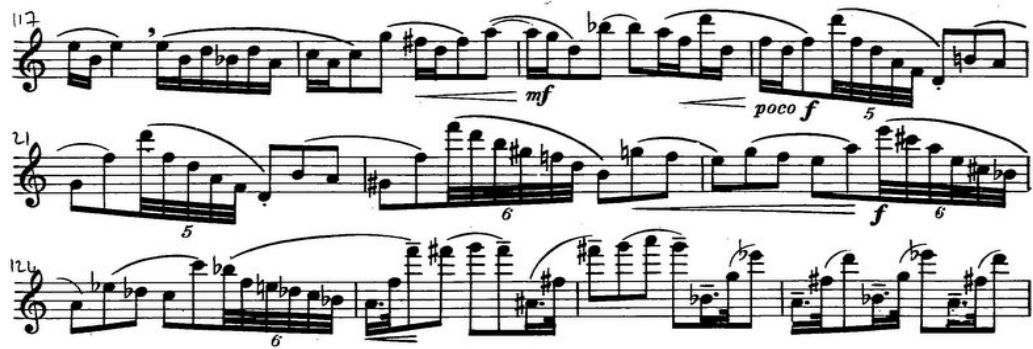


Çalışma 9. Taffanel-Gaubert EJ.4 Do Majör dizi çalışması.



Örnek 11. Ö. 76-80.

77. ölçüdeki fa notası, 78. ölçüdeki re notasına bağlı hissiyatla çalınmalıdır. Eserin girişi ve 47. ölçü için verilen öneriler burada da uygulanabilir.



Örnek 12. Ö.117-127.

120. ölçüde 3/8 pasaj içinde karşılaşılan beşleme ve altılama kalıpları, önerilen egzersizle desteklenebilir. Hızla çalınması istenen bu figürlerdeki aralıklarda nefes desteği sağlanması önem taşımaktadır. Çalışma 10'daki beşleme figürü için olan aralık çalışmasının, altılama figürleri üzerine de uyarlanıp, çalınması önerilir.



**Çalışma 10.** Beşleme figürleri için aralık çalışması önerisi.

Altılama figürlerin parçalara bölünerek çalışılması bu hızlı pasaj içinde akıcılık elde edilmesi açısından faydalı olacaktır. Çalışma 11 de verilen şekilde altılamanın sondan başlayarak önce üçleme, ardından dört onaltılık ve beşleme kalıplarıyla çalınıp, en son tümüyle elde edilmesi önerilir.

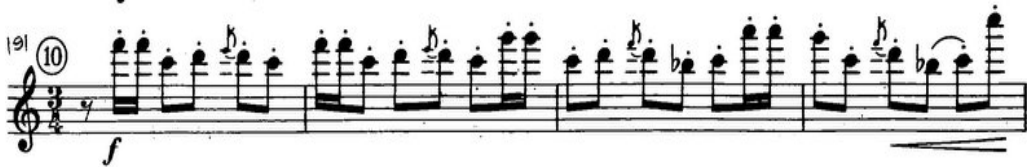


**Çalışma 11.** Altılama figürleri için çalışma önerisi.



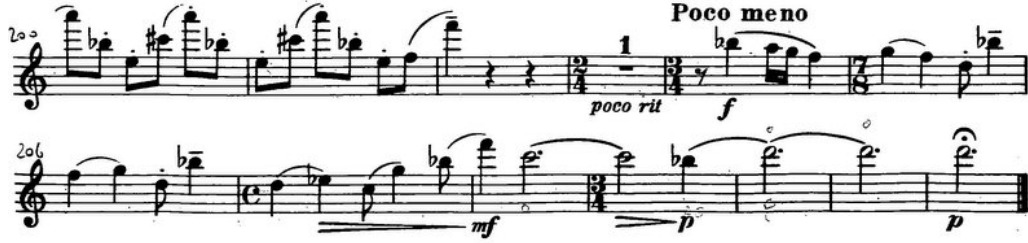
**Örnek 13.** Ö. 187-188.

70. ölçü için Çalışma 8’de önerilen egzersiz, 187 ve 188. ölçülerde gelen çıkıcı dizi kalıplarına da uyarlanabilir.



**Örnek 14.** Ö. 191-194.

191. ve 194. ölçüler arasında, kademeli olarak gelişen doğal bir crescendo bulunmaktadır.



Örnek 15. Ö. 200-212.

Poco meno'dan itibaren eserin son ölçülerinin armoniklerinden çalınması, kaliteli bir diminuendo ve sağlıklı bir *piano* elde edilmesi açısından faydalı olacaktır.

#### 4.2. İkinci Bölüm: Adagio

Bu bölümde diyafram destekli bir legato, esnek dudak tekniği, homojen bir ton ve vibrato kullanımı şarttır. Bu teknik yetkinliklere sahip olmak için aralık ve sonorite çalışmaları yapılmalıdır. Philippe Bernold Vocalise No:19'un ve No:15'in çalışılması önerilir.

#### Vocalise n° 15



Çalışma 12. Philippe Bernold, Vocalise No:15.

Vocalise n° 19 - Très lié, soutenu et souple.  
Very legato, sustained and flexible



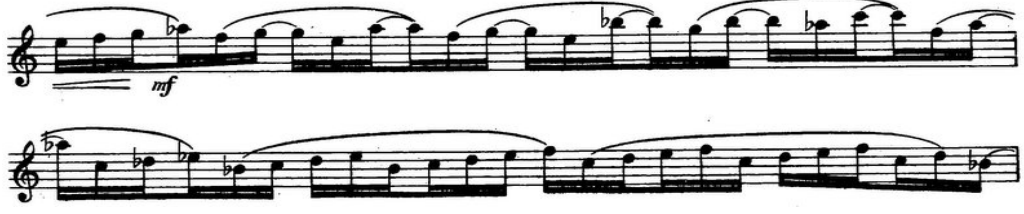
Çalışma 13. Philippe Bernold, Vocalise No: 19.

The image shows a piano and flute arrangement of Vocalise No: 19 by Philippe Bernold. It consists of three systems of music. The first system starts at measure 13 and includes a piano part with a 'poco f' marking and a flute part with a 'p' marking. The second system starts at measure 21 and includes a piano part with a 'mf' marking and a flute part with a 'mf' marking. The third system starts at measure 24 and includes a piano part with a 'poco f' marking and a flute part with a 'mf' marking. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, while the flute part plays a melodic line with slurs and ties.

Örnek 16. Ö. 19-26.

20-25. ölçülerde flüt ve piyano partileri, onaltılık notalardan oluşan ritim kalıbını karşılıklı olarak tamamlayan senkoplu figürlerden oluşmaktadır. Flüt-piyano arasındaki birlikteliğin kolaylıkla sağlanması için, flüt partisinde yer alan uzatma bağlarının kaldırılarak bu pasajın çalışılması önerilir.





Örnek 17. Ö. 44-45.

20-25. ölçüler için önerilen yönteme benzer şekilde, 44. ve 45. ölçülerdeki altılıma figürleri üzerinde bulunan uzatma bağlarının kaldırılarak çalışılması, bu pasaj için de faydalı olacaktır.

Bu bölümün geneli için ayrıca, Reichert 3 numaralı Fa Majör dizi çalışması ve Philippe Bernold 18 numaralı aralık egzersizi önerilir.



Çalışma 14. Reichert No:3 Fa Majör egzersiz.

Exercice n° 18



Reprise des 4 exercices à l'octave  
Repeat the 4 exercises one octave higher

Çalışma 15. Philippe Bernold aralık egzersizleri No: 18.

### 4.3. Üçüncü Bölüm: Allegro Poco Moderato

**Allegro poco moderato**  $\text{♩} = 104$  **III**

22 5 ①

*mf* *poco f* *f* *mf* *f*

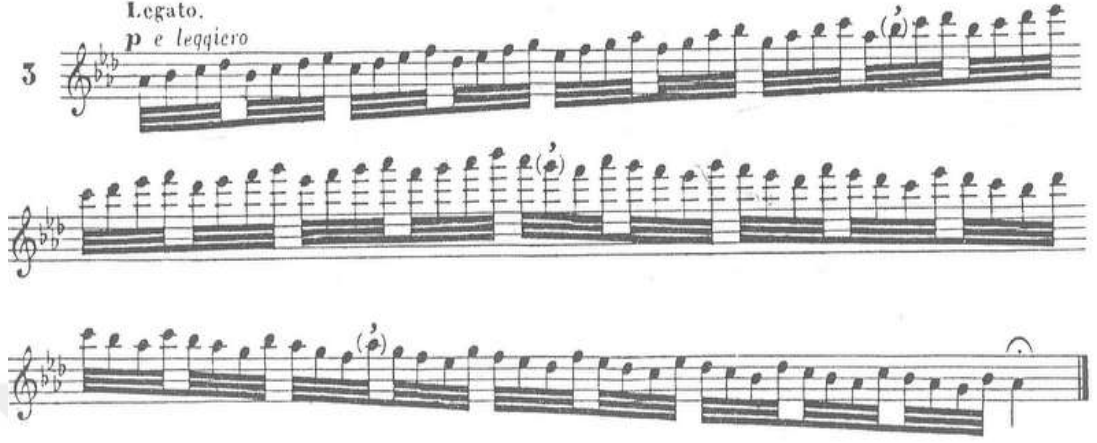
Örnek 18. Ö. 1-41.

30. ölçüde flütün girişiyle başlayan, Martinu'nun çok kullandığı minör üçlülerden oluşan motifin iyi artiküle edilebilmesi için Çalışma 16'da verilen egzersizin yapılması önerilir. Aynı şekilde artiküle edilmiş motif 39-42. ölçüler arasında, 79-82. ölçüler arasında ve girişin bire bir tekrarı olan sonuç bölümünde de yer almaktadır.

30 31 32 33

Çalışma 16. Ö. 30-33 için çalışma önerisi.

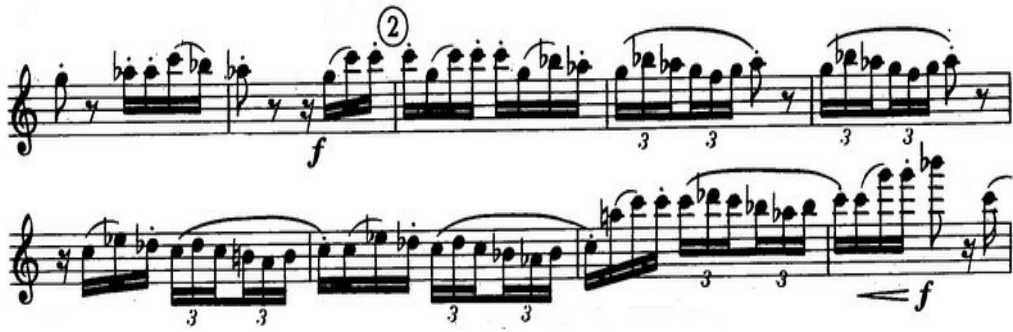
34-37. ölçüler, senkoplu artiküle edilmiş onaltılık notalardan oluşması sebebiyle özellikle üzerinde durulması gereken bir başka pasajdır. Gariboldi egzersizin, Çalışma 17'de önerilen artikülasyon ile çalışılması önerilir.



Örnek 19. Gariboldi La bemol Majör dizi çalışması.



Çalışma 17. Ö. 34-38 için çalışma önerisi.

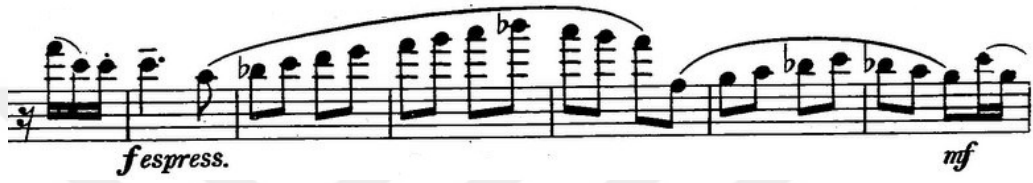


Örnek 20. Ö. 48-56.

51-55. ölçülerdeki onaltılık üçlemelerden oluşan kalıbın, Çalışma 18’de verilen şekilde bir yavaş, bir hızlı ve ardından bir hızlı, bir yavaş üçlemelerle çalışılması önerilir.



**Çalışma 18.** Ö. 51-55 için çalışma önerisi.



**Örnek 21.** Ö. 58-64.

Espressivo çalınması istenen 59-64. ölçülerdeki dizisel pasajın büyük ve parlak bir tonla çalınabilmesi için bu ölçülerin öncelikle flatterzunge (kurbağa dili) tekniği ile çalışılması önerilir.



**Çalışma 19.** Ö. 59-64 için çalışma önerisi.

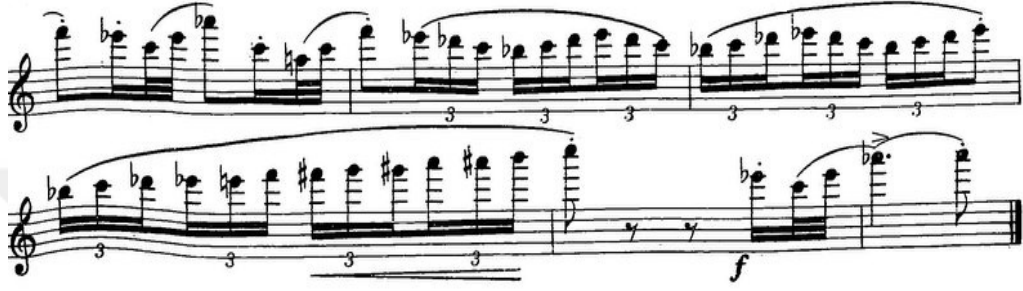


**Örnek 22.** Ö. 159-160.

159. ölçüdeki kromatik dizinin, akıcı ve temiz çalınabilmesi için pasajın, Çalışma 20’de verilen üçlemeli kalıplarla çalışılması önerilir.



**Çalışma 20.** Ö. 159 için çalışma önerisi.



**Örnek 23.** Ö. 225-230.

Final ölçülerinde gelen üçlemelerden oluşan kalıpların, bir hızlı, bir yavaş ve tam tersi bir yavaş, bir hızlı üçlemeler halinde çalışılması önerilir.



**Çalışma 21.** Ö. 226-228 için çalışma önerisi.



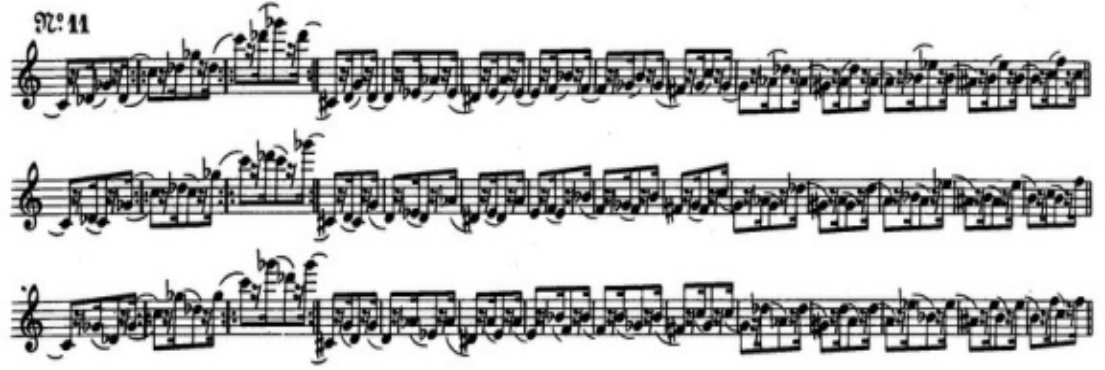
**Çalışma 22.** Ö. 226-228 için çalışma önerisi 2.

#### 4.4. Bohuslav Martinu Flüt Sonatı İçin Genel Öneriler

Martinu eserlerinin karakteristik özelliği olan senkoplu ritimler, *Flüt Sonatı*'nın tüm bölümlerinde çok farklı kullanımlarıyla yer almaktadır. Senkoplu ritimlerin icrasında gerekli olan teknik yetkinliğin kazanılması için Marcel Moyse *Ecole De L'Articulation* metodundan belirtilen egzersizlerin yapılması önerilir.



Çalışma 23. Marcel Moyse senkoplu artikülasyon çalışması No:2.



Çalışma 24. Marcel Moyse senkoplu artikülasyon çalışması No:11.

92: 16

The image shows a musical score for a ten-staff exercise. The first staff is labeled '92: 16'. The music is written in a single melodic line on a treble clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The exercise consists of ten staves of music, each containing a sequence of notes with various articulation marks such as slurs, accents, and staccato markings. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often grouped together. The exercise is designed to improve articulation and phrasing skills.

Çalışma 25. Marcel Moyse senkoplu artikülasyon çalışması No:16.

92: 18

The image displays a musical score for exercise No. 18, consisting of ten staves of music. The notation is written in a single system across ten staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of slurs and accents, indicating specific articulation techniques. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is presented in a clear, legible format, suitable for a music textbook or practice book.

**Çalışma 26:** Marcel Moyse senkoplu artikülasyon çalışması No: 18.



№: 19

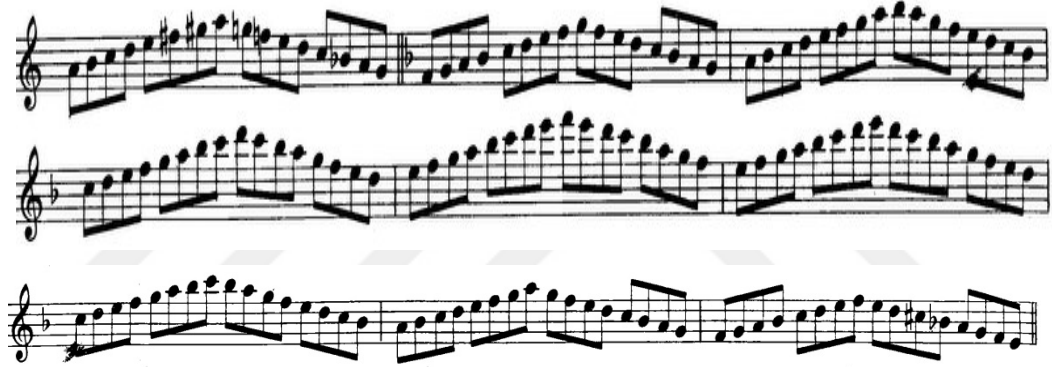
The image displays a musical score for exercise No. 19, consisting of ten staves of music. The notation is complex, featuring a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The score is written in a single system, with each staff containing a continuous line of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and syncopation, typical of a technical exercise for articulation and rhythm.

Çalışma 27: Marcel Moyse senkoplu artikülasyon çalışması No: 19.

Sonat'ın tümünde hâkim olan Fa Majör, Si bemol Major, Mi bemol Major ve La bemol Majör tonlarında dizi çalışmaları, eser içinde yer alan dizisel pasajlarda akıcılığın sağlanması açısından büyük önem taşımaktadır. Taffanel- Gaubert *Grands Exercices Journaliers de Mecanisme* metodundan belirtilen egzersizlerin yapılması önerilir.



Çalışma 28: EJ.4 çalışması için önerilen ritim kalıpları.



Çalışma 29: EJ.4 Fa Majör dizi çalışması.



Çalışma 30: EJ.4 Si bemol Majör dizi çalışması.



**Çalışma 31:** EJ.4 Mi bemol Majör dizi çalışması.



**Çalışma 32:** EJ.4 La bemol Majör dizi çalışması.

Eserin üçüncü bölümünde kullanılan kromatik pasajlar için Taffanel-Gaubert EJ. 5 egzersizinden faydalanılması önerilir.



**Çalışma 33:** Fa Majör kromatik dizi çalışması.



**Çalışma 34:** Si bemol Major kromatik dizi çalışması.



1  
A

60 =  $\text{♩}$

*pp ff pp ff pp ff pp ff*

B

*pp ff pp ff pp ff pp ff*

11

C

Çalışma 38: Marcel Moyse *De La Sonorite* metodu nüans çalışma önerisi.

Exercice n° 3 - Bien dégager la gorge pour passer l'octave  
Open the throat fully when changing octave.

*p f (f) p p sim.*

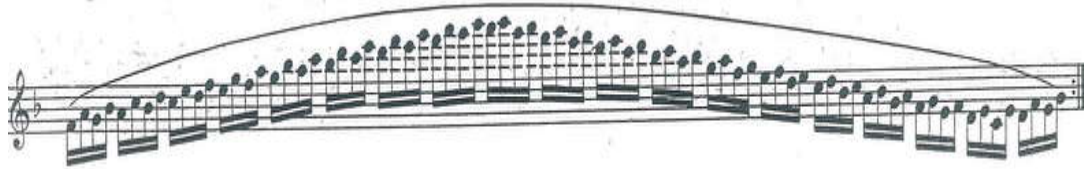
Çalışma 39: Philippe Bernold nüans çalışma önerisi.

Sonat'ın içerisindeki artikülasyonlarda netliğin kazanılabilmesi ve flüt partisinin, piyano ile birliktelik sağlayabilmesi için atak çalışması büyük önem taşımaktadır. Çalışma 40'daki atak egzersizinin tek ayak üzerinde, tek dil artikülasyonu olan "tu" hecesi ile çalışılması önerilir.

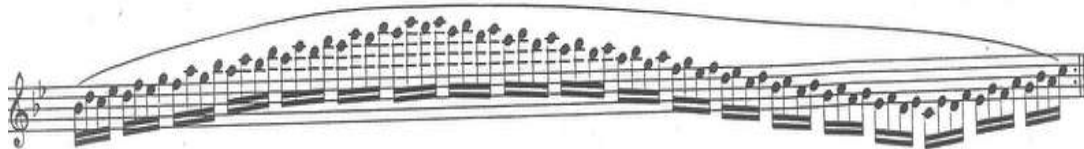


**Çalışma 40:** Marcel Moyse atak çalışması önerisi.

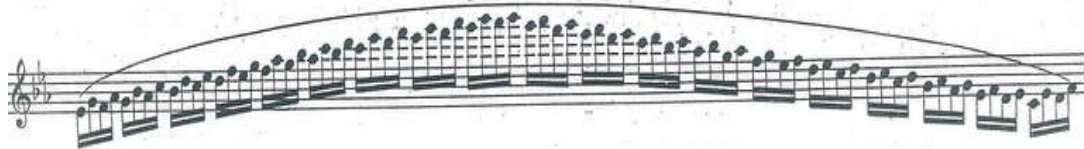
Artikülasyon, Dizi, Sonorite çalışmalarının yanında, Martinu'nun eser içinde çok kullandığı üçlü aralıklar için, Marcel Moyse *Exercices Journaliers pour la Flute* metodunda bulunan üçlü aralık egzersizinin çalışılması önerilir.



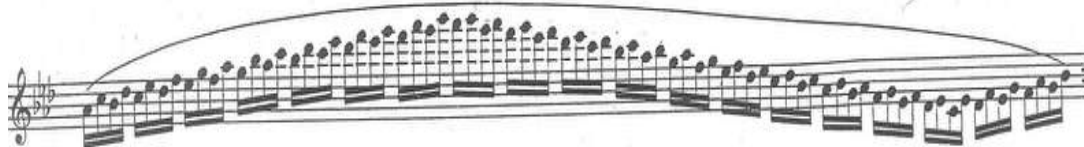
**Çalışma 41:** Marcel Moyse üçlü aralıklar için Fa Majör egzersiz önerisi.



**Çalışma 42:** Marcel Moyse üçlü aralıklar için Si bemo Majör egzersiz önerisi.



**Çalışma 43:** Marcel Moyse üçlü aralıklar için Mi bemo Majör egzersiz önerisi.



**Çalışma 44:** Marcel Moyse üçlü aralıklar için La bemo Majör egzersiz önerisi.

## SONUÇ

Bohuslav Martinu, eserlerini bütünüyle kafasında oluşturmasına olanak sağlayan sıra dışı bir yeteneğe sahiptir ve bu sayede çok sayıda eser üretebilmiştir. Besteci belirli müzik türleri ve belirli formlarla sınırlı kalmamış, hayatı süresince var olan bütün müzik türlerinde ve formlarda eserler yazmayı denemiştir. Yaşadığı dönemde iyi bir ün kazanmış ve eserleri dünyanın çok çeşitli yerlerinde geniş ölçüde sergilenmiştir.

Martinu, hayatının büyük kısmını anavatanından uzak geçirmiş olmasına rağmen, Çek kimliğini hiçbir zaman kaybetmemiştir. İlk bestecilik yıllarından olgunluk dönemine kadar, Çek halk kültürüne ait unsurlar eserleri için en büyük ilham kaynağı olmuştur. Bunun yanı sıra besteci yaşadığı döneme ve yaşadığı yerlere ait etkileri özgün stilini geliştirmesi yolunda bir araç olarak kullanmıştır. Prag yıllarında Empresyonizm ve Debussy etkisini belirgin şekilde yansıtan eserler bestelemiş; Paris yıllarındaki eserlerinde Neoklasisizm, Stravinsky ve Caz müziğinin etkileri eserlerinin başrolünde olmuştur. Martinu'nun Amerika yıllarında bestelediği eserlerinde ise belirgin tek bir etkiden söz etmek mümkün değildir. Bestecinin, tüm bu deneyimlerden kalan etkileri Çek karakteri ile harmanlayarak, olgun kompozisyon stiline ulaşması Amerika yıllarında gerçekleşmiştir.

*Flüt Sonatı* Amerika yıllarında bestelenmesiyle, Martinu'nun özgün kompozisyon stiline ait teknikleri ve etkileri tümüyle taşımaktadır. Bu sonat, Martinu'nun özgün "germinal development" tekniği üzerine oluşturulmuş ve üç notadan oluşan motifler eser boyunca işlenip, geliştirilerek çok farklı şekillerde sunulmuştur. Eserin dikkat çeken bir diğer özeliği ise çok miktarda senkoplu ritim kalıbının ve senkoplu olarak artiküle edilen motiflerin kullanılmış olmasıdır. Ritim unsuru Martinu müziklerinin en dikkat çekici özelliğidir ve senkoplu ritimlerin kullanımı Çek halk müziği etkisinden meydana gelmektedir. Eserin çok akorlu, çok ritimli ve çok tonlu yapısı ise Stravinsky etkisini yansıtmaktadır. Martinu, *Flüt Sonatı* içinde belirgin müzik cümleleri kullanmasıyla melodi unsurunu vurgulamıştır. Besteci aynı yıl yazdığı *Dördüncü Senfoni*'sinde de benzer şekilde melodik ve şiirsel bir anlatım kullanmıştır.

*Flüt Sonatı* içinde çalıcıları en çok zorlayan ve titizlikle üzerinde durulması gereken unsur senkoplu ritmik yapılarıdır. Bu eseri çalmak için gerekli teknik

yetkinliğe sahip olmak, çok çeşitli artikülasyon çalışmaları yapılmasını gerektirmektedir. Piyano ile birlikteliğin sağlanabilmesi açısından da ritmik yapıların doğru biçimde algılanması önemlidir; ayrıca piyano ve flüt partileri arasındaki tamamlayıcı dokuların çok senkronize çalınmasına özen gösterilmelidir.

Bu tez çalışmasının, Martinu'nun tüm müzikal yenilikçi değerlerini barındırması açısından önem taşıyan *Flüt Sonatı* aracılığıyla, flüt müziği kompozisyonlarını yorumlayabilmek için, Martinu'yu öğrenmek isteyen sanatçılar ve sanatçı adaylarına yol gösterici olması amaçlanmaktadır.





## KAYNAKLAR

### Kitap Kaynakları

Anderson, M. & Brezina, A. (Eds.). (2012). Martinu's Letters Home. UK: Tocatta Press.

Beckerman, M. (Ed.). (2007). Martinu's Mysterious Accident. New York: Pendragon Press.

Bernold, P. (ST 8803). La Technique d'Embouchure. Paris: La Stravaganza

Crump, M. (2010). Martinu and The Symphony. UK: Tocatta Press.

Gariboldi, G. (A.L.5663). Etude Complete des Gammes pour Flute. Paris: Alphonse Leduc.

Large, B. (1975). Martinu. London: Duckworth.

Martinu, B. (1951). First Sonata for Flute and Piano. New York: Associated Music Publishers.

Moyse, M. (1934). De la Sonorite: Art et Technique. Paris: Alphonse Leduc.

Moyse, M. (1927). Ecole De L'Articulation. Paris: Alphonse Leduc.

Moyse, M. (1922). Exercieces Journaliers pour la Flute. Paris: Alphonse Leduc.

Rybka, J. (2011). Bohuslav Martinu. Lanham: The Scarecrow Press.

Safranek, M. (1944). Bohuslav Martinu The Man and His Music. New York: Alfred A. Knopf.

Safranek, M. (1962). Bohuslav Martinu His Life and Works. (R. Finlayson-Samsourova, Çev.). London: Allan Wingate. (Original work published 1961.)

Say, A. (2005). Müzik Sözlüğü (İkinci Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Taffanel, P. & Gaubert, P. (1996). Grands Exercieces Journaliers de Mecanisme. Paris: Alphonse Leduc.

### **Sürelî Yayınlar**

Brezina, A. (2005). Juliette or The Book of Dreams, H.253. Bohuslav Martinu Newsletter, 5 (3), 6.

Brezina, A. (2006). Bohuslav Martinu Foundation Medal 2006. Bohuslav Martinu Newsletter, 6 (3), 9-10.

Brezina, A. (2008). Flutist Louis Moyse. Bohuslav Martinu Newsletter, 8 (1), 10.

Renton, B. (2006). Interview with Zaidee Parkin. Bohuslav Martinu Newsletter, 6 (3), 12-14.

Spelina, K. (2008). Bohuslav Martinu and Czech Philharmonic. Bohuslav Martinu Newsletter, 8(2), 13-15.

Terian, G. (2006). Blanche Honegger Moyse. Bohuslav Martinu Newsletter, 6 (1), 10.

Terian G. (2006). From La Bagarre to The Parables. Bohuslav Martinu Newsletter, 6 (2), 10-13.

Terian, G. (2005). The Moyse Trio. Bohuslav Martinu Newsletter, 5 (3), 4-5.

### **İnternet Kaynakları**

Ballou, E-W. (1952). Rewiew of First Sonata for flute and piano by Bohuslav Martinu. Music Library Association Notes, 10 (1), 145. Retrieved October 5, 2015 from jstor database.

Evans, P. (1960). Martinu the Symphonist. Tempo, New Series (55/56), 19-33. Retrieved October 5, 2015 from jstor database.

F, A. (1951). Rewiev of Bohuslav Martinu Symphonies Nos. 4 and 5. Music&Letters, 32 (2), 185-186. Retrieved October 5, 2015 from jstor database.

Gündüz, J. (2016). Paris Müzik Dernekleri 1871-1939. Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi, 2. 18.01.2016,

[http://www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr/sayilar/sayi2\\_3.pdf](http://www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr/sayilar/sayi2_3.pdf)

Safranek, M. (1943). Bohuslav Martinu. *The Musical Quarterly*, 29 (3), 329-354. Retrieved June 26, 2015, from jstor database.

Svatos, T-D. (2009). Reasserting the Century of Musical Craft: Martinu and His American Diaries. *The Musical Times*, 150 (1907), 55-70. . Retrieved October 5, 2015 from jstor database.

### **Tez Kaynakları**

Crane-Waleczek. (2011). An Overview of Bohuslav Martinu's Piano Style with a Guide to Analysis and Interpretation of the Fantasie et Toccata, H. 281. Unpublished doctor's degree thesis, Arizona State University.

Entwistle, E-A. (2002). Martinu in Paris: A Synthesis of Musical Styles and Symbols. Unpublished doctor's degree thesis, University of California.

Pettway, B-K. (1980). The Solo and Chamber Compositions for Flute By Bohuslav Martinu. Unpublished doctor's degree thesis, University of Southern Mississippi.

Svatos, T-D. (2001). Martinu on Music and Culture View from his Parisian Criticism and 1940s Notes. Unpublished doctor's degree thesis, University of California.

Walter-Clark, K. (1999). Bohuslav Martinu's Three Works for Flute, Violin and Keyboard. Unpublished doctor's degree thesis, University of Houston.