

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
ÜFLEMELİ VE VURMALI ÇALGILAR SANAT DALI
OBUA PROGRAMI

146872

YÜKSEK LİSANS TEZİ

146872

YİRMİNCİ YÜZYIL İNGİLİZ BESTECİLERİ
VE
BELLİ BAŞLI
OBUA ESERLERİNİN İNCELENMESİ

DAMLA TUNÇER

2501010522

TEZ DANIŞMANI

YAŞAR ACAR

İSTANBUL, AĞUSTOS 2004

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
ÜFLEMELİ VE VURMALI ÇALGILAR SANAT DALI
OBUA PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

146872

YİRMİNCİ YÜZYIL İNGİLİZ BESTECİLERİ
VE
BELLİ BAŞLI
OBUA ESERLERİNİN İNCELENMESİ

DAMLA TUNÇER

2501010522

TEZ DANIŞMANI

YAŞAR ACAR

İSTANBUL, AĞUSTOS 2004

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

ÜFLEMELİ VE VURMA ÇALGILAR Anasanat Dalında 2501010522 numaralı DAMLA TUNCER'İN hazırladığı “XX.YÜZYIL İNGİLİZ BESTECİLERİNİN OBUA İÇİN YAZILIMIS ESERLERİNİN İNCELENMESİ” konulu YÜKSEK LİSANS / ~~DOKTORA-TEZİ~~ ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 10.Maddesi uyarınca 18.11.2004 PERŞEMBE günü saat 12.00'de yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin ne* OYBİRLİĞİ /ÖYÇÖKLÜĞÜYLE karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ (2)	İMZA
PROF.EMEL ÇELEBİOĞLU	Kabul	[Signature]
DOÇ. LALE FERİDUNOĞLU	Kabul	[Signature]
DOÇ. ZÜLFİYE SEÇKİN	Basarılı	[Signature]
ALTUĞ ÖZTUNÇ	Kabul	[Signature]
YAŞAR ACAR	Basarılı	[Signature]

ÖZ

Bu çalışmada Yirminci Yüzyıl İngiliz Besteciler'i ve obua için eser yazmış olanlardan Ralph Vaughan Williams'ın obua konçertosu ve Malcom Arnold'un solo obua için Fantezi adlı eserleri incelenmiştir. Bu iki eser farklı müzik stilleri ve dönemlerini içermektedir. Bu eserleri doğru inceleyebilmek için önce, yirminci yüzyıl müziği hakkında geniş bilgi sahibi olmak gerekmektedir. Teze başlarken öncelikle yirminci yüzyılın siyasal ve sosyal olaylarına kısaca değinilmiş ve ardından bu olaylara tepki olarak doğan sanat akımları anlatılmıştır. Yirminci yüzyıl İngiliz bestecileri hakkında bilgi vermeye başlamadan önce konular arasında kopukluğa sebep olmamak için İngiliz müzik tarihinden de yararlanılmıştır. Vaughan Williams obua konçertosu ve Malcom Arnold Fantezi yapısal yönden incelenmiş ve form analizleri yapılmıştır.

ABSTRACT

In this study, the works "Fantasy" for solo oboe of Malcom Arnold and the oboe concerto of Ralph Vaughan Williams who are British oboe composers of the Twentieth Century have been reviewed. These both works cover different music styles and periods. In order to be able to review properly, we should know indepth about the Twentieth Century music. While starting the thesis, the political and social events of the century have been shortly mentioned. Later, the artistic fashion arising as reaction to these events has been mentioned. Before starting mentioning about the Twentieth Century British composers, not to let any break in subjects, the British musical history has been reviewed. The oboe concerto of Vaughan Williams and the "Fantasy" of Malcom Arnold have been structurally reviewed and the form analysis has been made out.

ÖNSÖZ

Yirminci Yüzyıl İngiliz müziğiyle tanışmam Konservatuvarın Üniversite yıllarına rastlar. Benjamin Britten'in solo obua için bestelemiş olduğu altı metamorfoz çalıştığım ilk İngiliz obua eseridir. Daha sonra ise Gordon Jacob'un obua-piyano sonatı ve oda müziği derslerinde Malcom Arnold'ın nefesli beşlisiyle tanıştım.

Konservatuvarın Üniversite yıllarında başlayan yirminci yüzyıl İngiliz müziğine olan ilgim konservatuvardan mezun olduktan sonra da devam etti.

1995-1999 yılları arasında Rotterdam Konservatuvarı'ndaki eğitimim sırasında obua hocam olan Emanuel Abbühl, benim bu konuda daha da bilinçlenmeme yardımcı olmuştur.

İngiliz besteciler, bugüne kadar üzerinde çok fazla araştırma yapılmış bir alan değildir. Kaldı ki, obua eserleri neredeyse hiç ele alınmamıştır.

Bu tezin amacı, Yirminci yüzyıl İngiliz bestecilerini ve obua yorumcularının repertuvarlarında çok önemli buldukları iki obua eserini, belli başlı obua eserleri adı altında incelemektir. Yirminci yüzyıl İngiliz müzik yaşamını daha iyi anlatabilmek için önce yüzyılın siyasi ve sosyal olayları ile, bunlara tepki olarak doğan sanat akımları hakkında bilgi vermem gerekiyordu. İngiltere'nin kısa müzik özgeçmişine değindikten sonra yirminci yüzyıl İngiliz bestecilerini anlatmamın daha uygun olacağını düşündüm. Bu bestecileri, yaşadıkları dönemler itibarıyla üç ayrı kuşakta anlattım. Son olarak da obua repertuvarını ele alarak, en çok çalınan eserlerden olan Vaughan Williams konçerto ve Malcom Arnold fantezinin armonik analizini yaptım.

Tezimin hazırlık aşamasında, Türkçe olarak bir kaç kitap dışında kaynak bulamadım. Bulduğum kaynaklarda ise İngiliz besteciler üstün körü bir şekilde anlatılmıştı.

Geniş bilgiye ulaşabilmek için yabancı dilde yazılmış kitaplardan yararlanmak durumunda kaldım. Bu sebepten dolayı, tezimin Yirminci Yüzyıl İngiliz bestecileri ve obua için yazmış oldukları eserlerin incelenmesi konusunda kaynak boşluğunu dolduracağı kanaatindeyim.

Bu çalışmamda bana yardımcı olan sevgili hocalarım **Yaşar ACAR** ve Prof. Dr. **Emel ÇELEBİOĞLU**'na teşekkürlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZ – ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	v
KISALTMALAR	vii
GİRİŞ	1
1. YİRMİNCİ YÜZYILA GENEL BAKIŞ	2
1.1. AVRUPA'DA GENEL DURUM	2
1.2. YİRMİNCİ YÜZYILDA KLASİK MÜZİK	4
1.2.1.Belli Başlı Müzik Akımları	7
1.2.2.Ülkelere Göre Çağdaş Müzik	15
1.2.2.1.Fransa	15
1.2.2.2.İtalya	16
1.2.2.3.Avusturya	17
1.2.2.4.Almanya.....	17
1.2.2.5.Doğu Avrupa Ülkeleri.....	17
1.2.2.6..Balkan Ülkeleri.....	18
1.2.2.7.Sovyetler Birliği.....	18
1.2.2.8.Amerika Birleşik Devletleri	19
1.2.2.9.Uzakdoğu	20
1.2.2.10.İngiltere.....	20
1.2.2.11.İspanya.....	21

2. İNGİLTERE'DE MÜZİK	22
2.1. ORTAÇAĞ'DAN YİRMİNCİ YÜZYILA	22
2.2. YİRMİNCİ YÜZYIL İNGİLİZ BESTECİLERİ	27
2.2.1. Birinci Kuşak	29
2.2.2. İkinci Kuşak	40
2.2.3. Üçüncü Kuşak.....	51
3. YİRMİNCİ YÜZYIL İNGİLİZ BESTECİLERİ'NİN OBUA ESERLERİ	55
3.1. OBUA REPERTUVARI	55
3.2. OBUA REPERTUVARININ BELLİ BAŞLI ESERLERİNİN İNCELENMESİ	59
3.2.1. Ralph Vaughan Williams Obua Konçertosu	59
3.2.2. Malcom Arnold Fantasy	81
SONUÇ	88
KAYNAKÇA	89

KISALTMALAR LİSTESİ

a. g. e.	: Adı geçen eser
Çev.	: Çeviren
Ed.	: edisyon
fl.	: flüt
km.	: keman
ob.	: obua
s.	:sayfa
S.O.	: Senfoni Orkestrası
va.	: viyola
vc.	: viyolonsel
Y.Ç.O	: Yaylı Çalgılar Orkestrası

GİRİŞ

Yirminci yüzyıl, geçen yüzyıllara göre çok daha hızlı ve renkli yaşanmış bir dönemdir. Bilim, teknoloji, sanayileşme alanındaki gelişmeler özellikle yüzyılın ikinci yarısından itibaren hız kazanmıştır. İki Dünya Savaşı, Soğuk Savaş, teknolojik gelişmeler ve bilimdeki ilerlemeler yirminci yüzyıl insanını derinden etkilemiştir. Tüm bu değişimler olurken sanatçılar, yaşadıkları çevreye ilgisiz kalmamışlar, yaşadıkları olaylara karşı tepkilerini ortaya koymuşlardır. Ulusçuluk rüzgarlarının tüm dünyaya yayılmasıyla birlikte her ülke kendi öz müziğine yönelmiş ve ortaya çok renkli bir Avrupa çıkmıştır. Bu renklilik sadece çok çeşitli ulusların kültür farklılığından değil, düşünce akımlarının çeşitliliği ve yaşam tarzlarının farklılığından da ileri gelmektedir. Daha önceki yüzyıllarda her yüzelli ya da yüzyıla bir sanat akımı sığarken, yirminci yüzyılda akımlar çoğalmış ve süreler daralmıştır. Sanatçılar insanlığın yaşadığı tüm olumlu ve olumsuz olayları eserlerine yansıtmışlardır.

İngiltere, her zaman Avrupa kıtasından bağımsız bir ülke olmuştur. Ancak 1850'lerden itibaren İngiliz besteciler, kıtayla olan ilişkilerini daha sıkı tutmuşlardır. İngilizler, kıtadaki her yeni akım ve olaya daha çok ilgi göstermişler, böylece kendilerini daha hızlı geliştirebilmişlerdir. Diğer ülke bestecileriyle olan yakın arkadaşlık ilişkileri hemen hemen her bestecide görülmektedir.

İngiltere yirminci yüzyılda kendi bestecilik geleneğini oturtmuş ve bunu gelecek kuşaklara taşıyacak seviyeye ulaşmıştır.

1. YİRMİNCİ YÜZYILA GENEL BAKIŞ

1.1. AVRUPA'DA GENEL DURUM

Avrupa'da ülkeler 20. yüzyıldan önce krallıklar ve imparatorluklarla yönetiliyordu. “Parlamento” zaman zaman sekteye de uğrasa Fransa, Almanya, İtalya, İngiltere ve İskandinav ülkelerinde işlerlik kazanmıştı. Hükümetler, ülkeler arası rekabetten dolayı yurtseverliği ve milliyetçiliği kullanarak hem içerideki karşıtlarını susturmaya, hem de diğer devletlere üstünlük sağlamaya uğraştılar. 19. yüzyıl sonlarından itibaren emperyalist devletler arasındaki çekişmeler doruğa çıktı. Rekabet **Almanya-Avusturya** ittifakına karşı doğuda güç toplamak isteyen **İngiltere, Fransa ve Rusya** arasındaydı.

Avrupa'da Üçlü İttifak ve Üçlü İtilaf bloklarının kurulması, özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren, bloklar arasında birbirlerine karşı savaş hazırlıklarını hızlandırdı. Fakat kurulan denge savaşı önliyordu. Avusturya Veliat'ı ve karısının, **28 Haziran 1914** günü, Saray-Bosna'da bir Sırp milliyetçisi tarafından öldürüldürülmesi, **Birinci Dünya Savaşı'nın** başlangıcı oldu.

1918 yılında sona eren **Birinci Dünya Savaşı** tahmin edilenden daha uzun sürmüş ve milyonlarca insanın ölümüne sebep olmuştur. 1917'de Bolşevik isyanıyla birlikte Rus devrimi gerçekleşmiş ve çarlık sistemi yok edilerek yerine Sovyetler Birliği adı altında komünist sistemle yönetilen yeni bir devlet kurulmuştur.

1919'da başlayıp, 1939'da patlak veren İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan iki savaş arası dönemi, Avrupa'nın ve dünyanın, bir dünya savaşından başka bir dünya savaşına gidişini hazırlayan dönemdir.¹

¹ Oral Sander, Siyasi Tarih (1918-1994), İmge Kitabevi, Ankara 1998, s. 13.

Savaşın, arkasında halkının tüm kesimlerinde huzursuzluk bıraktığı İtalya’da gelişen siyasal kışkırtma, 1922’de yeni bir rejimi, faşizmi iktidara getiren bir hükümet darbesine yol açmıştı. Benito Mussolini’nin önderliğini yaptığı faşizm, askeri erdemleri yüceltip, abartılı deyişlere büyük düşkünlük gösterdi. İtalya’nın faşist rejimi savaş yıllarında son derece başarılı olduğu görülen yöntemlerle, ulusal kaynakları barış çağında da harekete geçirmeye istekliydi. Bu yüzden Mussolini’nin o tarihlerde övündüğü gibi, hükümeti “geleceğin akımını” temsil ediyordu.²

Amerika Birleşik Devletleri’nde 1920’lerin hızlı ekonomik gelişmesi, 1929’da New York borsasının çökmesiyle birden sona ermiş bulunuyordu. Panik, arkasında işsiz kitleleri bırakarak, bir ülkeden diğerine yayıldı. İşsizlik satın alma gücünü azalttı; o da, depresyonu (ekonomik durgunluğu ve çöküşü) daha da arttırdı. Buna karşılık Rusya’nın genişleyen ekonomisi kendini bu kısır döngüden kurtarmıştı.³

Almanya’da Hitler, 1918’de Yahudiler, Marksist sosyalistler ve ulusa ihanet eden öteki “hainler” tarafından arkadan hançerlendiğine inanıyordu.⁴ Hitler, içeride Yahudileri kovuşturup işsizliğe son vererek Alman halkının çoğunluğunun kendisine karşı beslediği sevgiyi pekiştirirken; dışa karşı Almanya’yı şaşılacak kadar kısa bir süre içinde yeniden Avrupa kıtasının en üstün gücü durumuna getirmişti.

1939’da Almanya’nın Polonya’yı işgaliyle başlayan **İkinci Dünya Savaş’ı**, 1945’de Amerika Birleşik Devletleri’nin Japonya’nın Hiroşima ve Nagazaki kentlerine atom bombası atmasıyla sona ermiştir.

Avrupa kıtasında 19. Yüzyıl boyunca artarak devam eden **Yahudi düşmanlığı**, 1930’larda tırmanışa geçmişti. Hitler’in Yahudi düşmanlığı yüzünden bir çok aydın, sanatçı ve bilim adamı ya ülkeden gönderilmiş, ya da can güvenlikleri için ülkeyi terk etmek zorunda kalmışlardır. Onbinlerce Yahudi esir kamplarına sürülmüş, Yahudi olmadığı halde rejime karşı gelen bir çok aydın ve sanatçı da ülkesini terk etmek zorunda kalmıştır. Geride kalanlar

² Sander, a.g.e., s. 555.

³ Sander, a.g.e., s. 557.

⁴ Sander, a.g.e., s. 557.

ise savaş sonunda kurulan askeri mahkemelerce yargılanmış, kimi suçlu bulunmuş, kimi de beraat etmiştir.

1950-1970 yılları arası dünya hareketsiz olmadığı gibi barış içinde de değildi. Bu yıllarda bunalımlar ve uyuşmazlıklar birbirini izlemiştir. Birleşik Devletler ve Sovyetler Birliği arasında bu yıllarda soğuk savaş gelişir. Cepheden bir saldırıya uğramadan sadece içerden bir aşınmayla, 80'li yıllar boyunca bir eriyişin arkasından, komünist sistem çöker.⁵

Diğer taraftan **1950**'li yıllarda Elektronik ve Uzak çağına aynı zamanda girilmiştir. 20. yüzyılda sanat, iki büyük Dünya Savaşı, Endüstri Devrimi, Elektronik Gelişmeler ve Uzak denemeleri arasında geniş bir yelpazede gelişim göstermiştir.

1.2. YİRMİNCİ YÜZYILDA KLASİK MÜZİK

20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa'da başlayan milliyetçilik akımı, makineleşmenin getirdiği çeşitli bunalımlar, savaş tehlikeleri, siyasal bunalımlar, hızlı yaşam düzeni, savaşın yol açtığı yoksulluklar, bilim alanındaki gelişmeler, uzak çağı ve sayamadığımız daha bir sürü gelişme 20. yüzyıl sanatçısını derinden etkiledi. Daha önceki dönemlere göre çağımızı yansıtmak üzere başvurulan anlatım yolları çeşitlidir ve sanat sık sık değişim geçirmektedir. Bu değişimler kısa süreler içinde görüldüğü için, bazen bir sanatçı, ömrü boyunca birkaç anlatım yolunu sıra ile deneyerek kendini yenilemek gereğini duyabiliyordu. Bunun en belirgin iki örneği, resimde Pablo Picasso (1881-1973) ve müzikte İgor Stravinski'dir (1882-1973).⁶

20. yüzyıl müzik akımlarının tümüne “**çağdaş müzik**” denilmektedir. “Çağdaş müzik” kavramı”, içinde birbirinden farklı akımları barındırdığından daha çok bir dönemi

⁵ Server Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, Adam Yayınları, İstanbul 2002, s. 9.

⁶ Önder Kütahyalı, Çağdaş Müzik Tarihi, Varol Matbaası, Ankara 1981, s. 16.

ifade etmektedir. O nedenle, 20. yüzyıl müziği için “**çağdaş müzik akımları**” demek daha doğru olur.⁷

20. yüzyılda müzik alanında büyük değişiklikler gerçekleşti. Müzikte bugüne kadar geçerli olan kuralların neredeyse tamamı yıkıldı. Bundan dolayı bazı müzik tarihçileri 20. yüzyıla “**deneyler çağı**” demektedirler. Bu konuda karşı görüşler de bulunmaktadır. Kimileri 20. yüzyıl emperyalizm çağı olduğu için, kapitalist-emperyalist ülkelerin müziğinin de emperyalist, gerici ve yıkıcı müzik olduğunu düşünüyorlardı. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra hafif müziğin, diğer adıyla popüler müziğin yaygınlaşmasından dolayı 20. yüzyıla “**pop müzik çağı**” diyenler de vardı. Bu görüşlere eklemeler yaparsak:

Sosyalist ülkelerde “**toplumsal gerçekçi müzik akımı**”,

Kapitalist ülkelerde “**caz müzik akımı**”,

Almanya ve İtalya’da “**faşist müzik akımı**”,

Bağımsızlığına yeni kavuşan ülkelerde “**ulusal müzik akımı**”,

Deneyciliğe karşı gelişen “**yeni-klasik müzik akımı**”,

19. yüzyılın devamı olan “**romantik müzik akımı**”...⁸

Yukarıda saydığımız müziklerin tümü 20. yüzyılda yaşandı. Bu bakımdan 20. yüzyıl müziği tek ve bütünlüklü değildir. Fakat ilişkilerin ve farklı kültürlerin müziğidir. Onun için müzik türleri, biçimleri, içerikleri, estetik ve teknik özellikleri, müzik anlayışları, yaratılma koşulları, işlevleri bakımından birbirinden çok farklı özellikler göstermektedirler. Bu akımlardan faşist müzik akımı ve romantik müzik akımı 21. yüzyılda görülmemektedir.

⁷ Mehmet Kaygısız, Müzik Tarihi - Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi, Kaynak Yayınları, İstanbul 1998, s. 255.

⁸ Kaygısız, a.g.e., s. 255.

20. yüzyıl müziği, devrimin, sosyalizmin ve ulusal kurtuluşun müziği olduğu kadar, karşı devrimin, faşizmin ve emperyalizmin de müziğidir. Barışın, kardeşliğin, özgürlüğün ve demokrasinin müziği olduğu kadar, savaşın, düşmanlığın, baskının ve gericiliğin de müziğidir. Yiğitliğin, kahramanlığın , köylünün, yoksulun, orta sınıfın, yani halkın müziği olduğu kadar, içe kapanmanın gerçek üstülüğün, “entelektüel aristokrasinin”, bohem yaşamın ve yoz burjuvazinin de müziğidir. Kısaca 20. yüzyılda yaşanan ne varsa müziğe de yansımıştır.

Bir yandan müziğin sesle ilgili öğelerinde “**devrimci dönüşümler**” yaşandı. Her bir çalgının ses kapasitesi, sesle ilgili özellikleri (renk, tını) diğer çalgılar ve insan sesiyle ilişkileri, kullanılabilecek alanları, orkestralama, seslerin anlatım özellikleri keşfedildi. Öte yandan ilkel formlara yönelme, ilkel ezgi ve ritimlere ilgi arttı. Yani, ileri atılımlar yanında, geriye ve ilkele dönüş de yaşandı.⁹

20. yüzyıl müziği karmaşık ilişkilerin ve olayların müziğidir. Bu karmaşık ilişkiler, her bir akım ve her akımda yer alan her bir besteci için geçerlidir. Hatta her bir bestecinin farklı zamanlarda yazdığı eserler için de söylenebilir. Bunun sebebi tarihte yaşanan olaylar ve bu olaylara bestecinin verdiği tepkilerdir. Besteci tepkilerini verirken bu yüzyıla kadar geçerli olan teknik bilgilerin yeterli olmadığını görerek geliştirme ihtiyacı duymuştur. Çağımızın bestecileri bir eserde tek bir tonalite kullanmak yerine aynı anda birden fazla tonalite kullanmışlar, bununla da yetinmeyip tonalite düzeninden ayrılarak kromatik dizedeki on iki notanın birbiriyle ilintisine dayanan özgür bir yazı stili geliştirmişlerdir. Birçok değişik ritim üst üste aynı anda kullanılmaya başlanmıştır. Sonat formu yok olmuş, yeni ve özgür biçimler geliştirilmiştir. Çalgılama alanında bugüne kadar denenmemiş tınılar kullanılmış ve çalgıların ses olanakları zorlanmıştır. Çalgıların olanaklarının yetmediği yerde ise elektronik gereçlerden yararlanılmıştır. Sonuçta 20. yüzyıl, bu değişimlerden dolayı müzik tarihinin en zengin çağı olmuştur.

⁹ Kaygısız, a.g.e., s. 256.

1.2.1. Belli Başlı Müzik Akımları

19. yüzyılın ikinci yarısı, tüm Avrupa’da ulusal bilincin uyandığı bir çağdır. Bu yüzyıla gelinceye kadar sadece İtalyan, Alman ve Fransız okulları müziği gerçek anlamıyla temsil ediyorlardı. İtalyan geleneği ve Alman ustalığı daha öndeydi. Fransız müziği ise her iki akımdan da etkilenmişti. Fransa 19. yüzyılın ikinci yarısında tamamiyle öz müziğine dönmüştür. Öncüsü César Franck’tır. 20. yüzyılda ise Fransız devriminin Avrupa’ya yaydığı ulusçuluk ruhu ile hemen hemen tüm ülkelerde ulusal bilincin yükselmesine yol açmış ve ulusalcılık kültür sanat alanında yankısını bulmuştur.¹⁰

Ulusal müzik, bir ulusun kendi özelliklerini içinde barındıran evrensel müziktir. Bu özellikler dil, din, gelenek ve doğa gibi çeşitli etkenlerin şekillendirdiği ulusal renklerdir. Ulusal renkler, “biçim (form)”, “makam”, “ezgi” şeklinde kendini gösterir. Evrensel özellikler ise müziğin, o çağda ulaştığı armoni, ritm, biçim ve ezgiden oluşan anlatım düzeyidir. Ulusal müzik, yerel renklerle evrensel anlatımı birleştirmiştir.

19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başında Avrupa kıtasında değişiklikler görülüyordu. Orta ve Doğu Avrupa’nın yeniden şekillenmesiyle birlikte, İngiliz, Finlandiyalı, Norveçli, Danimarkalı, Polonyalı, Rus, Çek, Macar, İspanyol besteciler ulusal kimlikleriyle müzik dünyasında yer almaya başladılar.

İngiliz müziğinin 20. yüzyıldaki ilk önemli bestecisi Edward Elgar’dır (1857-1934). Onu Granville Bantoc (1868-1946), Cecil Sharp (1859-1924), Frederick Delius (1862-1934), Ralph Vaughan Williams (1872-1958), Gustav Holst (1874-1934), John Ireland (1879-1962) ve Arnold Bax (1883-1953) takip etmişlerdir.

İskandinav halklarının müziğinde bazı ortak özellikler görülmektedir. Finlandiya ve Norveç’de Ortaçağ kilise makamlarına sıkı bir bağlılık olmasına karşın, Danimarka ve İsveç’de ise halk şarkıları ön plandadır. Bu ülkelerde opera pek ilgi görmemiştir.

¹⁰Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1994, s. 432.

Finlandiya'da Jan Sibelius (1865-1967), Erki Melartin (1875-1937) ve Selim Palmgren (1878-1951); **Norveç**'de Edward Hagerup Grieg (1843-1907), Johann Svendsen (1840-1911), Christian Sinding; **Danimarka**'da Niels Gade (1817-1890) ve Carl Nielsen (1865-1931) ulusal müziğin önemli temsilcileridirler.

Polonya'nın Katolik bir ülke olması ve yüzyıllar boyunca Ortodoks Rusya'nın egemenliği altında kalması ulusal bilincin oluşmasına yardımcı olmuştur. Stanislav Menyuška (1819-1872) ve Henri Wieniawski (1835-1880) tanınmış bestecileridir.

Rusya'da ulusal hareketin gelişmesini müzik alanında temsil eden ilk besteci Mihail İvanoviç Glinka'dır (1804-1857). Onu, Alexander Borodin (1833-1887), Cesar Cui (1835-1918), Mili Balakirev (1837-1910), Modest Musorgski (1839-1881) ve Nikola Rimski Korsakov (1844-1908)'dan oluşan Rus Beşleri olarak adlandırılan besteci grubu takip eder. Alexandr Glazunov (1865-1936), Piyotr İlyiç Çaykovski (1840-1893) ve Sergey Rahmaninov diğer önemli Rus bestecileridirler.

Çek ulusal müzik okulunun kurucusu ve öncüsü olan Bedrich Smetana, her ne kadar 19. yüzyılda yaşamışta olsa, 20. yüzyılı etkileyen bir besteci olmuştur (1824-1884). Antonin Dvorak (1841-1904), Leoş Janacek (1854-1928) ve Joseph Suk (1874-1935) onun izinden giden diğer bestecilerdir.

Macaristan'da müziği “**Macar**” sözcüğüyle bir araya getiren en büyük besteci Franz Lizst'dir (1811- 1886). Uluslararası düzeyde Macar müziğini doruğa çıkaran besteci ise Bela Bartok (1881-1945) olmuştur.

Arapların İspanya'da yedi yüzyıl süren egemenliği İspanyol müziğini de etkilemiştir. **İspanyol** müziğinde doğu etkisi açıkça görülmektedir. Isaac Albeniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Joaquin Turina (1882-1949), Manuel de Falla (1876-1946) ulusal müziğin İspanya'daki önemli temsilcileridirler.

Ulusalcı akımlar, temelde “**aydınlar hareketi**”dir. Aydınlar kesimi, orta sınıftan çıkma bir topluluktur ve “**ataları**, Fransız Devrimi'nin yolunu hazırlayan ilerici orta sınıftır.

Kültür alanında aydınlanmış ve liberal bir ölköye sahiptir; ölkösel insan anlayışı ise gelenekten bağımsız, özgür ve ilerici bir kişiliğe sahip olmaktadır.”¹¹

Ulusalcılık akımı müziği yeniden yapılandırmaktan çok, ulusların benliklerini dünyaya duyurmasını sağlamıştır.

19. yüzyılın sonu, 20. yüzyılın başında Avrupa’da Gustav Mahler ve Richard Strauss’un başını çektiği geç romantizm hüküm sürerken, yeni akımların doğmasına resim sanatı öncülük etmiştir.

Claude Monet’nin 1874’de Paris’de öteki ressam arkadaşları Cézanne, Degas, Renoir gibi ressamlarla ortak olarak açtığı sergideki tablolarından biri Impression (izlenim) adını taşıyordu. “**İzlenimcilik**” terimi, bu tür resimleri eleştirmek için kullanılmış, giderek bir akımın adı olmuştur.¹²

İzlenimci ressam için önemli olan konunun kendisi değil, resmi izleyende uyandırdığı duygular ile geçici izlenimlerdi. İzlenimcilerin bu yeni yaklaşımı “**Simgecilik**” adı altında Fransız şiirinde de görüldü. Şiirlerde gerçekler açıkça değil, bir takım benzetmelerle anlatılıyordu. Simgeci şairlerin en ünlüleri Mallarmé, Beaudelaire ve Verlaine’dır.

İzlenimcilik terimi, 19. yüzyılın sonuna doğru, müzik sanatında da kullanılmaya başlandı. Akımın müzikteki temsilcisi **Claude Debussy**’dir (1862-1918). Debussy, çağımız müziğinin temel atıcısıdır. 19. yüzyılı kapatan besteci Wagner ise, 20. yüzyılı başlatan besteci de Debussy idi. Debussy yüzyılımızın hemen hemen bütün bestecilerini etkilemiştir.

İzlenimci müzikte tonalite kavramı kendini bariz olarak hissettirmez. Artık akorlar, klasik armoni kurallarının tersine koşut dördü ve koşut beşli aralıklardan oluşabiliyordu. Çin ve Japon müziğinin pentatonik aralıkları ile Ortaçağ müziğinin makamları sıkça kullanılmıştır. Yarım sesli dizinin, tonalite kuralları içinde çözümlenmeden kullanılması, atonalite ve on iki nota müziğinin hazırlanmasına yardımcı olmuştur.

¹¹Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, Çev. Yıldız Gölöni, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s. 322.

¹²Say, a.g.e., s. 454.

Geç Romantizme kıyasla izlenimci müzikte orkestra küçültülmüş, bakır üflemeli çalgılardan kaçınılarak tahta üflemelilerle yetinilmiş, kısa cümleli yatay çizgiler kullanılmıştır. Ayrıca tını dolgunluğundan çok tını saflığına önem verilmiştir.

Fransa’da müzik dili ve izlenime yaklaşım yönlerinden Debussy’ye en yakın besteci Maurice Ravel ve Gabriel Fauré’dir (1875-1937).

İzlenimcilik, Fransa dışında fazla yaygınlaşmasa da İngiltere’de Frederich Delius (1862-1934), Ralph Vaughan Williams (1872-1958), John Ireland (1879-1962), Cyril Scott (1879-1900), Eugene Goossens (1893-1962), Arnold Bax (1883 – 1953), İtalya’da Ottorino Respighi (1879-1936) ve İspanya’da ise Manuel de Falla (1876-1946) tarafından temsil edilmiştir.

Anlatımcılık (Ekspresyonizm), diğer adıyla **dışavurumculuk**, resim, heykel ve şiir dallarında ortaya çıkmış bir akımdır. Müziğe de yansımıştır.

İzlenimciliğin dış dünyadaki nesneleri belirli bir anda algılandığı gibi vermesinin tam tersi bir yolda gelişen **Anlatımcılık**, iç dünyayı, öznel olanı anlatmayı amaçlamıştır. Başlangıç noktasında anlatımcılık, romantizmin sonucudur. Ancak anlatımcılığın tanımlamaya çalıştığı iç deneyimlerin türü ve seçtiği yöntemin araçları, romantizmden çok farklıdır. Bu yeni akımın konusu, yeni bir yüzyılın başlarında, psikoloji biliminin tanımladığı biçimiyle “**insan**”dır. Anlayamadığı güçlerin ağırlığı altında kalan, huzursuzluğun, gerginliğin, kaygının, korkunun ve bilinç altındaki tüm akıldışı dürtülerin kurbanı durumuna düşürülmüş çaresiz insan... Bu yönüyle anlatımcılık, kurulu düzenin dayattığı kurallara tepki göstermeyi görev saymıştır.¹³

Wagner’in 19. yüzyıl ortalarında müziğe getirdiği kromatiklik, romantik armoniyi artık son noktasına ulaştırmış, onun bütün olanaklarını tüketmişti. Doğayı, sanatçıya özgü bir biçimde yansıtmak isteyen Viyana Okul’u bestecileri geleneksel müzik dilini temelden sarsan bir devrim gerçekleştirdiler. Alışlagelmiş ezgi yıkıldı ve küçük parçacıklara bölündü. Aralıklar genişletildi. Tonal düzen yıkıldı, armoni belli bir kurala bağlanmadan çözüme

¹³ E.H.Gombrich, Sanatın Öyküsü, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976, s. 448.

ulaşmaksızın rastgele kullanıldı. Genel olarak ton kavramı kırıldığı için “**atonal**” müzik ortaya çıktı.

Arnold Schoenberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935), Anton Webern (1883-1945) ve Paul Hindemith (1895-1963) müzikte anlatımcılığın temsilcileridirler.

20. yüzyıl müziğini geliştiren önemli etmenlerden biri de **halk müziği**dir. 1910’da Schoenberg Anlatımcı müzik akımını oluştururken, Igor Stravinski de (1882-1971) halk müziğine yönelmiştir. Stravinski’nin amacı yeterince kullanılmış romantizm ve Avusturya’lıların anlatımcılığı dışında yeni bir yol bulmaktır. Doğu Avrupa halk ezgilerini araştırarak, bunları eserlerinde kullanmıştır.

Halk müziğinin en büyük temsilcisi olan **Bela Bartok** (1881-1945), 1905’de gerçek Macar müziğini ortaya çıkartabilmek için arkadaşı Zoltan Kodaly (1882-1967) ile birlikte Macaristan’ın dağ köylerinde araştırmalara başlamış, daha sonra halk müziği toplama yolundaki çalışmalarına Balkan lkeleri, Ukrayna, Cezayir ve Türkiye’de devam etmiştir. Bartok’un birçok eserinde Macar halk müziği tüm görkemiyle duyulur.

Halk müziği İngiltere’de Vaughan Williams, Benjamin Britten (1913-1976), Michael Tippett (1905-1998); Amerika Birleşik Devletleri’nde Aaron Copland (1900-1990), Leonard Bernstein (1918-1990), Rusya’da Sergey Prokofiev (1891-1953), Dimitri Kabalevski (1904-1987), Aram Haçaturyan (1904-1987); İşpanya’da Manuel de Falla (1876-1946) ile temsil edilmiştir.

20. yüzyıla girilirken Amerika Birleşik Devletleri’nde önce **Ragtime**, daha sonra da **Caz** adı altında yeni bir sanat dalı ortaya çıkmaya başlamıştı. Ragtime ya da Caz, Amerikan topluluğunu oluşturan çeşitli ulusal etkilerin bileşimiydi. Bunları, Kızılderili’lerin yerel müziği, Zenci halk müziği, Avrupa’dan Amerika’ya göç eden çeşitli halk topluluklarının kendi öz müzikleri ve batının çok sesli müziği olarak özetleyebiliriz.¹⁴

¹⁴ Kütahyalı, a.g.e., s. 31.

Igor Stravinski (1882-1971), Darius Milhaud (1892-1974), Maurice Ravel (1875-1937), George Gershwin (1898-1937) eserlerinde caz öğelerini kullanan bestecilerin başında gelirler.

1920'lerde Schoenberg'in tonsuzluk tekniğine karşı, **iki tonluluk** ve **çok tonluluk** gelişti. İki tonluluk, iki ayrı tonun aynı anda kullanılması demektir. Charles Ives, Igor Stravinski, Darius Milhaud bazı eserlerinde kullanmışlardır. Çok tonluluk ise değişik tonlardaki ikiden fazla ezgi çizgisinin ya da akor bağlantılarının aynı anda duyuruluşudur. Yazı tekniği olarak kontrpuan kullanılmıştır.

Çağdaş müzikte görülen hızlı gelişme, Birinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda, yerini durgunluğa bıraktı. Bu dönemde akılcılık ön plana çıktı. Besteciler geleceğe bakarken geçmişe de bakmak istemişlerdir.

Yeni-klasikçilik (Neo-klasizm), Birinci Dünya Savaşı sonrasında, tonsuzluğa ve çok tonluluğa duyulan tepkiyle ortaya çıkan bir akımdı. Yeni-klasikçi besteciler abartıdan uzak, dengeye önem veren bir estetik görüşü savunuyorlardı. Füg, Kanon, Toccata ve Concerto Grosso gibi, Bach dönemi ve öncesinin tür ve biçimleri ve kontrpuan yazı tekniği yeniden kullanılmaya başlanmıştır. Yeni-klasikçilik bir süre sonra klasik dönemin yazı tekniğini de içermeye başlamıştır.

Ferruccio Busoni, Paul Hindemith, Francis Poulenc, Igor Stravinski, Sir Arthur Bliss Yeni-klasikçi akımın en tanınmış bestecileridir.

Tonsuzluk müzik akımını yaratan Schoenberg, geliştirdiği teknik üzerinde düşünmek için 1913-1921 yılları arasında müzik yazmaya ara vermişti. Sonunda geliştirdiği tekniğe "**On iki Ton Sistemi (Serializm)**" adını vermiştir. On iki ton sistemiyle yazan bir besteci, belirli bir tonalite seçmek yerine, kromatik gamdaki on iki notayı istediği gibi dizer. Ana kurama göre on iki notadan her biri, diğer on bir nota geçmeden bir kere daha geçemez. Besteci on iki notalık diziyi geriden tekrarlayabilir; her bir notanın bir öbürüyle olan aralığını ters çevirerek yeni bir dizi kurabilir; bu diziyi de sondan başlayarak bir kere daha dizebilir. Böylece her bir dizinin dört ayrı görünüşü olduğu anlaşılmaktadır:

1. Ana dizi,
2. Ana dizinin sondan başa dizilmiş durumu (“Retrograde”),
3. Ana dizinin çevrilmiş durumu (“Inversion”),
4. Çevrilmiş dizinin sondan başa dizilmiş durumu (“Retrograde ve Inversion”).

Dizide tonal ya da modal müzikte olduğu gibi, çekim gücü olan notalar yoktur.¹⁵ Arnold Schoenberg, Alban Berg ve Anton Webern bu akımın temsilcileridir.

Mikrotonal Müzik, bir tam aralığın dörde, altıya bölünmesiyle oluşan yeni aralıkların meydana getirdiği bir yazı tekniğidir. Mikrotonal müziğin savunucusu Çek asıllı besteci Alois Haba’dır. İstenilen aralıkları elde etmek zor olduğundan dolayı elektronik gereçler kullanılmaya başlanmıştır. Bu sayede elektronik müziğin doğuşu gerçekleşmiştir.

İşlevsel Müzik (Gebrauchsmusik), Paul Hindemith’in ortaya attığı bir düşünceden yola çıkılarak oluşmuş bir müzik akımıdır. Besteci, müzikseverlerin biraz çalgı çalabilen ya da şarkı söyleyebilenlerin ve çocukların yararına olmak üzere birtakım eserler besteleyecek, bu eserlerinde, toplumsal bir işlevi yerine getiren, kolay fakat çağdaş nitelikleri olan bir müziği sergileyecekti. Gerçekten de Hindemith, okullarda ve evlerde çalınan ya da film müziği olarak kullanılan eserleri ortaya koydu.¹⁶

Benjamin Britten, Bela Bartok, Sergey Prokofiyef, Paul Hindemith bu türde eserler ortaya koymuşlardır.

İkinci Dünya Savaşı’nın etkileri, bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler müzik ve sanatı da etkilemiştir. 1945’den sonraki dönem “**Yeni Müzik**” adıyla anılır.

Yeni Müzik dört evreye ayrılır. **Birinci evre** 1951-1955 yılları arasında ortaya çıkan “**Bütünsel Örgütlenme**”dir. Birden çok müzik ögesinin belirli bir plana göre

¹⁵ İlhan Mimaroglu, Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul 1990, s. 148.

¹⁶ Kütahyalı, a.g.e., s. 39.

dizilendirilmesinden oluşur. Oliver Messiaen, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen önemli temsilcileridir.

İkinci evre olan Rastlamsal Müzik, rastlantı kavramının çeşitli oranlarda müzik sanatına sokulmasından meydana gelmiştir. Akımın öncüsü Ernest Krenek'tir ve esinlenmeyi esas alır. 1956-1960 yılları arasında şekillenir. En önemli rastlamsal müzik bestecisi olan John Cage'in 1945'te yazdığı "4 dakika 33 saniye" adlı eserinde, piyanist sahneye çıkar ve piyanonun başına oturur. Bir süre hiç bir şey çalmadan bekler. Eserin bölüm aralarını belirtmek için piyanonun kapağını açar ve kapar. Böylece eser yorumlanmış olur . Rastlamsal müzikte yorumcu, eseri sondan başa doğru çalabilir, doğaçlama serbesttir. Akla gelebilecek her yöntem müziğe katılabilir.

Üçüncü evre Somut Müzik (Musique Concrète), çalgılardan yeni tınılar elde edilerek bu tınıların eser içinde yoğun olarak kullanılmasını hedeflemiştir. Somut müzikte önce çalgı sesleri ile doğal sesler manyetik bantta kaydediliyor, sonra da isteğe göre kayıta oynamalar yapılıyordu. Darius Milhaud, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, İannis Xenakis Somut Müzik'ten yararlanmış bazı bestecilerdir.

Elektronsal Müzik dördüncü evredir. 1950'lerden sonra Almanya'da ortaya çıkmıştır. Laboratuvarı doğuşkanları olmayan sesler üretiliyor, bunların birleşimi ile ortaya çıkan sesler eserlerde kullanılıyordu. Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio ve Milton Babbitt bu alanda eserler vermiş önemli bestecilerdir.

20. yüzyılda yeni yazı tekniklerinin dışında yeni gam sistemleri de kullanılmıştır. Bunlar pentatonik gamlar, egzotik ve sentetik gamlar, **poseudooriental** gamlar, çingene ve tam ton gamlarıdır.



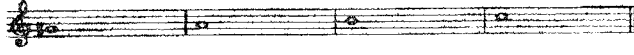
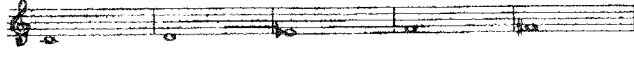
"Pentatonik gam"



"7 ton gamı"



”Tam ton gamı”



“8 ton gamı”

Armonide artık ve eksik beşli, yedili ve dokuzlu akorlar ile, onbir ve onüçlü akorlar kullanılmaya başlanmış, bir çok ikili aralığın birarada kullanılmasıyla oluşan “salkım” yöntemi geliştirilmiştir.

Ritm alanında da büyük değişiklikler yaşanmış, ölçü çizgileri kaldırılmış, 5/2 lik, 11/8 lik, 8/8 lik ve benzeri aksak ritimler kullanılmış ve caz müziği ile birlikte vurgular değiştirilmiştir.

Kilise modları, 16. ve 17. yüzyıl dans formlarından (Menuette, Musette, Courent ve benzeri...) da yararlanılmıştır.

1.2.2. Ülkelere Göre Çağdaş Müzik Bestecileri

1.2.2.1. Fransa

Debussy’nin ölümünden sonra Darius Milhaud, Arthur Honneger, Francis Poulenc, Louis Duray, Germaine Tailleferre, George Auric’den oluşan “Fransız Altılıları” denilen besteciler, Fransa için Fransız müziği sloganını benimsediler. Bunun için önerdikleri yol şuydu:

1. Açık seçik olmak;

2. Romantikliğe ve modernizme karşı durmak;
3. Diyatonic armoniyi yeniden canlandırmak;
4. Tonaliteye bağlı kalmak.¹⁷

“Altıllar”ın yeni-klasikçi bir yol izlediğini söyleyebiliriz. Bu grup fazla bir arada kalamamış, her biri kendi müzik anlayışı doğrultusunda gitmiştir. Olivier Messiaen (1908- 1992), eserlerinde eski ile yeniyi birleştirmeye uğraşmış ve tonaliteye önem vermiştir.

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ise Pierre Boulez (1925) önde gelen Fransız bestecisiydi. İlk Başlarda Schoenberg ile Webern’i örnek alarak eserlerini bestelemiş, ardından “Rastlamsal” ve “Bütünsel Örgütlenme” tekniklerine yönelmiştir.

Jean Barraque, (1928) Boulez’den sonra Fransa’nın en önemli bestecisidir. Bütün yeni akımlardan etkilendiği halde anlatım güzelliğine öncelik vermiştir. Martinet, Ohana, Roux da yeni teknikle yazan bestecilerdir.

1.2.2.2. İtalya

Gian Francesco Malipiero (1882-1937) ve Alfredo Casella (1883-1947) Verdi’nin izinden giden bestecilerdi.

Goffredo Petrossi (1904) ise yeni-klasikçilik akımını benimseyen bestecilerdendi. Eserlerinde zaman zaman modern akımların etkisi de görülmüştür.

Luigi Nono (1924-1990) Latin ezgilerini dizisel yazı tekniğiyle birleştirerek insan sesini öne çıkaran eserler yazmıştır. Savaşa ve faşizme olan karşı tutumunu eserlerine yansıtmıştır. Luciano Berio ise (1925) klasik çalgılarla elektronik sesleri bir arada kullanmıştır.

¹⁷ Kaygısız, a.g.e., s. 283.

1.2.2.3. Avusturya

Ernest Krenek (1900), Schoenberg, Webern ve Berg'den sonraki en önemli Avusturya'lı bestecidir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Hitler'den kaçarak Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşmiştir. Ortaçağ müziğinden caz müziğine kadar her akımdan esinlenmiştir.

1.2.2.4. Almanya

Richard Strauss'un geç-romantizminden sonra Almanya'da yeni-klasikçi akım ortaya çıkmıştır.

Bu akımın öncüsü Paul Hindemith'dir. Hindemith'in eserleri Nazilerin yönetime gelmesinden sonra yasaklanmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'nın önemli bestecilerinden biri Hans Werner Henze'dir (1926). Yeni-klasikçi akımı benimsemiş daha sonra da "12 ton sistemine" yönelmiştir.

Alois Zimmermann (1918-1970) Schoenberg'in takipçisi olmuştur. K. Stockhausen (1928) ise hem genç Alman okulunun, hem de Yeni Müzik akımlarının en önemli temsilcilerindendir. Fransız müziğinin etkisinde kalmıştır.

Kurt Weill (1900-1950), Mahler ve Schoenberg'in takipçisi olmuş, sonunda kendine özgü bir stil geliştirmiştir.

1.2.2.5. Doğu Avrupa Ülkeleri

Çekoslovakya'da Leoş Janacek (1854-1928), ülkesinin halk müziğini derleyerek, bu müziğin ezgi, ritim ve dilini eserlerine yansıtmıştır. Janacek'den sonra bu ülkenin yetiştirdiği en önemli besteci Bohoslav Martinu'dur (1890-1959). İlerici anlayışla yazdığı eserleri İkinci Dünya Savaşı'ndan önce seslendirilmeye başlanmıştır.

Polonya’da, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Witold Lutoslawski (1913-1994) ve Krzysztof Penderecki (1933) isimleri öne çıkmıştır. Bu besteciler eserlerinde geleneksel müzikle, çağdaş müzik akımlarını birleştirmişlerdir. Penderecki en önemli çağdaş müzik bestecilerinden biri olarak adını duyurmuştur.

Macar asıllı besteci György Ligeti (1923) Bartok’tan sonra Macarların yetiştirdiği en önemli bestecidir. 1961’de bestelediği Atmosferler (Atmospheres) adlı orkestra eseriyle tınısal süreç bilincine yönelik “şiiirsel, yapısal ve renkli” bir kompozisyon anlayışına öncülük etmiştir.

Stalin’in ölümünden sonra düşünce özgürlüğünün yeniden kazanılmasıyla birlikte György Kurtag (1926) ve Andre Szollay gibi birçok yetenekli genç Macar bestecileri yetişmiştir.

1.2.2.6. Balkan Ülkeleri

Yunanistan ancak yirminci yüzyılda adını duyurabileceği besteciler yetiştirmiştir. Bunlar Dimitri Mitropulos (1896-1960), Nikos Skalkattos (1904-1949) ve Jannis Xenakis (1922)’dir. Skalkattos diziisel müziği, Xenakis ise rastlamsal müziği benimsemiştir.

Romanya’da Georges Enesco (1881-1955), Romen müziğini dünyaya duyurmuş, fakat romantik stilin ilerisine gidememiştir.

1.2.2.7. Sovyetler Birliği – Rusya

Rusya’da 1917 yılında gerçekleşen devrim öncesinde ve Sovyetler Birliği döneminde üstün yeteneğini kanıtlayan en önemli besteci Sergey Prokofiev’dir (1891-1953). Prokofiev, yeni-klasikçi akım içinde yer alacak eserlerinde Rus müziği renklerini şiiirsel bir dille vermeye çalışmıştır.¹⁸

Igor Stravinski (1882-1971), Debussy ve Schoenberg ile birlikte yirminci yüzyıl müziğini yeniden yapılandırmıştır. Stravinski’nin müziği üç dönemde incelenmelidir.

¹⁸ Say, a.g.e., s. 498.

1. 1920'li yıllara kadar süren ve Rus müziğinden etkilendiği ilk dönemdir.
2. 1920-1950 yılları arasındaki yeni-klasikçi ikinci dönem.
3. 1950-1971 yılları arası ton-dışı müziğe yöneldiği geç dönemdir.

Dimitri Şostakoviç (1926-1975), on senfonisi ile yirminci yüzyılın en iyi senfoni müziği bestecilerinin arasına girmiştir.

Rejim kısıtlamalarının sona ermesinden sonra Rus besteciler yeni müzik akımlarına yönelmişlerdir. Matematikçi ve besteci olan Edison Denisov (1929-1996), Pierre Boulez'in izinde gitmiştir. Alfred Şnitke (1934-1998) ise dizesel yazı tekniğine yakınlık göstermiştir.

1.2.2.8. Amerika Birleşik Devletleri

Ulusal bestecilerden Aaron Copland (1900-1990)'ın Amerikan müzik tarihindeki yeri çok önemlidir. Copland besteciliğinin dışında da çok etkindi. Amerikan müziğini tanıtmaya adanmış öğretmenlik ve konuşmacılık da yapmıştır. Paris'teki öğrenciliği sırasında Stravinski'nin etkisinde kalmış ve eserlerinde caz unsurlarını da kullanmıştır. 1930'dan sonra yeni klasikçiliğe yönelmiş, 1940'lardan sonra ise daha soyut çalışmalar yapmıştır.

Gelenekçi bestecilerin en ünlüleri Samuel Barber (1910-1981) ve Ernest Bloch'dur (1880-1959). Barber geç romantizmden, Bloch ise yeni-klasikçi akımdan etkilenmiştir.

İleri bestecilerin en ünlüsü ise Elliott Carter'dır (1908). Çağdaş müziğin savunucusu olmuş, fakat belirli bir akıma bağlı kalmamıştır.

Charles Ives (1874-1954), deneyci bestecilerin başında gelmektedir. Besteci bir çok eserinde aksak ritimleri kullanmış, ölçü çizgilerini kaldırmış, eserleri sondan başa doğru okumuş ve büyük yedili ve küçük dokuzlu akorlarını eserlerinde kullanmıştır.

Diğer deneyci besteciler arasında Edward Verase (1883-1965), John Cage (1912-1992), Milton Babbitt (1916 - 1992), Farle Brown (1926) sayılabilir.

1.2.2.9. Uzakdoğu

Güney Kore’li ve Japon besteciler yüzyıllarca kendi gelenekleri doğrultusunda eserler bestelemişlerdir. Yirminci yüzyılda adlarını batı müziği stiline bestecileri ile duyurabilmişlerdir.

Güney Kore’li Isang Yun (1917), önce dizisel yöntemi benimsemiş, sonraki yıllarda ise Uzakdoğu müziğinin özelliklerini taşıyan “yığın-ses” anlayışına yönelmiştir.¹⁹

Japonya Avrupa müziğini ondokuzuncu yüzyıl ortalarında benimsemeye başlamış, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ise yeni tekniklerle yazan besteciler çoğalmıştır. Toru Takemitsu (1930), Toşiro Mayuzimi (1929), ve Şinisiro İkebe (1943) yenilikçi bestecilerin başında gelmektedir.

1.2.2.10. İngiltere

Yirminci yüzyılda gerçek İngiliz müziğinin yaratılmasına önderlik eden besteci Ralph Vaughan Williams’dır (1872-1958). İzlenimciliği ve yeni-klasikçiliğinin yanı sıra İngiliz halk müziğine de ilgilidir.

Gustav Holst (1874-1938) izlenimci akıma, Arthur Bliss de (1891-1975) yeni-klasikçi anlayışa yönelmiştir.

İngilizlerin yirminci yüzyıldaki en önemli bestecisi olan Benjamin Britten (1913-1976), anlatımcı akımın İngiltere’deki temsilcilerindendir. Rönesans müziği ile halk ezgilerini birleştirerek kendine özgü bir stil geliştirmiştir.

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra William Glock (1908), Peter Maxwell Davies (1934), Richard Rodney Bennet (1936) ve Nicholas Maw (1936) katı olmayan dizisel yazı tekniğini kullanmışlardır.

¹⁹ Say, a.g.e., s. 497.

1.2.2.11. İspanya

Ondokuzuncu yüzyıl sonunda bazı İspanyol bestecilerinin kendi halk müziklerine yönelmeleriyle birlikte İspanya müzikte adını duyurabilmiştir. Isaac Albeniz (1860-1909) ve Enrico Granadas (1867-1916)'ın ardından yetişen Manuel de Falla (1876-1946) yeni-klasikçi akımı benimsemiş, fakat hayatının son yıllarında daha soyut eserler bestelemiştir.



2. İNGİLTERE'DE MÜZİK

2.1. ORTAÇAĞ'DAN YİRMİNCİ YÜZYILA

Yapılan araştırmalarda, İngiltere'nin müzik tarihine ait kaynaklar M.S. 1200'lü yılları gösteriyordu.

On iki ve on üçüncü yüzyıllardan daha da önce başlayan devlet-kilise egemenlik savaşı, kilise müziği ile din dışı müzik arasındaki çatışmaya da yansımıştır. Kilise üyelerinin arasında bile din dışı müziğe doğru eğilenler vardı. Bu eğilimin bir örneği de İngiltere'de Reading Manastır'ı Papazları'ndan **John Fornsete**'in yazdığı sanılan **Sumer is icumen in** adlı kanondur. 1240 yılı dolaylarında yazılan bu altı sesli kanon çağından çok ileri bir müzik olduğu gibi, kilise dışı müziğin özelliklerini taşıyan bir din müziği olması bakımından da birçok parçadan yalnız bir tanesi olduğu sanılmaktadır.

Kilise dışı müziği canlandıran bir etken de haçlı seferleriydi. “**Kafirlerle**” karşı girişilen savaşlar bir yandan kahramanlık edebiyatının yayılmasına, diğer yandan Arap illerinden hem çalgıların, hem de ezgilerin Avrupa'ya gelmesine yol açtı. Gezgin şarkıcılar bu müziği Avrupa'nın dört bir yanına yaymaya başladılar. Daha önceleri bir görevmiş gibi söyledikleri kilise müziğinin yerini artık kendi uydurdukları halk şarkıları almıştı. Şatodan şatoya geziyorlar, manastırlara bile girebiliyorlardı. Gezgin şarkıcıların Kuzey Fransa'da çalışanlarına **trouvere**, Güney'dekilerine **troubadour**, İngiltere'dekilerine **harper**, Almanya'dakilerine **Minnesinger** denir. On iki ve on üçüncü yüzyıllarda yaşamış halk şarkıcılarından günümüze pek çok söz, fakat çok az müzik örneği kalmıştır.¹

Troubadour'ların müziği, kilise müziğindeki katı düzene baş kaldırılmasına ve sanat müziğinde yeni akımın belirmesine yol açtı. On dördüncü yüzyılda ortaya çıkan bu yeni akıma **Ars Nova (Yeni Sanat)** adı verilir. Yeni Sanat'ta artık her ölçünün kuvvetli zamanında, kilisenin uygun orantılar saydığı beşli ve sekizli aralıklar değil, üçlü aralıklarda

¹ Mimaroglu, a.g.e., s. 24

yer alabiliyordu. Daha önemlisi, kilisenin ritmik yapısının yerine yeni bir ritim yapısı getiriliyordu. Ars Nova ile birlikte anlatım ve duygu özgürlüğü çağı açılmıştı.²

Ars Nova doğrudan doğruya on beşinci yüzyıl polifonisine, çok sesin “altın çağı”na bağlandı. On ikinci ve on üçüncü yüzyıl Avrupa müziğinin egemenliği, Fransız’ların elindeydi. Norman egemenliğindeki İngiltere de Fransız etkisindeydi. Fransa Azincourt’da yenilince durum tersine döndü ve İngiliz’ler Fransa’ya girdiler. Sanatçıları ve müzisyenlerini de beraberlerinde getirdiler. Bunların başında John Dunstable (1410-1453) geliyordu. Astrolog ve matematikçi olan Dunstable’ın müziği kaskatı kurallardan uzaktır; ne var ki müziğindeki duygu, esneklik ve şiir, hep sağlam bir işçilikle sunulmuştur. Yeni çağları hazırlayan, kendisinden sonraki başlıca bestecileri etkileyen Dunstable, kilise müziğine çalgıyı ilk getiren, Gregor melodilerini özgürce ilk süsleyen besteci diye bilinir. Dunstable, on beşinci yüzyılın ilk yarısının en önemli müzisyenidir.³

Hristiyan dünyasında reform yaratan Alman din adamı **Martin Luther** (1433-1516) aynı zamanda müzisyendi; flüt ve lavta çalardı. Dine getirdiği yenilikler, kilise tören müziklerini de kapsamıştır.

Felemenk bestecilerin 1510 yılından sonra İngiltere’ye gitmesi ve dinsel müziğin İngiltere’ye taşınması, İngiliz bestecilerini etkilemiştir. Mass ve Magnificat türü eserlerin Kral VIII. Henry döneminde antiphonal korolar biçiminde seslendirilmesi, İngiliz çok sesliliğinin temeli olmuştur. 1532’de Kral VIII. Henry’nin Papa ile bağlarını kopartması ve 1539’da İncil’in İngilizce’ye uyarlanması ile İngiliz Kilise müziği kimlik kazanmıştır.

William Cornysh (1465-1523) ve **Robert Fayrfax** (1464-1521), on altıncı yüzyılın tanınmış İngiliz bestecileridir.

İngiltere’de, Katolik kilisesinin müziğiyle savaşa girişen ve bu yüzden hapse de atılan John Taverner (1495-1545) reformun ilk öncülerindendir. Müzik tarihine “**büyük İngiliz bestecisi**”olarak geçen “**John Taverner**”, 1526-1530 yılları arasında Oxford

² Mimaroglu, a.g.e., s. 25

³ Mimaroglu, a.g.e., s. 26

Kolej’de (Oxford College) koro şefliği yapmış, sadece ses müziği için değil, çalgı müziği için de parçalar besteleyerek İngiltere’deki müzik yükselişini temellendirmiştir.⁴

Chirstopher Tye, İngilizler’in övündüğü ve Protestan müziğinde gerçekten yeri olan bir besteciydi, ancak **Thomas Tallis**’in eserleri daima ön planda olmuştur. Orgcu ve besteci olan Tallis, Waltham Abbey Kilisesi’nde orgcu ve koro şefiydi (1520-1585). Daha sonra VIII. Henry, VI. Edward ve I. Elizabeth’in krallık tahtına oturduğu dönemlerde, İngiliz Kraliyet Kilisesi’nde çalıştı. Kontrpuan tekniğinde çok usta olan sanatçı, kilise için İngilizce sözleri ilk ezgilendiren bestecilerden biriydi. Dinsel yapıtlarından 2 Mess, 2 Magnificat, 52 motet ile Latince sözlü başka parçalar ve 18 İngilizce anthem günümüze gelmiştir.

16. yüzyılda müzik alanındaki en büyük gelişmelerden biri vocal müziğinde oldu. Halk ezgileri dört sesli düzenlenmeye başladı.

İngiltere’de **William Byrd**, en büyük Katolik kilise müziği bestecilerinin İngiltere’deki son temsilcisiydi. (1543-1623). Thomas Tallis’in öğrencisi olduğu sanılmaktadır. 1563 yılında Lincoln Katedrali’ne orgcu olarak atanmış, 1585’te Tallis’in ölümüne kadar, onunla birlikte Krallık Kilisesi’nde orgçuluk yapmıştır. **Kraliçe I. Elizabeth** 1575’de **Tallis** ve **Byrd**’a 21 yıl boyunca nota basım işini vermiştir.

Byrd’ın eserleri, İngiliz çok sesli şarkılarını, klavyeli çalgı parçalarını ve Anglikan kilise müziği yaratılarını kapsar. Vocal için dinsel yapıtları ise Latince Motet’lerdir. O dönemin İngiltere’indeki dinsel durum dolayısıyla Byrd’ın sadece üç Mess bestelemesi şaşırtıcı değildir. Üç, dört ve beş ses için yazılmış olan bu Mass’lar kendi alanındaki İngiliz bestelerinin en olgunu kabul edilmektedir.

Katolik inancına bağlılık gösteren, bu yüzden Anglikan komşularıyla sık sık olaylara karışan Byrd, bu tutumuna rağmen Kraliçenin kilisesindeki görevini sürdürdü ve örneğin 1586 tarihli bir yazıda İngiliz ulusunun en büyük küğcüsü ve orgçaları olarak anıldı.

⁴ Say, a.g.e., s. 136.

1611’de **John Bull** ve **Orlando Gibbons** ile ortaklaşa yayınladığı Parthenia başlıklı defterdeki 21 çembalo (virginal) parçasından 8’i Byrd’ın kaleminden çıkmaydı.⁵

İngiltere’de Katolik Kilise müziğinin son büyük temsilcisi Byrd’ın asıl önemi, virginal müziğini kökleştirmesinden ileri gelmektedir. Basit ve yumuşak tınlı klavyeli bir çalgı olan virginal, bu dönemde İngiliz müzik yaşamına yeni bir renk getirmiş ve virginal müziği tarihte ayrı bir yer almıştır.

Kraliçe I. Elizabeth dönemi, özellikle 1590-1620 arası, İngiliz müziğinin tarihte az yaşadığı bir Yükselme Çağı’dır. Ünlü İngiliz şairi ve oyun yazarı W. Shakespeare de (1564-1616), evrensel yapıtlarını bu çağda vermiştir.⁶

Thomas Morley (1557-1603), **Richard Farnaby** (1560 - ?), **D. John Bull** (1562-1628), **Giles Farnaby**, Byrd’i izleyen İngiliz bestecilerinin en önemlileridirler.

Rönesans’ın getirdiği “**yeni insan**” anlayışı, yeni bir din anlayışını da beraberinde getirmiştir. Avrupa’nın güneyindeki ülkeler Katolik anlayışı sürdürürken; Hollanda, İngiltere ve kuzeyindeki ülkeler Protestanlığı seçmişlerdir.

Protestanlığın İngiltere’de benimsenmesi, Kraliçe I. Elizabeth (1533-1603) dönemine rastlar. 35 yıllık hükümdarlığı döneminde, İngiliz Rönesans’ı kökleştirmiştir. I. Elizabeth, denizlerde egemenliği güçlendirmiş, İskoçya ve İrlanda’yı İngiltere’ye katmış, ileri sanat hareketlerini desteklemiştir.

İngiliz virginalcileri en yüksek noktaya Cambridge’li besteci **Orlando Gibbons** (1538-1625) ile varmıştır. Oxford Üniversitesi Gibbons’a müzik doktoru unvanını vermiştir.

On yedinci yüzyıl sadece müzikte değil, sanatın her dalında ve bilimde büyük değişikliklerin yaşandığı bir çağdır. Müzikte majör ve minör dizeler gelişmiş, opera ve oratoryo gibi müzik dalları ortaya çıkmıştır.

⁵ Say, a.g.e., s. 153.

⁶ Say, a.g.e., s. 155.

İngiltere’de opera çalışmaları İtalyan etkisi altında ezilmiş, İngiltere, **Henry Purcell** (1659-1695) gibi bir deha sayesinde ismini duyurmuştur. **John Blow** ve **Henry Purcell**, çalgı müziğinin İngiltere’de ilerlemesini sağlamış, orkestra ve oda müziğinin yanı sıra dinsel müzikte de gelişim yaşanmıştır.

Purcell’in müziği İtalyan stilinden kaynaklanmakla birlikte, başlıca eserleri tam İngiliz damgasını taşır. Mozart gibi kısacık yaşam süresi, eser verimliliği ve derinliği bakımından insanı şaşırtacak niteliktedir.⁷

Tarih boyunca İngilizler’in yetiştirdiği en büyük bestecilerden biri olan **Henry Purcell** (1659-1695), Londra’da doğmuştur. 1664 yılında altı yaşındayken babası ölmüş, küçük yaşta Kraliyet Kilisesi Çocuk Korosu’na girmiş, koronun şefi Pelham Humfrey’den Fransız müzik stilini öğrenmiştir. Purcell, ses değişimi dolayısıyla korodan ayrılarak Blow’un bestecilik öğrencisi olmuştur. 1679’da öğretmeni John Blow’dan boşalan taç giyme törenlerinin yapıldığı Westminster Abbey kilisesine orgcu olarak atanmıştır.

Purcell’in hizmet ettiği 1660-1685 yılları arasında krallık yapan II. Charles, müzikte Fransız stiline yakınlık duyuyor, İngiliz müziğinin ağırlığından hoşlanmadığını açıkça belirtiyordu. Purcell ise, dans havası taşıyan bu derinliksiz müziği kötülüyordu. Efendisinin eğilimine aykırı olarak, ilk sonatlarında da belirttiği gibi (1683), İngiltere’nin ünlü İtalyan ustalarını izlemiştir.

1682 yılında Edward Lowe’un yerine Kraliyet Kilisesi orgculuğuna atandı. 1687 yılına kadar dokuz tiyatro eseri için bestelediği müziklerle sahne müziği alanında deneyim kazandı.

Shakespeare’in “**Bir Yaz Gecesi Rüyası**” adlı oyunundan uyarlanan The Fairy Queen (Periler Kraliçesi)’in müziklerini yazan Purcell’in 1692’de yazılan bu eseri kaybolmuş, 1700 yılında notasının bulunması için tiyatro yöneticilerinin koyduğu ödül sonuç vermemiş, yüzyıllar sonra, 1901’de İngiliz Kraliyet Müzik Akademisi Kütüphanesi’nde bulunmuştur.

⁷ Say, a.g.e., s. 203.

Kraliçe Mary'nin 1694'te ölümü üzerine en güzel Anthem'lerinden birini bestelemiştir. 1695'de metnini Dryden'in yazmış olduğu Don Kişot adlı sahne eserinin müzikleri, büyük olasılıkla Purcell'in bestelediği son eserdir.

İngiltere'de Purcell'in ayrı bir yeri vardır. **Haendel**'in bu ülkede kazandığı olağanüstü başarı bile Purcell'in ününü gölgede bırakamamıştır. İngiliz bestecilerinin en büyüğü ve en özgünü olarak tanımlanır. İngiltere'de on yedinci yüzyılın başlarında Kraliçe Elizabeth döneminde, özgün bir büyük besteci olarak Byrd vardı; Purcell ise yeni bir çığır açmıştır. Geleneklerden yeni yaratılara ulaşmaya ve o güne değin denenmemiş gerçeklerin kullanılmasına ağırlık veren bir dönemde doğmuş ve Restorasyon döneminin Londra'sında yenilikleri gerçekleştirmeyi bilmiştir.⁸

Onun müziğinde “eşsiz” olarak tanımlanabilecek olan, çalgı müziğidir. 1683'de bestelediği “Üç bölümlü on iki sonat” geçmişten tamamen koptuğunun göstergesidir. Bu yapıtlarında Purcell, teknik stilini İtalyan ilkelerinin kaynakları ışığında gözden geçirmiştir.

Çeşitli Çalgılar için bestelediği “Dört bölümlü 10 Sonat” besteciliğinin daha sonraki bir dönemini temsil eder. Bunlardan iki keman ve çembalo için olan No: 9 Fa Majör “Altın Sonat”, onun en büyük eserlerindendir.

2.2. YİRMİNCİ YÜZYIL İNGİLİZ BESTECİLERİ

Ortaçağ'dan Barok döneme kadar olan dört yüz yıllık süre içerisinde sadece on beş İngiliz bestecisi hakkında bilgi bulunmaktadır. Ancak yirminci yüzyılda daha çok besteci görülmektedir. Bu sebepten dolayı hakkında bilgi toplanan otuz dört besteciyi üç ayrı grupta incelemek uygun olacaktır. Bu besteciler grubu birinci kuşak, ikinci kuşak ve üçüncü kuşak olarak adlandırılmıştır.

⁸ Say, a.g.e., s. 204.

Birinci kuşak, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında doğup, yirminci yüzyılın ilk yarısına kadar yaşam süren bestecilerden oluşmaktadır. Bu besteciler Edward Elgar, Cecile Sharp, Frederich Delius, Ralph Vaughan Williams, Gutsav Holst, Granville Bantock, John Ireland, Frank Bridge ve Arnold Bax'dır.

Birinci kuşak besteciler, on dokuzuncu yüzyılın sona erip yirminci yüzyılın başladığı yıllardaki tüm sosyal ve siyasi olayları yaşamışlar, "**Birinci Dünya Savaşı'na**" tanık olmuşlardır. Gustav Holst dışında, bu kuşağın bestecileri müziğe biçim bakımından bir yenilik getirmemişler ve eski tekniklerle yetinmişlerdir. Bu sebepten dolayı birinci kuşak bestecilere gelenekçiler de diyebiliriz.

İkinci kuşak, yirminci yüzyıldan hemen önce veya yüzyıl başında doğan bestecilerden oluşmaktadır. Bu besteciler Arthur Bliss, Hurbert Howells, Eugene Goossens, Gordon Jacob, William Walton, Lennox Berkeley, Michael Tippett, Allan Rowsthorne, Alan Rosborn, Elizabeth Lutyens, William Wordsworth ve Benjamin Britten'dir.

İkinci kuşak bestecileri, yirminci yüzyıl başında doğdukları için Birinci Dünya Savaşı'nı, savaş sonrasındaki büyük bunalımı ve İkinci Dünya Savaşı'nı yaşamışlardır. Bu kuşağın başındaki ve sonundaki besteciler müzik stilleri bakımından büyük farklılıklar göstermektedirler. Bunun sebebi iki savaş arası dönemde başta "**on iki ton sistemi (serializm)**" olmak üzere birçok yeni akımın doğmuş olmasıdır. Hurbert Howells ve Eugene Goossens bu kuşağın tutucu bestecileridir.

Üçüncü kuşak, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra doğmuş, savaş sonrası yoksulluğu, İkinci Dünya Savaşı'nı, soğuk savaş yıllarını ve teknolojik gelişmeleri görmüş, kimisi hayata gözlerini yummuş, kimisi de hala hayatta olan bestecilerden oluşmaktadır. Malcom Arnold, William Glock, Alexander Goehr, Harrison Birtwistle, Peter Maxwell Davies, Nicholas Maw, Cornelius Cordew, Richard Rodney Bennet, David Bedford, Bill Hopkins, Edward Cowie, Hugh Davies ve Simon Bainbridge üçüncü kuşak bestecilerdir.

Üçüncü kuşak bestecileri "**İki Dünya Savaşı**" arasında ya da sonrasında doğduklarından dolayı tüm teknolojik gelişmelere de tanık olmuşlardır. 1950'lerden itibaren

o güne kadar ortaya çıkan tüm akımlar tıkanıp için, besteciler elektronik gereçlerden yararlanma yoluna da gitmişlerdir.

Bazı bestecileri müzik tarihindeki yerleri ve bazılarını da obua için eser yazmış oldukları için daha geniş anlatılmıştır.

Birinci kuşağı anlatmaya başlamadan önce anlam bütünlüğünü korumak adına bir paragraflık giriş eklenmiştir. Bunu yapmaktaki amaç, İngiltere'nin Barok dönemden 1850'lere gelinceye dek verimsiz geçen 150 yıllık dönemini açıklamaktır.

2.2.1. Birinci Kuşak

17. yüzyıl İngiltere'si Rönesans döneminde müziğin gelişimine önemli katkıları olan besteciler yetiştirmişti. İngiliz halkının yüksek müzik kültürüne karşın **Henry Purcell**'in 1695'de ölümünden sonra, ülkede yaratıcılık açısından durgunluk baş göstermiştir. Bu düşüşün yaşanmasının en büyük etkenlerinden birisi **George Friederic Haendel**'in on sekizinci yüzyılda müzik hayatındaki egemenliği olmuştur. Yerli besteciler, bu yabancı etki ile baş edemeyerek yerel gelenekleri ile olan bağlarını kaybedip, eğitim ve ilham almak için Avrupa'ya yönelmişlerdir. Bu durum yumuşak ve tutucu bir bestecilik anlayışını beslemiştir. Müzik hayatının gelişimi, İngiliz müzik okullarının karakter ve kalitesinden dolayı daha da gecikmiştir. Ortaya çıkan besteciler de müzik tarihinde kalıcı olamamışlardır.

Bu durgunluk döneminin sona ermesi, Avrupa'daki müziksel gelişmelere karşı daha fazla ilgi duyan **Hubert Parry** (1848-1918) ve **Charles Villars Stanford** (1852-1924) öncülüğünde yeni bir besteci neslinin ortaya çıkışı ile olmuştur. 150 yıl süren durgunluğun ardından besteciler birbiri ardına yetişmeye başlamıştır. Bu kişileri, daha genç olan üç besteci takip etmiştir. Bu besteciler **Edward Elgar** (1857-1934), **Cecile Sharp** (1859-1924) ve **Frederick Delius** (1882-1934)'dur. Cecile Sharp diğer iki besteci kadar tanınmamakla birlikte onun İngiliz müzik tarihindeki yeri gözardı edilemez. Elgar ve Delius kıtadaki en yeni akımdan haberdardılar (Elgar daha çok Almanya'ya, Delius ise daha çok Fransa'ya

yakınlık göstermiştir). Her iki besteci de ifadeci bir kişisellik ve yüksek teknik seviyeleri ile İngiliz müziğine yeni bir standart getirmişlerdir.

Besteci olarak kendi kendini yetiştiren **Edward Elgar**, ilk müzik derslerini babasından almış, 1885’de babasının ardından Worcester’in orgçuluğunu üstlenmiştir. 1904’de Sir unvanını almış, 1924’de Kral 7. Edward’ın müzik master’i (danışmanı) olmuştur. 1931’de baron unvanı ile onurlandırılmış, Katolik olmasına karşın, İngiliz Ulusal onurunun bir simgesi haline gelmiştir.

Elgar’ın müziğinde ne halk ezgileri, ulusal akımlar doğrultusunda ele alınıp sanat müziği olarak değerlendirilir, ne de geleneksel İngiliz yapısından türeyen tekniklere rastlanır. Ancak Elgar’ın kendine özgü melodi çizgisi ve konuşma dilindeki vurguları müziğine aktarması, bestelerine belirgin bir İngiliz havası verir. Koro için müzik bestelemesi de bu ülkenin koro geleneğine örnek oluşturmuştur. Kantatları ve oratoryolarında koroyu geniş ölçüde kullanır.⁹

Elgar’ın müziği, kendi ülkesinden çok Avrupa’da anlaşılmış, 1899 yılında bestelediği “**Enigma Varyasyonları**” ile dünyaya, İngiltere’nin müziksel bir yeniden doğuş için yeterince olgunlaştığı mesajını vermiştir. Bu “**İngiliz Rönesansıdır**” ve yirminci yüzyıl müziğinde önemli bir yere sahiptir.

Kendisini o günlerin en önemli İngiliz bestecilerinden biri yapan Enigma Varyasyonları’nın ardından; oratoryolar “The Dream of Gerantios” (Garantios’un Düşü) (1900), The Apostles (Misyonerler) (1903); konser uvertürü Cockaigne (Kokeyn) (1901); senfonik şiir Falstaff (1913); keman (1910) ve viyolonsel (1919) (Bugüne kadar viyolonsel için yazılmış en güzel konçertolardan birisidir) konçertoları; keman sonatı (1918); yaylı dörtlüsü (1918), piyanolu dörtlüsü (1919)’nü bestelemiştir.

Elgar’ın iki senfonisi özel bir öneme sahiptir. Kendi imzasını taşıyan stili **Brahms**’ın senfonik anlayışından, **Wagner** ruhuna dek uzanan bir yelpazede birleşmiş ve

⁹ Evin İlyasoğlu, Zaman içinde Müzik, Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ekim 2003. s. 188

ortaya görkemli orkestra yapıtları çıkmıştır. La Bemol Majör (1908) Birinci Senfonisi ve Mi Bemol Majör (1911) İkinci senfonisi, İngiliz müziğine sağlam bir dayanak oluşturmuş ve daha sonra gelecek olan Vaughan Williams ve William Walton gibi isimlere sağlam bir temel yaratmıştır.

Tutucu geç Alman romantizminden ne kadar etkilenmiş olsa da, Elgar'ın müziğindeki ağırbaşlılık ve asalet onun bir İngiliz bestecisi olduğunun en büyük kanıtıdır. Onun müziği, İngiliz yaşamının Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki Edward döneminin iyimser karakterini yansıtmaktadır. Ancak savaşın ardından Elgar, İngiliz müziğini etkileyen yeni akımlara karşı yabancılaşmış olduğu halde önemsiz hiçbir şey üretmemiştir. Elgar'ın yeni yüzyılın üçte birini yaşamış olması bile müziğini eski bağlarından koparamamıştır. İki yüz yıl kadar bir süre sonunda uluslararası ün yapmış tek İngiliz bestecisi olmasına karşın, ülkesinin gençleri onu kendilerine çok az örnek almışlardır. Meslektaşları üzerindeki etkisi ise küçümsenemeyecek kadar fazla olmuştur.¹⁰

Frederick Delius (1862-1934), Debussy ile birçok ortak yanı olan, izlenimci bir besteci olmasının yanı sıra, eserlerine İngiliz halk müziğini de yansıtan bir besteciye. Delius'da armoni, Debussy'de olduğu gibi kural dışıdır. Delius'un duygulu, durgun, kesin ritmik çizgileri olmayan müziği, özellikle armoniye ve çalgı renklerine dayanır. Piyano'da doğaçlama, müziğinin ana kaynağı olarak görülmüştür.

Delius'un İngiliz müzik tarihindeki yeri gölgede kalmıştır. İngiltere'de doğup büyümesine karşın, yirmi bir yaşından sonra daha çok İngiltere dışında yaşamıştır. İlk önce kısa süreliğine Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiş, ardından da Almanya'ya geçmiştir. Almanya'da Leipzig Konservatuarı'nda bestecilik eğitimi almıştır. Edward Grieg ile olan dostluğu, onun müzik görüşünden yararlanmasını sağlamıştır. İskandinav dünyası ve yöresel müzikleri Delius'u derinden etkilemiştir.

1888'de Fransa'ya yerleşir. Delius'un eserlerinde İngiliz müziğinin karakteristik özellikleri pek görülmemekle birlikte, İngiliz köy yaşamından etkilenerek bestelediği eserler

¹⁰Robert P. Morgan, Twentieth-Century Music, W.W. Norton and Company, New York 1991, s. 129

buna dahil değildir. Vatandaşları onu biraz sevmişler, kendi zevklerine göre fazla zarif bulmuşlar ve bu sebepten dolayı kendisini kabul etmeleri Elgar'a göre çok daha yavaş olmuştur. Delius bugün bile İngiltere'de değeri iyi anlaşılabilmiş bir besteci değildir.

In a Summer Garden (Bir Yaz Bahçesi'nde) (1908), On Hearing the First Cuckoo in Spring (Baharda duyulan ilk Gugukkuşu) (1912) adlı senfonik şiirleri; Sea Drift (Deniz Akıntısı) (1904) ve A Mass of Life (Hayatın Parçası) (1908) adlı korolu orkestra çalışmaları ve A Village Romeo and Juliette (Romeo ve Juliet Köyü) (1901) adlı operası en ünlü eserlerindendir.

Elgar ve Delius, İngiliz müziği ile Avrupa'daki gelişmeler arasında sıkı bir bağlantı kurmuş olsa da, **Ralph Vaughan Williams** (1872-1958), İngiltere'nin yerli müzik kaynakları ile ilk kez sıkı bir bağlantı kurmuştur. Vaughan Williams, yirminci yüzyılın başlarında gerçek İngiliz müziğinin yaratılmasını sağlamış ve İngiliz müziğindeki durgunluk onunla birlikte sona ermiştir.

Ralph Vaughan Williams, 12 Ekim 1872'de Down Ampney'de dünyaya geldi. Küçük yaşından itibaren piyano, keman, viyola ve org öğrenmeye başladı. Okul yıllarında çoktan tanınmış bir besteci olmuştu. 1890'da Londra Kraliyet Müzik Akademisi'ne kabul edildi. Bu okulda Parr ve Stanford ile beraber öğrenim gördü. Daha sonra Cambridge'ye taşınmış, tarih ve felsefeye merak sarmıştır. Ancak iki yıl sonra, çok etkilendiği Gustav Theodore Holst'dan dolayı Royal Müzik Akademisi'ne geri dönmüştür.

1897'de Berlin'de **Max Bruch** ve gelişiminin son dönemlerinde ise Paris'te **Maurice Ravel** ile beraber Avrupa müziği konusunda sıkı bir eğitim görmüştür.

1901 yılında yüksek müzik doktorasını bitirmiş, özel ilgisi olan İngiliz Folkloru'nu analiz etme isteği onu, kendi bestelerine yoğunlaşmaktan alıkoymuştur. Avrupa'nın temel müzik merkezlerinin gelenekleri dışında gelişim göstermiş **Bartok** ve **Janacek** gibi Williams da, hayatı boyunca çok ciddi eğitim alarak ülkesinin halk müziğini içeren güçlü ve bağımsız sanatında ilerlemiştir. İngiliz halk müziğine olan ilgisi ve geleneksel İngiliz kilise müziği

alışmaları, bestelerindeki bakış açısını derinden etkilemiştir. Bu tip müziğin yalınlığı ve açık sözlü karakteri çalışmalarının çoğunda ortaya çıkmaktadır.¹¹

Vaughan Williams halk müziği hakkında söylediği “**yabancı etkilerden dolayı gizli kalmış bir şey**” sözüyle aslında İngiliz bestecilerine yeni bir bilgi vermiyor, halk müziğine bakış açısını da anlatıyordu. Williams¹², “**Genç bestecilere tavsiyem, ilk önce kendi dillerini öğrenmeleri, kendi geleneklerini anlamaları ve ne yapmak istediklerini keşfetmeleridir**” sözüyle belki de kendi izlediği yolu anlatmaya çalışıyordu.

1920’de Kraliyet Müzik Akademisine öğretmen olarak atandı. Bach korosu ve senfoni konserlerinde kendi eserlerini yönetti. Ünü Amerika Birleşik Devletleri’ne kadar ulaştı. 26 Ağustos 1958’de Londra’da hayata gözlerini yumana kadar yirminci yüzyılın klasik stildeki ustalarından birisi olarak kabul edilmiştir.

Vaughan Williams’ın müziğinde **izlenimci** özelliklerinin yanı sıra, İngiliz ruhu ve geleneklerini de görürüz. **Ulusal bilinç**, onun müziğinin her döneminde olmuştur. Yazdığı müziğin özünü ülkesinin folklorundan almıştır. Fakat, biçim kaygıları duyması onu, hem ulusalcılıktan hem de izlenimcilikten uzaklaşmaya doğru götürmüştür.

Bazı kimselere göre Vaughan Williams, müziğe teknik yenilikler katmayıp, yeni sistemler getirmediği için yirminci yüzyıla ait olan bir besteci değildi. Bazı kimselere göre de, dinleyicilere sıradan insanları ve İngiliz yaşamındaki sorunları anlattığı için fazlası ile yirminci yüzyıl bestecisiydi.

Bir din adamının oğlu olan Vaughan Williams’ın kökten dinci hiçbir politik eğilimi yoktu. Ama en doğal ve kısıtsız bir biçimde kendisini sıradan insanlardan biri olarak görüyordu. Bunun sonucu, Birinci Dünya Savaşı’nda subay rütbesini reddederek sıradan bir insan olarak askere yazılmıştı.¹³

¹¹ Morgan, a.g.e., s. 130.

¹² Morgan, a.g.e., s. 131.

¹³ Sidney Finkelstein, Besteci ve Ulus, Çev. M.Halim Spatar, Pencere Yayınları, İstanbul 1995, s. 298.

Vaughan Williams'ın müzikal olgunluğa ulaşması son derece yavaş olmuş, ancak otuzlu yaşlarında kalıcı eserler vermeye başlamıştır. Çıraklık dönemi Deniz Senfonisi adında; solistler, koro ve orkestra için Walt Whitman'ın eseri üzerine yazılmış bir çalışmadır ve besteciyi altı yıl meşgul ettikten sonra 1909'da tamamlanmıştır. Bu eser bestecinin çıraklık döneminin sonu olmuştur. Deniz Senfonisi, yalnızca modal melodileri ile değil, aynı zamanda İngiliz yaşantı ve düşüncesinde önemli bir yer tutan denizi çağrıştırmaları bakımından da İngilizler'e özgüdür. Kapanış ölçülerindeki hayali belirsizliği geleceğe ilişkin bir düşünce gibidir; burada Whitman gibi, "ülkelerin birbiriyle kaynaşması"nı önceden görerek bu ruh halini canlandırır.

Vaughan Williams üzerindeki önemli etkilerden biri de Dunstable'den Purcell'e kadar olan İngiliz bestecilik geleneği olmuştur. **Onun kendine özgü stili, eski modal İngiliz halk müziği ile on altıncı ve on yedinci yüzyıl İngiliz madrigal bestecilerinin melodi küme süslemelerini ustaca birleştirmesinden oluşmuştur.** Bu stilini, modern bir anlatım içinde nasıl kullandığı erken dönem eserlerinden Thomas Tallis'in Bir Teması Üzerine Fantezi'de (Fantasia on a Theme of Thomas Tallis) (1910) açıkça görülmektedir.¹⁴

Fantezi, Tallis ezgisinden cümlelerle başlar. Arkasından ana melodi ve gelişme kesiti duyulur. Gelişme bölümünde tema parçalara ayrılır. Daraltılmış bir sergi tekrarından sonra koda gelir. Serbest kullanılan polifonisine ve modal armonilerine karşın, eserin yapısı sonat formunun dokunuşlarını gösterir ve müzikte yirminci yüzyıl duyarlılığı vardır.

Tallis fantezisi, Vaughan Williams'ın ilk ciddi çalgı müziği bestesidir. Deniz Senfonisi ise, onun önemli bir senfoni müziği bestecisi olacağının habercisi olmuştur. 1909-1957 yılları arasında belirli aralıklarla bestelediği dokuz senfonisi, İskandinav bestecileri (Sibelius ve Nielsen) ve Rus bestecileri (Prokofiev ve Şostakoviç) ile kıyaslanan yirminci yüzyıl İngiliz bestecilerinin okullarını kurmalarını sağlamıştır. Ulusalçı kaygılarına karşın Vaughan Williams, hiçbir şekilde Avrupa senfonik müzik geleneğinden uzaklaşmamıştır. Senfonilerinde bu akımların etkisi açıkça görülmektedir.

¹⁴ Morgan, a.g.e., s. 133

Elli yıllık bir süre içerisinde Vaughan Williams'ın müzik dili ve tekniği son derece istikrarlı kalmıştır. İlk kırk yılında temkinli davranarak, yavaş bir şekilde gelişimini sürdürmüştür. Ancak ifadeci karakteri önemli ölçüde değişiklikler göstermektedir. İlk üç senfonisinin karakteri özünde Pastoral'dir. 1921'de bestelediği üçüncü senfonisi (Pastoral) ve sonraki eserleri ise daha derin anlamlar taşımaktadırlar.

Ekonomik bunalım, işsizlik ve faşizmin yükseliş yılı olan 1935'de Vaughan Williams Fa minör Dördüncü Senfoni'yi bestelemiştir. Eser, dokusu bakımından **“polifonik”** ve melodisi bakımından **“modal”**dir. Ezgi dizelerinin armonileri ise birbirleriyle kakışımıdır. Vaughan Williams'ın sevecen yapısına karşın, bu senfoninin genel havasında huzursuzluk egemendir.

Eserleri arasında dokuz senfonisi önemli bir yer tutar. Birinci senfonisi, İngiltere'yi çevreleyen denizden aldığı ilhamla bestelediği **“Bir Deniz Senfonisi”** (1910); İkincisi, Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önce Londra'yı anlatan **“Londra Senfonisi”** (1914); Üçüncüsü, halk ezgileriyle süslü **“Pastoral Senfonisi”** (1930); Fa minör dördüncü senfonisini yalnız üflemeli çalgılar için bestelemiştir ve bu senfoni aynı zamanda Almanya ve İtalya'da tırmanan faşizmi protesto eder (1935); Sibelius'a adadığı Re majör beşinci senfonisi soylu bir dinginliği yansıtır (1943); Mi minör altıncı senfonisi İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği felaketi protesto eder (1944-1947); Antartika başlıklı beş bölümlü yedinci senfonisi (1953); Re minör sekizinci senfonisi (1955) ve yaşamının son yılında tamamladığı mi minör dokuzuncu senfonisidir. Film müziği yazmaya 1940'da başlamış ve bu alanda ölünceye dek eserler vermiştir. Kantatlar oratoryolar, missalar, koraller ve şarkılarıyla İngiliz müziğinde önemli bir yer tutar.

Vaughan Williams bu eserlerinin yanı sıra bir keman konçertosu (1925), Piyano konçertosu (1933), **Obua konçertosu** (1944) ve Bas Tuba için konçertoyu da bestelemiştir.

Obua ve yaylı çalgılar orkestrası için bestelenmiş olan **la minör konçerto** zamanının en iyi obuacılarından biri olarak kabul edilen **Leon Goossens**'a ithaf edilmiş ve Sir Malcom Sargent'in yönetimindeki Liverpool Filarmoni Orkestrası tarafından ilk seslendirilmesi yapılmıştır (1944). Barok stilde birbirini izleyen üç bölümden oluşan eserin

ilk bölümü Rondo biçimindedir. Eser pastoral bir havada başlar. Her parti başka bir tarzda düzenlenmiş gibidir. Virtüozite gerektiren kadansı gösterişsiz bir motif takip eder. İkinci bölüm, Minuet ve Musette adlı eski danslardan oluşur ve ABA formundadır. Birçok tonalite birden karşılaşır ve obua kendi partisini çalarken baskın bir rol oynar. Final (scherzo) neşe doludur ve ikinci ezgisel tema şarkı söyleyen bir zıtlık oluşturur. Heyecanın sonuna doğru obua aniden karışık bir füğ pasajına başlar, fakat zirveye ulaşması beklenen bölüm, neredeyse içe dönük bir şekilde son bulur.¹⁵

Vaughan Williams, arkadaşı **Gustav Holst** ile birlikte **İngiliz Tudor çağının müziğini** ve **halk ezgilerini** derleme çalışmaları yapmıştır. İkisinin de ortak amacı İngiliz ulusal kimliğini ortaya çıkartmak ve İngiliz müziğini Alman geleneğinden (Alman geleneği ile Alman müziğinin “dramatik” mizacı, Alman halk ezgileri ve kültürü kastedilmektedir) kurtarmaktır.

Vaughan Williams’ın ardından Birinci Dünya Savaşı’ndan önce olgunluk çağına erişmiş en önemli İngiliz bestecisi **Gustav Holst**’dur (1874-1934). Aralarında sadece iki yaş olan bu iki adam Kraliyet Müzik Akademisi’nde beraber öğrenim görmüşler, yakın arkadaş ve müzikleri konusunda dert ortağı olmuşlar, çalışmalarını, yorumları ve eleştirileri için birbirlerine dinletmişlerdir. Gustav Holst, aynı Vaughan Williams gibi hem İngiliz halk müziğine, hem de Elizabeth dönemi müziğine ilgi duymuştur. Ancak müziği bu stillerden pek etkilenmemiştir. Aynı konulara ilgi duymalarına karşın Holst’un müzisyen bir aileden gelmesi, onun ilgi ve yaklaşımlarının yakın arkadaşına göre daha geniş ve çeşitli olmasını sağlamıştır. Erken yaşlarda başlayan Hint Edebiyatı merakı, müziği üzerinde önemli etkilerde bulunmuştu. Hint edebiyatını daha iyi anlayabilmek için Sanskritçe’yi bile öğrenmişti. Astroloji eğitimi almış olması, **Gezenler (The Planets)** adlı en önemli eserini bestelemesinde etkili olmuştur.¹⁶

Vaughan Williams gibi Holst da nispeten yavaş gelişmiştir. Gençlik eserlerini Wagner’in büyümlü etkisi altında yazmıştır. İngiliz halk müziği hakkındaki bilgisi arttıkça

¹⁵ Morgan, a.g.e., s. 134

¹⁶ Morgan, a.g.e., s. 135

kromatik ses kullanımını azaltmış ve kendi karakterini bulmaya başlamıştır. Doğu kültüründen etkilenerek Savitri adlı oda operasını 1908'de bestelemiştir. Bu eser onun Hinduizm'e duyduğu ilgiyi göstermektedir. **Beni Mora** adlı orkestra süiti ise Holst'un Cezayir'deki tatilinde duyduğu müzikten izler taşır.

Kendi çağının önde gelen İngiliz bestecilerinden biri olması **Gezegenler** (1916) adlı çalışması ile mümkün olmuştur. Yedi bölümlü bir orkestra süiti olan bu çalışmada her bölüm, bir gezegenin astrolojik karakterinin yansımasıdır. Eser genelde tiriadiktir.

Diğer bestelerinde Stravinsky'nin etkisi açık bir şekilde görülebilmektedir. Holst'un genel olarak çalışmalarında başka etkilere açık oluşu onu Vaughan Williams'tan ayırmaktadır.

İncelikten yoksun olmasına karşın **Gezegenler** çok büyük bir ilgi görmüş ve besteciye büyük ün kazandırmıştır. (Holst bu çalışmasını en iyi çalışmaları arasında görmemişti.) Bugün bile Holst'un adı bu eserle anılmaktadır.

Holst'un diğer çalışmaları arasında oratoryoları The Hymn of Jesus (Yakub'un Şarkısı) (1917), the Fugal Overture (Füg Üvertürü) (1922), operası At the Boor's Head (1925) ve senfonik şiiri Egdon Heath (1927) bulunmaktadır. 1920'li yıllardaki çalışmalarında genel olarak daha sakin bir kompozisyon tavrını ve kontrpuan yazısına olan ilgisini görürüz. Örneğin **At The Boor's Head** adlı eserinde **on yedinci yüzyıl dans formlarını** temel almıştır. Hiç kuşkusuz Gustav Holst, Vaughan Williams'a kıyasla, bir sonraki kuşağın İngiliz bestecileri üzerinde daha fazla bir etkiye sahip olmuştur.

Holst'un İngiliz müzik eğitimindeki rolü çok önemlidir. Sadece Kraliyet Müzik Akademisi'nde ders vermekle kalmamış, genç öğrencilere, çocuklara ve amatörler de öğretmenlik yapmıştır. Bir dizi koro çalışmasını amatör korolar için yazmıştır. Gençliğinde orkestralarda trombon çalarak geçimini sağlayan Holst, bakır üflemeli grupları¹⁷ için birkaç önemli konser parçası yazmıştır, bunlara süit de dahildir. (Sütlerden bir tanesi yarışma için

¹⁷ Morgan, a.g.e., s. 137

Britten'in öğretmeni olan Frank Bridge, özellikle 1920'den sonra yazdığı eserlerle, çok daha iyi tanınması gereken bir bestecidir. 1922 yılında bitirdiği ve 1918 yılında Fransa'da savaş alanında ölen İngiliz bestecisi Ernest Bristowe Forrar'ın anısına sunduğu piyano sonatı, Bridge'i yerel bir İngiliz bestecisi olmaktan çıkartıp, çağdaş müziğin evrensel düzlemde önemli yaratıcılarından biri durumuna getirmiştir. Bu eserinde besteci, savaşın korkunçluğu karşısındaki karamsarlığını Berg ve Schoenberg'in anlatımcılığını andıran bir dille sunmuştur. Deniz (1910-1911), Yaz (1914), Yaylı Dörtlüleri, Fantezi Dörtlüsü (1905), Viyolonsel Sanatı (1932), Debuss Uvertürü (1942) önemli eserlerindendir.¹⁸

Ralph Vaughan Williams'ın çağdaşı olan **John (Nicholson) Ireland** verimli bir besteci idi. Ireland'ın müziği Alman romantikliği, Fransız modernliği, İngiliz halk müziği ve Keltik gizeminin arasında kalmış gibidir.¹⁹

John Ireland, 13 Ağustos 1879'da Bowdoin'de dünyaya gelmiştir. 1893-1901 yılları arasında Kraliyet Müzik Akademisi'nde Charles Stanford ile bestecilik ve Frederick Cliffe ile piyano çalışmıştır. Sonraki yirmi yıl boyunca başta 1904-1926 yılları arasında çalıştığı St. Luke Kilisesi olmak üzere birçok kilisede orgcu ve koro şefi olarak görev yapmıştır.

1923'de Kraliyet Müzik Akademisi'nde ders vermeye başlamış, Ernest Moeran ve Benjamin Britten'in de öğretmenliğini yapmıştır.

1915-1940 yılları arasında bestelediği en önemli eserler, iki keman sonatı (1917), viyolonsel sonatı (1923), piyano sonatı (1927), Mi Bemol Majör piyano konçertosu (Bu eser İngiltere'nin, Rachmaninov'un ikinci piyano konçertosuna cevabı gibidir.²⁰) (1930), piyano ve orkestra için masal (1933) ve These Things Shall be (Bu Şeyler Olacak) adlı Koral'idir (1936-1937). 1940'da emekli olduktan sonra önce Guernsey'e, sonrada Sussex'e taşınmış, İkinci Dünya Savaşı'ndan kısa bir süre sonra da beste yapmayı bırakmıştır. En son eseri 1947'de bestelediği The Overlanders (Karadakiler) adlı filmin müziğidir.

¹⁸ Mimaroglu, a.g.e., s. 175

¹⁹ Norman Lebrecht, The Companion to 20th Century Music, New York 1992, s. 44.

²⁰ Lebrecht, a.g.e., s. 44.

Diğer eserleri arasında, Orkestra parçası Unutulmuş Tören (The Forgotten Rite) (1913), Mai Dun adlı Senfonik Rapsodi (1921), Bakır Üflemeli Çalgılar için Dowland süiti (1932), Londra Uvertürü (1936) ve 40 kadar lirik parça sayılabilir.

2.2.2. İkinci Kuşak

İkinci kuşak bestecilerini Sir Arthur Bliss ile başlatmak, bestecinin yıllar içinde müzik anlayışındaki değişimlerden dolayı doğru olacaktır.

Sir Arthur Bliss, 1891-1975 yılları arasında yaşamış Amerikan kökenli bir bestecidir. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Cambridge ve Londra Kraliyet Müzik Akademileri'nde Vaughan Williams ve Gustav Holst'un öğrencisi olmuştur. Stravinski ve Fransız Altılırları'ndan etkilenmiştir. Sonraki yıllarda ise Yeni anlayışa yönelmiştir. Yazı stilindeki bu değişim Renk Senfonisi (1921-1922) ile başlamış, orkestra için bestelediği Giriş ve Allegro adlı eserle tamamlanmıştır. Bliss'in **obualı yaylı beşlisi** önemli eserlerindendir.

Herbert Howells (1892-1983), 1912-1916 yılları arasında Charles Stanford ile Kraliyet Müzik Akademisinde bestecilik çalışmıştır. 1920'de Gustav Holst'un ardından St. Paul Kız Okulu'nun öğretmen kadrosuna katılmış ve 1962'ye kadar bu kurumda görevini sürdürmüştür. Müzik anlayışı, Vaughan Williams ve Elgar arasındadır. İlk eserleri daha çok orkestra içindir. İki piyano konçertosu (no: 1 Do Majör-1921, no: 2 Do minör -1924) önemli eserleri arasındadır. Çoğunlukla Anglikan Kilisesi için müzik yazmıştır. Kuşağın yenilikçi olmayan bestecilerindendir.²¹

Sir Eugene Goossens (Londra 1893, Hillingdon 1962), orkestra şefi ve bestecisidir. Babası ve büyükbabası da orkestra şefidir. 1907-1910 yılları arasında Kraliyet Müzik Akademisi'nde Charles Stanford ve Charles Wood ile bestecilik, Achille Rivarde ile de keman çalışmıştır. 1911-1915 yılları arasında ise Queens Hall Orkestrası'nda keman

²¹ Paul Griffiths, 20th Century Music, The Thames and Hudson Encyclopaedia, by Thomas and Hudson Ltd, London 1986, s. 94

sanatçısı, sonraki yıllarda ise yardımcı şef olarak görev yapmıştır. Stravinski'nin İlkbahar Ayini (Rite of Spring) adlı eserini İngiltere'de ilk yöneten Eugene Goossens olmuştur (1921). Rochester Filarmoni Orkestrası (1923-1931) ve Cincinnati Senfoni Orkestrası'nın (1931-1946) birinci şefliğini yapmıştır. 1947'de Avustralya'ya göç ederek New South Wales Konservatuvarı'nın müdürü ve Sidney Senfoni Orkestrası'nın birinci şefi oldu. 1947-1956 yılları arasında Sidney Senfoni Orkestrası'ndaki görevini sürdürmüştür.

İki Dünya Savaşı arasında Goossens, 1922 de Senfonietta, 1922-23 yılları arasında Altılı ve 1928 de ise zengin bayanlar Elizabeth Sprag ve Coolidge için **Geç Romantizm** ile biraz **Yeni-Klasikçiliği** andıran konçertoyu bestelemiştir. Bu eserlerin dışında Judith (1929) operası, Apocalypse Oratoryo'su (1953) ve zamanının en iyi **obuacılarından** olan kardeşi **Leon Goossens** için bestelediği **konçerto** diğer eserlerindendir.

Gordon Jacob, 1895-1984 yılları arasında yaşamış besteci ve eğitmendir. Kraliyet Müzik Akademisi'nde Charles Stanford, Herbert Howells ve Charles Wood ile çalışmıştır. Öğrenim gördüğü okulda 1924-1969 yılları arasında öğretmenlik yapmıştır. Eserleri arasında çeşitli çalgılar için konçertolar, koral müzik, oda müziği eserleri vardır. **Obua** için **iki konçerto**, **bir rapsodi**, **bir sonat**, **iki obua** ve **bir korangle için parça** bestelemiştir. Ayrıca Orkestra Tekniği (Orchestra Technique) (1931-1982), Partisyon Nasıl Okunmalı (How to Read a Score) (1944), Besteci ve Sanatı (The Composer and his Art) (1954) adlı kitaplarında yazarıdır.

Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra İngiliz müziği ülkenin müzik kültürünü geliştiren bazı bestecilerin etkisinde kaldı. Bu bestecilerin arasında **William Walton** da vardır. 1920'lerde müzik dünyasının en önemli şahsiyeti William Walton'dı (1902-1982). Kompozisyon dalında kendi kendini yetiştiren Walton, Oxford Üniversitesi'nde başladığı müzik eğitimini 1920 de yarım bırakarak okuldan ayrılmış, bundan sonra bir süre vaktini şair ve yazar olan sınıf arkadaşları Osbert , Schverell Sitwell ile birlikte geçirmiştir. Walton, 1922 de Sitwell'lerin kızkardeşi şair Edith ile birlikte Façade isminde ilk önemli bestesini yapmıştır. Bu beste, yüksek sesle okunan kısa şiirlerin bir oda orkestrası eşliğinde

seslendirilmesinden oluşmuştur. Eserin başarısı, Walton'un daha yirmi yaşındayken tanınmasını sağlamıştır.

Walton'un Façade'si, Schoenberg'in Pierrot Lunaire'ini anımsatmasına karşın, sonuç farklı olmuştur. Sitwell'in gerçekçi fakat bir o kadar da soyut olan dili, Fransız Altılılar'ına ilham kaynağı olmuştur. Bu özellik Walton'u, bir önceki kuşak İngiliz bestecilerinden ayırmıştır. Şiirlerin fon müziği, kısa stilize edilmiş çeşitli tango, polka gibi popüler müziklerin alaycı gülmece şeklinde işlenmesinden meydana geliyordu. Şiirlerin ritimleri hassas bir şekilde notaya dökülüyor, böylece her kelime müziği arkasından sürükleyen bir anahtar görevi yapıyordu. Façade'nin gerçekçi etkisi İngiltere'deki genç kuşağın gönüllerini fethetmişti.

Façade'nin başarısı ve Portsmouth Nokta'sı (Portsmouth Point) adlı eserinde senkopları ve caz etkisini kullanmasına karşın, sonraki eserleri onu bir besteci olarak Elgar'dan daha aşağı bir düzeye getirmiştir. 1929'da bestelemiş olduğu viyola konçertosu tonal olmasına karşın, formu, geleneksel senfonik modellere göre daha kapsamlıdır. Yavaş yavaş yükselen uzun bir melodi eserin birinci bölümünü başlatır. Bu başlangıç Elgar'dan alıntı olmasına karşın Walton'un kalitesini de ortaya koymuştur.

Viyola konçertosunun ağırbaşlılığı, kapsamı ve gelenekselliği Walton'un eski gelişmemiş kişiliğini silmiş ve ona kendi kuşağının önder İngiliz senfonik bestecisi unvanını kazandırmıştır.

Walton'un bir sonraki eseri Baltazar'ın Bayramı (Belshazzar's Feast) Oratoryosu ününü arttırmıştır. Bu oratoryo, bariton koro ve orkestra için yazılmış ve Osbert Sitwell tarafından derlenen İncil ayetleri eşliğinde bestelenmiştir. Oratoryo'nun geniş kapsamlı tasarımı, müziksel düşünselliği, ritmik vurgulaması ve Walton'un koroyu iyi idare etmesi, "**Belshazzar**"ın yirminci asır muhafazakar koro müziğinin en önemli örneklerinden biri olmasını sağlamıştır.

Walton 1920'lerde biçimsel olgunluğa eriştikten sonra, besteciliğe yaklaşımında daha kararlı bir yol izlemeye başlamış ve eserlerini bir katalog içinde toplamıştır.

1930'dan sonra Walton film müzikleri bestelemeye başlamıştır. Yönetmenliğini Laurence Olivier'in yaptığı, Shakespeare'in oyunları olan Beşinci Henri (1944), Hamlet (1947) ve Üçüncü Richard (1955)'in müziklerini yazmıştır.

Walton'un ünü, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kısmen sönmeye başlamıştır. Bunun nedeni müziğinin daha az dikkat çekmesi ve müzik stilini değiştirmeyi reddetmesidir. Buna karşın Walton'un eserleri, teknik öğeleriyle olmasa bile, kullandığı yazı diliyle İngiliz müziğine renk katmaktadır.

Lennox Berkeley, 1903-1989 yılları arasında yaşamıştır. Oxford ve Paris'te Nadia Boulanger ile çalışmıştır (1927-1932). Sonraları Stravinski'nin zarif ve akıcı **yeni-klasikçi** akımından etkilenmiştir. 1946-1968 yılları arasında Kraliyet Müzik Akademisi'nde öğretmenlik yapmıştır. Dört senfoni, Nelson adlı Opera (1954), çeşitli konçertolar, piyano parçaları, aralarında **obua ve piyano sonatı**, **obualı yaylı dörtlüsünün** de bulunduğu birçok oda müziği eseri bestelemiştir.²²

Alan Rawsthorne (1905-1971), yirminci yüzyıl obua repertuvarına çeşitli eserler kazandırmış bir bestecidir. 1926-1930 yılları arasında Manchester Kraliyet Müzik Koleji'nde Merrick ile piyano, Keighley ile bestecilik; 1930-1931 yılları arasında da Petri ile ileri piyano öğrenimi görmüştür. Hindemith'den etkilenmiş, **yeni-klasikçi** akımın takipçisi olmuştur. Çoğunlukla soyut ve kolay beğenmeyen bir çizgide eserlerini bestelemiştir. **Obua için konçerto (1947)**, **flüt, obua ve piyano için sonatin** ve **obualı dörtlü** önemli eserlerindendir.

Alan Rawsthorne'un yaşıdaşı olan **Michael Tippett** (1905-1998), yirminci yüzyılın başında doğmuş olmasına karşın ilk eserlerini otuzlu yaşların başında bestelemiştir. Stravinski, Bartok ve Hindemith'den etkilenmiş, İngiliz Madrigal'lerinden ve değişik ritmik yapılardan yararlanmıştır. İlk önemli eseri yaylı çalgılar için bestelediği konçertosudur (1939). Onun aksak ritimleri kullanma şekli Britten'e benzer. Bu konçertoyu bestelerken Vaughan Williams'ın Tallis Fantezisi'nden etkilenmiş olsa da değişen ritm gruplarını işleme tekniğini Stravinski'den almıştır.

²² Griffiths, a.g.e., s. 33.

Zamanımızın Çocuğu (The Child of our Time) adlı oratoryosunu 1943'de tamamlamış ve bu eser büyük ilgi uyandırmıştır. Konusunu Tippett'in yazdığı oratoryo, Bach'ın Passion'larının yaratıcı bir şekilde yeniden düşünülmüş şeklidir. İçerik olarak Nazilerin Yahudi'lere yaptığı katliamı anlatmaktadır. Eserin tümü barok stilde yazılmıştır. Müzik stili ve konusu bakımından eskiyi yansıtsa da armonik yapı çağdaştır. Akorların tümünün çözümlenmemesi Tippett'in zamanının kendine özgü bir özelliğidir. Tippett'in eserlerinde Britten'inkinden farklı olarak çabalama ve acı duygusu hissedilir. Bu özellik çok az sayıda olan eserlerine müziğinin duygusal derinliğine de yansımıştır. Tippett çok çeşitli teknikler kullanmış ve çağdaş eserlerin çok üzerinde aşamalar kaydetmiştir.²³

Senfonileri yapısal olarak birbirlerinden farklıdırlar. Birinci senfonisi eski konçertolarına benzemektedir. Yoğun kontrpuan yazısı içinde çeşitli çalgıları kullanmıştır. İkinci senfonisinde değişik tınıları bir arada kullanmıştır. Üçüncü senfonisi soprano eşliğinde Beethoven'ın dokuzuncu senfonisinden caz müziğine kadar alıntılar içermektedir.

1950'den sonra dört tane opera bestelemiştir. Tippett, Britten ile birlikte bu yüzyılın önde gelen opera bestecilerindendir. Yaz Ortası Evliliği (The Midsummer Mariage) (1952), Kral Priam (King Priam) (1961), The Knot Garden (1969) ve Kırık Buz (The Ice Break) (1976) operalarıdır.

Tippett hayatı boyunca **biçimsel evrim** geçirmiştir. Bu evrim sırasında çok geniş kapsamlı konular ve tekniklerle iç içe olmuştur. Konularında başkalarından fikir almamış ve benzetme yapmamıştır. Kendi müzik eğilimleri doğrultusunda gelişmiştir. Bazı kişiler onu Britten'den daha üstün seviyede görmüşlerdir. Tippett ve Britten, sanatsal bakımdan birbirinden oldukça farklı olduğu için bu şekilde bir yargıda bulunmak gereksizdir. Tippett'de Britten'in akıcılığı ve teknik becerisi görülmez, fakat Tippett'in müziği daha sıcak ve derin görünüşlüdür. Bu özelliği ise kendi kuşağının bestecilerinin sadece bir kaçında görülmektedir.²⁴

²³Morgan, a.g.e., s. 279

²⁴Morgan, a.g.e., s. 280

En ünlü İngiliz kadın besteci olan **Elizabeth Lutyens** (1906-1983), İngiltere’de **on iki ton sistemini (serializm)** kullanan ilk bestecidir. Schoenberg ve Webern’den etkilenmiştir. Bu akımın izleri ilk kez 1936’da bestelediği birinci oda konçertosunda görülür. Yüz elli kadar bestesinin içinde opera ve tiyatro müzikleri de bulunmaktadır. Kendisinden sonra gelen kuşağı etkilemiş bir bestecidir. **Flüt, obua, piyano** için bestelediği parçası önemli odamüziği eserlerindendir. **Obua, Arp ve Yaylı Çalgılar Orkestrası için bir konçerto** da bestelemiştir.

Obua için eser yazan bestecilerden biri de **William Wordsworth** (1908-1988)’ dur. Londra’da doğmuş, 1921-1931 yılları arasında George Oldroyd, 1934-1936 yılları arasında da Tovey ile Edinburg’da bestecilik çalışmıştır. Müzik dili atonal yazı tekniği ve lirik temalardan oluştuğu halde genel olarak tutucudur. Sekiz senfoni, piyano, keman ve viyolonsel için konçertolar ve çeşitli oda müziği eserleri bestelemiştir. **Obua ve piyano için op. 57 Tema ve Varyasyonlar** ve **op. 44 obualı yaylı dörtlüsü** önemli oda müziği eserlerindendir.²⁵

Yirminci yüzyılın en iyi İngiliz bestecisi olarak kabul edilen **Benjamin Britten** 22 Kasım 1913’te Lowestoft, Suffolk, İngiltere’de doğmuştur. Erken çocukluk yıllarında olağanüstü müzik yeteneği ortaya çıkmıştı. Beste yapmaya beş yaşında başlamış, yedi yaşında piyano, dokuz yaşında da viyola çalmayı öğrenmiştir. İlk yaylı dörtlüsünü dokuz yaşındayken bestelemiş, on altı yaşına geldiğinde ise iki piyano sonatı ve bir senfoni de dahil olmak üzere yüzü aşkın eser yazmıştır.

Akademik eğitimine Norfolk’da başlamış, burada piyano eğitiminin yanı sıra Frank Bridge ile de müzik teorisi çalışmıştır. 1930’da Londra Kraliyet Müzik Akademisi’ne girerek Arthur Benjamin ve Harold Sammel ile piyano, John Ireland ile de bestecilik çalışmalarına devam etmiştir. 1934’te dokuz ve on dört yaşları arasında bestelediği eserlerinden oluşan Basit Senfoni’yi (Simple Symphony) yayımladı. Yine aynı yıl **obua ve yaylılar için Fantezi**

²⁵ Alison Latham, The Oxford companion to Music, The Oxford University Press, London 2002, s. 137-138.

Dörtlüsü (Phantasy Quartet) ile Uluslararası Çağdaş Müzik Festivali'ne katılmış ve herkesin dikkatini üzerine toplamıştır.

Britten'in geniş kapsamlı müzikal formları içerisinde oda müziği çalışmaları daha az yer alır ve bu çalışmalar birbirinden farklıdır. Bu çalışmalar **1932**'de bestelediği **Fantezi Dörtlüsü (Phantasy Quartet)**, 1941 ve 1945 yıllarında bestelediği iki adet Yaylı Dörtlü ve 1950 tarihli viyola ve piyano için Lachrymae'dir. Britten'in az sayıda oda müziği bestelemesinin sebebi sonat formunu kullanması ve kendini tekrar etmek istememesinden ileri gelmektedir.

İlk olarak Londra'da Leon Goossens ve yaylı üçlü ile seslendirilen **obua, keman, viyola ve viyolonsel için Fantezi**, on dokuz yaşındaki bestecinin adını uluslararası duyuran ilk çalışma olmuştur.²⁶

Bir Oğlan Doğdu (A Boy Was Born) adlı kantatı 1934'de Elgar'ın öldüğü gün BBC tarafından seslendirilmiştir.

Ertesi yıl daha yirmi iki yaşındayken Boesey ve Hawkes ile kontrat imzaladı ve Salzburg'da Frank Bridge'nin Bir Teması Üzerine Varyasyon'lar (Variations on a Theme of Frank Bridge) tanıtıldı.

Dört haftada bestelediği eser Elgar ve Vaughan Williams'ın kullandığı zarif dili yıkmıştır. Britten bu eserinde klasik Fransız, İtalyan ve Viyana valslerini, gülmece unsurlarını korkmadan kullanmıştır. Eserin her varyasyonu öğretmenin farklı bir yüzünü yansıtmaktadır. Başlangıç teması, başta Frank Bridge'nin Deniz (The Sea) adlı eseri olmak üzere bestecinin beş farklı çalışmasından oluşmaktadır. Ayrıca, 1935-1939 yılları arasında on sekiz belgeselin ve bir filmin müziklerini de bestelemiştir.

İkinci Dünya Savaşı sebebiyle 1939'da Amerika Birleşik Devletlerine gitmiş 1942'ye kadar bu ülkede kalmıştır. Amerika yılları boyunca keman konçertosu, Ağır Senfonisi'ni (Sinfonia da Requiem), Michelangelo sonatlarını ve ilk operası olan Paul

²⁶Arnold Whittall, The Music of Britten and Tippett. Studies in Themes and Techniques, Cambridge University Press, 1990, s. 21.

Bunyan'ı bestelemiş, Ağıt Senfonisi ve Paul Bunyan 1941'de New York'da tanıtılmıştır. İngiltere'ye dönüşünde kendi vatanı olan Doğu Anglia'ya yerleşmiştir.

Britten'in çalgılama tekniği alışlagelmişin dışındadır. Bazı eserleri gerçek senfonik yazıdır. İlk çalışmalarından olan Sinfonietta (1932), on çalgı için yazılmış bir oda senfonisidir. Ancak Basit Senfoni (Simple Symphony) birbirine zıt ifadeler kullanılarak dört bölüm olarak yazılmıştır ve bir senfoniden çok süite benzemektedir.

Üç önemli konçertosu olan Re Majör piyano konçertosu (1938), Re minör keman konçertosu (1939) ve sol el piyano ve orkestra için bestelemiş olduğu konçertosunun üzerinde beğenmeyerek birçok kere düzeltmeler yapmıştır.

Britten her zaman bir müzik formu olan çeşitleme biçiminden etkilenmiştir. Bu konudaki en büyük başarılarından birisi de Gençler'in Orkestra Rehberi (The Young Persons Guide to Orchestra) (1946) adlı eseridir. Gençler'in Orkestra Rehberi, Purcell'in Abdelazar müziğinin teması üstüne yazılmış füğ ve çeşitlemelerden oluşmuştur. Bu eser tiyatro ve balelerde eşlik müziği olarak da kullanılmıştır.

İki yaylı dörtlüsü (1941-1945) ve Lacrymae (1950) (Dowland'ın bir şarkısı üzerine viyola ve piyano için yazılmış yansımalar) adlı eserlerinde bir temanın çeşitlenmesi konusundaki yeteneği görülmektedir. **Obua solo için bestelenmiş Ovid'den sonra altı metamorfoz (Six Metamorphoses after Ovid) (1951)** eşliksiz bir üflemlî çalgı için inanılmaz başarıdaki bir süittir ve özellikle de açık havada çalındığında çok etkileyicidir.

Britten kariyeri boyunca insan sesine büyük ilgi göstermiş ve bu alanda pek çok şarkı, her türlü koro çalışması ile kantatlar bestelemiştir. Seçilen kelimeler ister İngilizce, Fransızca, İtalyanca, Almanca veya Latince olsun, onun için her zaman önemli olmuştur. Ona göre heceler, kelimeler, cümleler müzikal yapının önemli bir parçasıdır. Her zaman sanatsal açıdan kelimenin anlamı ile müzikal yapıyı birleştirmeye çalışmıştır.

Britten her zaman İngiliz şiiri aşığı olmuştur. Önceleri şarkı ve kantatlarını bestelerken var olan konuları seçmiş fakat Avcı Babalarımız (Our Hunting Fathers) (1936)

adlı eserinde özel olarak yazılmış bir konuyu kullanmıştır. Bu konu, arkadaşı W. H. Auden'in insanın hayvanlarla olan ilişkisini anlatan üç şiirden oluşmaktadır. Bu üç şiir hayvanların zararlılığını, evcilliğini ve av olarak durumlarını anlatmaktadır. Bu işbirliği verimli olmuş, kısa bir süre sonra da Auden'in şiirlerinden beş tanesini seçerek bunları soprano ve piyano için *On This Island (Bu Adada)* (1937) adlı eserinde kullanmıştır. 1942'de Amerika'dan dönüşünde bestelediği *Hymn to St. Cecilia (St. Cecilia İlahisi)* 'nde Auden'in özel olarak yazdığı metni kullanmıştır. Koro için bestelediği bu eser kendisinin en sade, en sevilen ve en dokunaklı çalışmalarındandır.

Eserleri arasında birçok motet, marş, kantat bulunmaktadır. Bunlardan bazıları; *A Ceremony of Carols (Noel Kutlamaları)* (1942), *Rejoice in the Lamb (Kuzu'nun Sevinci)* (1943)'dir. Eserlerin sözlerini Christopher Smart yazmıştır.

Britten'in operaya yönelmesinin tek nedeni koro müziğine olan ilgisi değildir. Sahne sanatlarına olan ilgisi filmler için yapmış olduğu çalışmalar ile hız kazanmıştır, bu da onu hem oyunlar hem de radyo temsilleri için müzik bestelemeye yöneltmiştir. İlk opera deneyimi olan *Paul Bunyan*, New York, Kolombiya Üniversitesi'nde sahnelendiğinde pek fazla başarı gösterememiştir. Opera alanında başarıya *Peter Grimes* (1945) ile ulaşmıştır. Sonraki operalarından olan *Bir Yaz Gecesi Rüyası (A Mid-Summer Night's Dream)* (1960) büyük başarı sağlamıştır.

Diğer besteleri gibi operalarında da Britten'in stili eklektiktir. Kullandığı model ve müzikal ölçü İngiliz vezin tekniğine gelenekleri ile uyum göstermektedir, bu şekilde halk onun operalarını kolayca anlayabilmektedir.

Psikolojik problemler Britten'e opera konuları gibi gelmektedir. Bir ruh hastası onun sempatisini ve anlayışını kazanır; şiddet gösterileri ve zalimlik kendisinin derin merhametini ortaya çıkartır; ve kötü davranılmış çocukluk ise neredeyse takıntı derecesindedir. *Peter Grimes*'de, balıkçının çırağına karşı şiddet içeren davranışları bu trajedinin ana konusudur. Dilsiz olduğu için hislerini dolaylı yoldan ifade edebilen çocuğun durumu acı vericidir. Çocuk operası *The Little Sweep*'de (1949) benzer bir problem vardır.

Eserin içeriği aynı olsa da sonu mutlu bitmektedir. Bu eseri Hindemith çizgisinde bestelemiştir.

Hayatının son üç yılı tekerlekli sandalyeye bağlı olarak geçmiştir. Bestelediği son eser olan yaylı dörüde bestecinin duyduğu acı hissedilmektedir. **Britten'in müziği yirminci yüzyıla kalmış bir mirastır.**

Diğer eserleri arasında; Sinfonietta (1933), Genç Apollo (Young Apollo) (1939), Kanada Karnavalı (Canadian Carnival) (1940), İskoç Baladı (Scottish Balade) (1941), Viyola ve Yaylı Çalgılar Orkestrası için Lachrymae (1977), Tanrı Kraliçeyi Korusun (God Save the Queen) (1967), Phaedra (1976), **Obua ve piyano için Two Insect Pieces ve Tempo Varyasyonları (Temporal Variations)(1936)** da bulunmaktadır.



BESTECİNİN SÖZÜ

Benjamin Britten

Hayatımın büyük bir bölümünde denize yakın oturdum. Ailemin Lowestoft'taki evi denize karşıydı. Çocuk olarak benim hayatım, büyük fırtınaların bazen kayıkları bizim kıyımıza sürüklemesi ve dalgaların komşu uçurumları yalaması ile renklendi. Peter Grimes'i yazarken erkeğin doğa ile olan mücadelesini ve kadının geçim kaynağının denize bağlı olduğunun farkında olmasını anlatmak istedim.

Özellikle operadaki sahne düzeni ve biçimsel problemler ile ilgiliyimdir. Wagner'in "sürekli melodi" teorisinin dramatik bir durumda bu duyguyu dondurup bekleten klasik yaklaşımını reddetmeye karar verdim. En önemli hedeflerimden biri Purcell'in ölümünden beri çok ender görülen İngiliz müzik dilinin parlaklığını, özgürlüğünü ve dirliğini geri kazandırmaktır. Geçmiş yüzyılda insan sesi için yapılan İngilizce bestelerde vurgularla duygusal içerik birbirini tutmamaktadır. Aynı Purcell'de olduğu gibi iyi reçitatifte, günlük konuşma ritmi doğal ses aralıklarıyla işlenmelidir.

Modern İngiliz operalarının az olmasının sebebi gösterilerinin kısıtlı sayıda olmasından ileri gelmektedir. Tiyatro menajerleri, harcadıkları paradan fazlasını kazanamayacaklar ise eserleri sahneye koymayacaklardır. Besteciler ve yazarlar kendi operalarını sahnede görmeden, dinlemeden, seyircinin tepkisini tecrübe etmeden yetişmektedirler.²⁷

²⁷David Ewen, The World of Twentieth Century Music, New York, s. 101.

2.2.3. Üçüncü Kuşak

Üçüncü kuşak Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra doğan bestecilerin kuşağıdır. Bu kuşağın ilk bestecisi **Malcom Arnold**'dur (1921). Kraliyet Müzik Akademisi'nde Gordon Jacob ile çalışmış, besteci olarak başarı elde etmeden önce orkestrada trompetçi olarak görev yapmıştır. Eserleri tonaldır. Eski orkestrası olan Londra Filarmoni için filarmonik konçertoyu bestelemiştir. Dokuz tane senfoni bestelemiş, bu eserlerinde Mahler'den Şostakovich'e, klasik kontrpuandan caza kadar değişik stiller kullanmıştır.²⁸

Malcom Arnold'un, **flüt, obua ve klarinet** için bestelediği divertimento, op. 37, Allegro energico, Languido, Vivace, Andantino, Maestoso Prestissimo, Piacevole bölümlerinden oluşmaktadır.

Gençliğinde öğrendiği üfleme çalgılara özel bir önem veren; **klarinet, flüt ve obua** için konçertolar da yazan Arnold, oda müziğinde de üç çalgı kullanarak yazmaya özen göstermiş ve **flüt-obua-klarinet** için yazdığı **Op. 37 Divertimento**'yu 1952'de İtalya'dan döndükten ve kendini besteciliğe adanmışktan sonra bestelemiştir.

Basit ancak beklenmeyen enstrümantal uyumla ve eserlerinde gelişimden çok melodik çizgiyi gözetken anlayışıyla ilgi çeken, ayrıca müzikte tekrara önem veren Arnold'un bu özellikleri Op. 37 Divertimento'da izlenebilir. Eskiden operada perde aralarında kısa bir bale müziği olarak yer alan ve İtalyanca'da eğlendirici müzik anlamına gelen divertimento, birkaç müzik parçasının süit ya da partita biçiminde, ancak daha özgür bir bütünlük oluşturacak şekilde, değişik tempolarda beş ile yedi parçanın bir araya getirilmesidir. Bu, serenad benzeri çalgı müziği küçük topluluk için olduğu kadar, orkestra için de yazılabilir. Arnold da flüt, obua ve klarinet için yazdığı bu Divertimento'yu değişik tempolarda bestelemiştir. Bu zarif ve eğlenceli müzik, neşeli ve enerjik (Allegro energico), telaşsız ve bitkin (Languido), canlı (Vivace), ağırca bir akışla (Andantino), görkemli-çok hızlı (Maestoso-Prestissimo), hoş ve latif bir anlatımda (Piacevole) olarak altı bölümden oluşur.²⁹

²⁸ Lebrecht, a.g.e., s. 11.

²⁹ İrkin Aktüze, Müziği Okumak, Pan Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 59.

Çeşitli oda müziği eserleri içinde **obua ve piyano için sonatin**, üflemeli çalgılar için beşlisi de vardır. Ayrıca **solo obua için bir fantezi ve obua konçertosu** da bestelemiştir.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında İngiltere’de çağdaş müzik akımları pek kullanılmadığından dolayı ülke tutucu görünüyordu. Ünlü müzikbilimci, piyanist ve eleştirmen **William Glock**, (1908) İkinci Dünya Savaşı’nın bittiği yıllarda, çeşitli yaz kursları açmış, Boulez, Berio ve Maderna gibi öncü bestecileri İngiltere’ye konuşmacı olarak davet etmişti. Amacı, genç kuşak bestecileri yeni teknikler konusunda bilgilendirmektir. Gençler İngiltere’ye giderek öncü bestecilerle çalışmaya başladılar. Bu çalışmaların sonucunda “**Manchester Topluluğu**” adı altında üç besteci ortaya çıkmıştır. Bu besteciler Alexander Goehr, Peter Maxwell Davies ve Harrison Birtwistle’dir.

1932’de doğan **Alexander Goehr**, orkestra şefi Walter Goehr’in oğludur. Meslektaşları Davies ve Birtwistle ile birlikte Manchester Kraliyet Müzik Akademisi’nde öğrenim görmüş, sonrasında Paris’te Messiaen ve Loriaud ile çalışmıştır. İlk eserleri aynı Davies’inkiler gibi dizisel ve ortaçağ müziği arasındaki akrabalığı hatırlatmaktadır. 1963’ten sonra on iki nota sistemini kullanmaya başlamıştır.

Peter Maxwell Davies (1934), Manchester Topluluğu’nun diğer bir üyesidir. Hint ve Ortaçağ müziklerini incelemiş ve eserlerinde kullanmıştır. 1957’de burs kazanarak Roma’da Petrossi ile çalışmıştır. 1959’da İngiltere’ye geri dönmüş, 1962-1964 yılları arasında Princeton’da Sessions ve Kim’in öğrencisi olmuştur. 1964’te bestelemeye başladığı Taverner operasını 1970’de bitirebilmiştir. Eserleri arasında Kör Adamın Blöfü (Blind Man’s Bluff) (1976), Salome Balesi (1978), Gökkuşağı (The Rainbow) (1981), Beş Senfoni (1976-1980-1984-1989-1994), Senfoni Konçertant (1982), keman konçertosu (1986), **obua konçertosu (1988)**, ikili trompet konçertosu (1988-1990), küçük dördlül (Little quartette) (1980), Bakır üflemeli beşlisi (1981), piyano sonatı (1981), org sonatı (1982) bulunmaktadır. Oda müziği ve solo eserleri **Ortaçağ ve Rönesans dönemlerini** hatırlatmaktadırlar.³⁰

³⁰ Griffiths, a.g.e., s. 58.

Manchester topluluğunun son üyesi olan **Harrison Birtwistle** (1934), obua için eserler yazan genç kuşak İngiliz bestecilerinin başında gelmektedir. 1967 de Davies ile birlikte Pierrot adlı oda müziği gurubunun oluşmasını sağlamış ve bu topluluk için eserler bestelemiştir. **Solo obua için Geste'nin Şarkısı (Song of Geste)**, **üflemlî çalgılar için beşli ve Ölüm ve Nick'in Aşk Şarkıları (Death and Nick's Love Songs)** adlı üç korangle ve arp için bir parça da bestelemiştir.

Üçüncü kuşağın diğeri bir bestecisi olan **Nicholas Maw** (1935), Lennox Berkeley ile Kraliyet Müzik Akademisi'nde, Nadia Boulanger ve Max Deutsch ile de Paris Konservatuarı'nda öğrenim görmüştür. Önemli eserlerinden olan Sahneler ve Aryalar (Scenes and Arias) adlı eserini 1962'de bestelemiş ancak 1966'da tekrar elden geçirmiştir. Üç kadın sesi ve büyük orkestra için bestelenmiş olan eser R. Strauss, Delius ve Berg'den izler taşımaktadır. 1960'ların İngiltere'sinde Maw'ın özel yeteneği iyice beslenmiş, 1972-1987 yılları arasında bestelediği 95 dakika süren orkestra eseri Odyssey ile değerini ispat etmiştir. Çok katı olmayan bir stilde **yeni müzik** anlayışında eserler besteleyen Maw'ın diğeri eserleri arasında on beş yaylı çalgı için çalışmalar (1973-1976), Soprano ve oda müziği topluluğu için La vita nisova (1979) ve keman konçertosu (1993) da bulunmaktadır.³¹

İkinci Dünya Savaşı'ndan önce doğan bestecilerden biri olan **Cornelius Cardew** (1938-1981) Londra Kraliyet Müzik Akademisi'nde ve Köln Yüksek Müzik Akademisi'nde Stockhausen ile çalışmıştır. İlk eserleri Stockhausen ve Boulez çizgisindedir, fakat 1958'den sonra Cage, Brown ve Feldman'ın izinden gitmiştir. Üç piyano sonatı (1955-58), Sekizli (1959), piyano albümü (1973), Thalmann varyasyonları (1974), Vietnam Sonatı (1976) önemli eserlerindendir.

Richard Rodney Bennet (1936) diğeri çağdaşları gibi ilk önce Londra Kraliyet Müzik Akademisi'nde öğrenim görmüştür. Hayatının ilerleyen yıllarında geleneksel drama ve lirik ifadeye yönelmiş, bunların dışında film müzikleri de bestelemiştir. Nefesli beşlisi için bir oda müziği parçası ve **Syrinx'den Sonra (After Syrinx)** adlı obua solo için bestelediği eser önemli çalışmalarındandır.

³¹Lathom, a.g.e., s. 749.

David Bedford'da (1937), önce Lennox Berkeley ile Londra Kraliyet Müzik Akademisi'nde, daha sonra da Luigi Nono ile Venedik'te öğrenim görmüştür. İlk eserleri serbest müzik formlarını yansıtmaktaydı. 1960'lardan sonra dizisel ve ortaçağ müzik stillerine yönelmiştir.

Bill Hopkins (1943-1981), İkinci Dünya Savaşı devam ederken dünyaya gelen bestecilerdendir. Dartington'da Nono, Rubbra (1960-61), Wellesz ile Oxford'da (1961-64), Messiaen ve Barraque ile de Paris'te öğrenim görmüştür (1964-65). 1979'da Newcastle Üniversitesi'ne atanmadan önce eleştirmen, çevirmen ve öğretmen olarak çalışmıştır. Eserleri arasında iki şiir (1964), dört çalgı için Duygu adlı parça (1965), Çalışma Kitabı-üç cilt (1965-71), keman için Pendant adlı parça (1968-69) da bulunmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı sırasında doğan bir başka besteci de **Edward Cowie** (1943)'dir. Marley Kolejinde Ericker ile çalışmış, 1971 den 1983'e kadar geçen yıllar içinde Leeds, Lancaster, Wollongong ve New South Wales Üniversiteleri'nde öğretmenlik yapmıştır. Müziğinde ve resimlerinde doğadan, özellikle de İngiltere'nin doğal güzelliklerinden etkilenmiştir. Commedia Operası (1976-78) ve birkaç orkestra parçası eserleri arasındadır.

1943 yılında Exmouth'da doğan **Hugh Davies**, 1961-1964 yılları arasında Oxford'da okumuş, 1964-1966 yılları arasında da Stockhausen'in elektronik müzik grubunda asistanlığını yapmıştır. 1967'de Londra'daki Goldsmiths Koleji'nin elektronik müzik stüdyosunun müdürlüğüne atanmıştır. Doğaştan çalma stiline ilgi duymuştur. Eserlerinde, elektronik müzikte kullandığı çalgılar dışında yöresel çalgılardan da yararlanmıştır.

Simon Bainbridge (1952), savaş sonrasında dünyaya gelmiş, John Lambert ile Kraliyet Müzik Akademisi'nde, Schuller ile de Tanglewood'da öğrenim görmüştür. İlk eserlerinden olan ve oda orkestrası için bestelenen Spirogyra (1970) ve yaylı dörtlüsü (1972)'nin ardından yazdığı viyola konçertosu'nda (1975) büyük aşama kaydetmiştir.³²

Bu on üç besteci dışında, İngiltere'de üçüncü kuşağa dahil edilebilecek daha pek çok gözlerini hayata yummuş ya da, hala hayatta olan besteci bulunmaktadır.

³² Griffiths, a.g.e., s. 94

3. YİRMİNCİ YÜZYIL İNGİLİZ BESTECİLERİ'NİN OBUA ESERLERİ

3.1. OBUA REPERTUVARI

Solo Obua için,

- 1) ARNOLD, Malcom; Fantasy .Faber (edisyon)
- 2) BIRTWISTLE, Harrison; Geste'nin Şarkısı (Song of Geste)
- 3) BRITTEN, Benjamin; Altı Metamorfoz (Six Metamorphoses after Ovid)
- 4) BENNET, Richard Rodney; Syrinx'den Sonra (After Syrinx)

Obua ve Piyano için,

- 1) ARNOLD, Malcom; Sonatina. Lenqnick (ed.)
- 2) BENNET, Richard Rodney; Sonata. Mills (ed.)
- 3) BERKELEY, Lennox; Sonatina . Chester (ed.)
- 4) BRITTEN, Benjamin; Tempo Varyasyonları (Temporal Variations)
- 5) BRITTEN, Benjamin; İki Sinek Parçası (Two Insect Pieces)
- 6) BUSH, Alan; Piece (Parça)
- 7) GOOSSENS, Eugene; İslam Dansı (İslamite Dance). Leduc (ed.)
- 8) HOWELS, Herbert; Sonat

- 9) JACOB, Gordon; Sonatin
- 10) ROXBURGH, E.; Obua, Aşk obuası ve piyano için parça
- 11) ROXBURGH, E.; Hayaller (Images)
- 12) WORDSWORT, William; Tema ve Varyasyonlar op. 57. Lenqnick (ed.)

Üflemeliler ve Piyano için,

- 1) GOOSSENS, Eugene; Flüt, obua ve piyano için Pastoral parça.
- 2) LUTYENS, Elizabeth; Flüt, obua ve piyano için müzik. Olivan (ed.)
- 3) RAWSTHORNE, Alan; Flüt obua ve piyano için sonatin

Üflemeli Beşliler için (Flüt, Obua, Klarinet, Fagot, Korno),

- 1) ARNELL, Richard; Beşli
- 2) ARNOLD, Malcom; Beşli
- 3) BEDFORD, David; Pentomino
- 4) BENNET, Richard Rodney; Beşli
- 5) BIRTWISTLE, Harrison; Beşli
- 6) LUTYENS, Elizabeth; Beşli
- 7) ROXBURG, A.; Beşli

Üflemeli Üçlü için (Flüt, Obua, Klarinet),

- 1) ARNOLD, Malcom; Üçlü, op. 37.

Obua ve Yaylı Çalgılar için,

- 1) BAX, Arnold; Beşli, (Ob. Km I ve II, Va, Vc)
- 2) BERKELEY, Lennox; Dörtlü, (Ob. Km, Va, Vc)
- 3) BLISS, Sir Arthur; Dörtlü, (Ob. Km I ve II, Va, Vc)
- 4) BRITTEN, Benjamin; Fantasy Quartet (Fantezi Dörtlüsü), Op. 2 (Ob. Km. Va. Vc)
- 5) RAWSTHORNE, Alan; Dörtlü, (1970) (Ob. Km. Va. Vc)
- 6) ROXBURGH, E.; Ecclessi Dörtlü, (Ob. Km. Va. Vc)
- 7) WORDSWORTH, W.; Dörtlü, Op. 44 (Ob. Km. Va. Vc)

Obua Konçertoları (Yaylı Çalgılar Orkestrası (YÇO) ve Senfoni Orkestrası (SO) için,

- 1) ALWIN, W.; Konçerto (SO)
- 2) ARNOLD, Malcom; Konçerto (YÇO)
- 3) BAINBRIDGE, Simon; Konçertant
- 4) BAUGHTON, Rutland; Konçerto
- 5) DAVIES, Peter, Maxwell; Konçerto

- 6) ELGAR, Edward; Soliloquy
- 7) GOOSSENS, Eugene; Bir bölüm konçerto (Concerto in one movement)
- 8) HOLST, Gustav; Fugal Konçerto (Fl. Ob.) (YÇO)
- 9) JACOB, Gordon; Konçerto No: 1 (YÇO)
- 10) JACOB, Gordon; Konçerto No: II (YÇO)
- 11) JACOB, Gordon; Rapsodi (CA) (YÇO)
- 12) LUTYENS, Elizabeth; Obua ve Arp için Konçerto (YÇO)
- 13) RAWSTHORNE, Allan; Konçerto (YÇO) (1947)
- 14) SCOTT, Cyril; Konçerto.
- 15) VAUGHAN WILLIAMS, Ralph; Konçerto (YÇO) (1944)

Obua için Çeşitli Eserler

- 1) BIRTWISTLE, Harrison; Ölüm ve Nick'in Aşk Şarkıları (Üç Korongle ve Arp için)
- 2) HOLST, Gustav; Terzetto (Flüt, Obua, Viyola)
- 3) JACOB, Gordon; İki Obua ve Korangle için İki Parça.¹

¹Leon Goossens and Edwin Roxburgh, Oboe, Yehudi Menuhin Music Guides, 1993, s. 187-209.

3.2. OBUA REPERTUVARININ BELLİ BAŞLI ESERLERİNİN İNCELENMESİ

3.2.1. Ralph Vaughan Williams Obuga Konçertosu

Ralph Vaughan Williams bu konçertoyu 1944’de, obuacı Leon Goossens’a itafen bestelemiştir. Konçerto üç bölümden oluşur. Birinci bölüm Rondo Pastorale, ikinci bölüm Minuet and Musette, üçüncü bölüm ise Finale(scherzo)’dir.

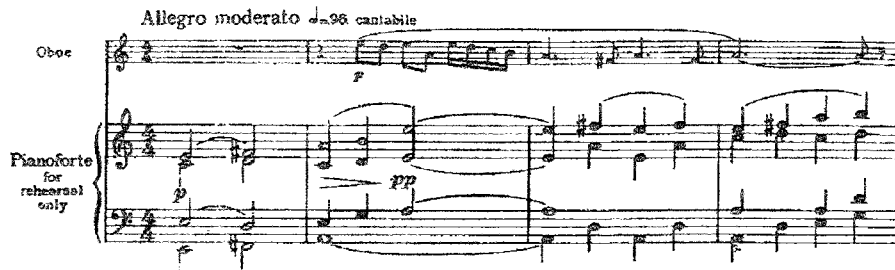
Birinci Bölüm – Rondo Pastorale

Birinci bölüm Rondo Pastorale, hybrid form (melez form) dur. Genel bakış olarak rondo formundadır. Eserin form analizi aşağıdaki gibidir.

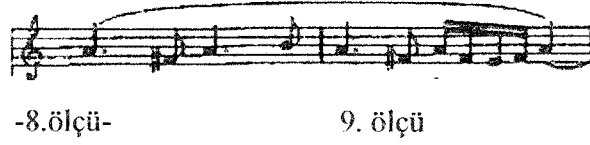
A B A C D A B A kadans(koda)

A teması rondo temasıdır ve her tekrarında varyasyonlu gelmektedir. **B teması** da ikinci rondo temasıdır. **C ve D temaları** “episod”dur. A teması dört, B teması da iki kere tekrar edilir. Bölümün sonunda obuanın çaldığı **kadans, kodadır**. Bu eser piyano partisi esas alınarak analiz edilmiştir.

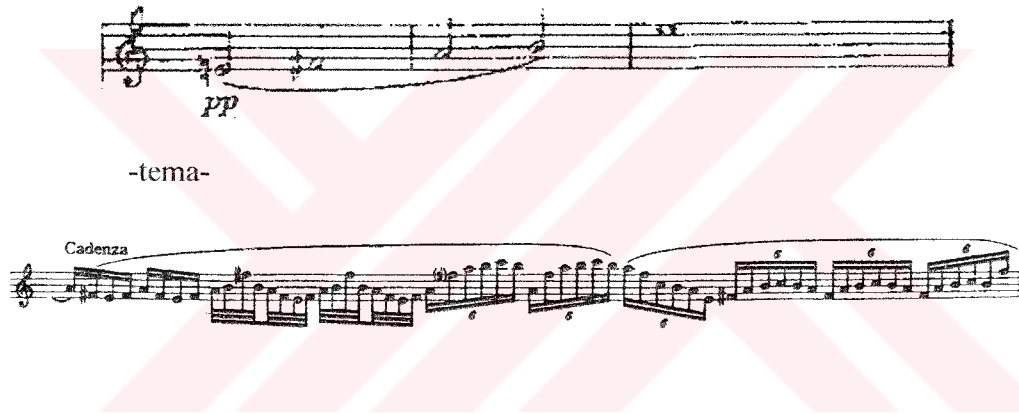
A teması ilk on sekiz ölçüden oluşmaktadır. Ezgi, eşliğin soprano partisinde ilk ölçüde duyulur. İkinci ölçüde obuanın katılımıyla gelişir.



İlk dört ölçü cümleciktir. Obua kadansının başladığı 10. ölçüye kadar olan beş ölçü ikinci cümleciktir. Dokuzuncu ölçü, 6. ve 8. ölçülerin işlemedir



Obuanın dokuz ölçülük cümlesinden sonra kısa kadansı başlar. Kadansta da temadaki pentatonik aralıklar süslenerek kullanılmıştır.



Motiflere ve figürlere örnek verecek olursak,



19. ölçüde başlayan **B**, 2. rondo temasıdır. Yazı stili olarak fugettayı andırmaktadır. Ezgi 19. ölçüde eşliğin soprano partisinde başlar. 21. ölçüde aynı tonda obuada gelir. Ezgi, 20. ölçüde soprano partisinde, 21. ölçüde alto partisinde, 22. ölçüde tekrar soprano partisinde ve 23. ölçüde de obua partisinde duyulur.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of four staves. The first staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The second staff is a piano accompaniment in treble clef, starting with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The third staff is a piano accompaniment in treble clef, starting with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The fourth staff is a piano accompaniment in treble clef, starting with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The score is written in a simple, clear style with a white background and black ink.

cantabile

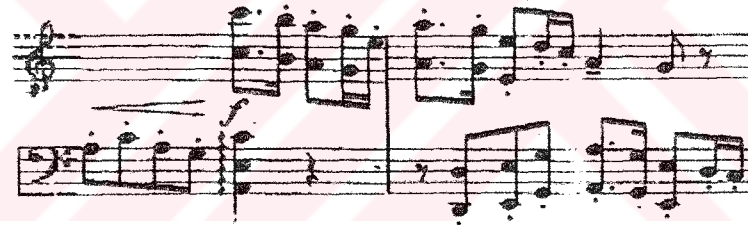
Handwritten musical score for a piece marked *cantabile*. The score is written on two staves. The upper staff features a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff provides harmonic support with chords and single notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte).

61

C teması la majördür. 46. ölçüde do majörden tekrarı görülür ve 54. ölçüdeki D temasına kadar devam eder. Tekrarda bazı değişiklikler görülür. Tema auftakt'lı olarak ölçünün birinci vuruşunda başlar, daha önce ise ölçünün üçüncü vuruşuna auftakt'la başlamıştır. Ölçü vuruşunda kaydırma görülmektedir.



49. ölçüde başlayan yarım ölçülük motifler envansiyon özelliği göstermektedirler, Soprano ve bas partisinde şu motifler duyulmaktadır.



-Eşliğin bas partis-

50-54. ölçüler arası geçiş köprüsüdür. 54. ölçüde D teması başlamaktadır. D temasının tonu do minördür.



-51. ölçü-

-54. ölçü-

On altılık stacatto figür ve motifler 62. ölçüye kadar devam eder. 62. ölçünün son vuruşundan itibaren eşliğin soprano partisinde başlayan ezgi, C temasının 47-48. ölçüleriyle benzerlik göstermektedir. 63. ölçünün sonunda başlayan ezgi yer yer hemiyola etkisi yaratmaktadır.



71. ölçünün dördüncü vuruşunda obua partis onaltılık notalardan oluşan stacatto bir pasaja başlar. 71. ölçünün ikinci vuruşunda ise bas partis, dördüncü vuruşunda da soprano partis bölümün en başındaki temayı duyurur.



73. ölçüde eşliğin soprano partisinde başlayan ezgi 13. ve 33. ölçülerde başlayan ezginin aynısıdır. 75. ölçüde obua partis la minörde kalış yapar. 80. ölçüdeki A temasına kadar olan ölçüler köprüdür.

80. ölçüde **2. B teması** başlamaktadır. Eşlikteki tema, konçertonun temasıyla benzerlik göstermektedir. B temasının başında obua partisinde duyulan tema 81 ve 83. ölçülerde bas partisinde benzetme olarak görülür. Bu tema benzetme öğeleriyle kurulmuştur



-80. ölçü-

87. ölçüde başlayan 4. A temasında kontrpuan yazısı ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Öteki A temalarından farklı olarak ilk kez eşlik partisinde pedal sesi tutulmaktadır.



-87. ölçü-

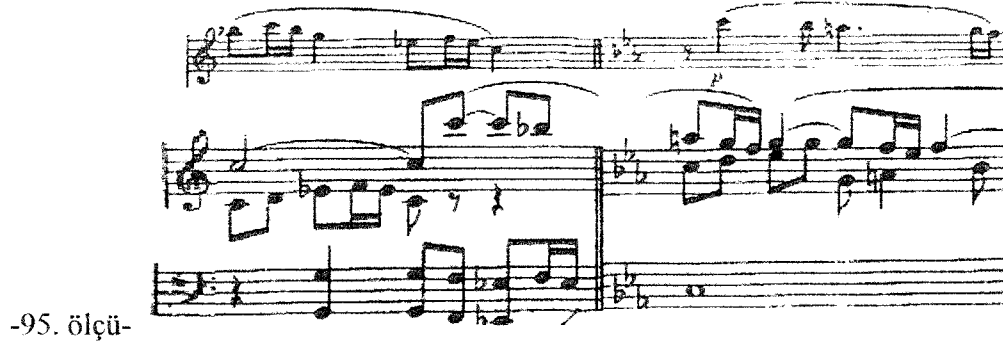
Bir önceki B temasının üç diyezi, A temasında üç naturel sese dönüşmüştür. 87. ölçüde obua partisinde duyulan ezgi, 91. ölçüde eşliğin soprano partisinde aynı tondan gelirken, 92. ölçüde obua partisinde bir dörtlü aralık yukarıdan başlamaktadır.

-91. ölçü-



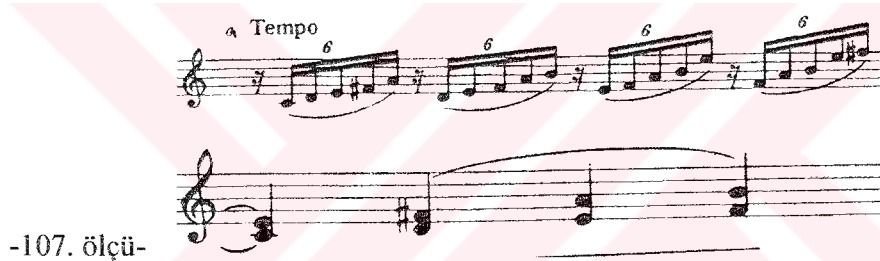
-Eşliğin soprana partis-

95. ölçüde eşlik partisinde başlayan ezgi, 96. ölçüde obua partisinde kanon olarak görülmektedir. Gittikçe sıkışan zaman aralıklarıyla ezgi kanon olarak işlenmektedir.



-95. ölçü-

105. ölçüde obuanın bir ölçülük kadansı duyulur. 106. ölçüde a tempoyla beraber obua altılamalar çalarken eşlik partisinde bölümün teması farklı ritimlerle duyulur. 107. ölçüde obua senkopları çalmaya başlar ve iki ölçü boyunca devam eder.



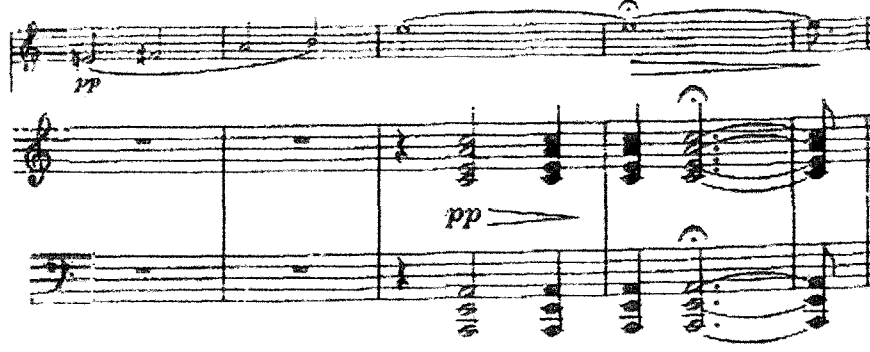
-107. ölçü-

109-110 ölçülerde obua partisı pentatonik aralıklardan oluşan altılamaları duyurmaktadır. Bu iki ölçü boyunca Eşliğin bas partisı pedal seslerini tutmaktadır. 111. ölçüde obua trillere başlarken eşliğin soprano partisinde baştaki tema tekrar duyulur. Bu sefer bas partisı hareketli temayı çalmaktadır. 113. Ölçüde obua kadansı başladığında, eşlik partileri pedal tutarlar. Obuanın kadansında baştaki tema süslemelerle geliştirilmiştir. Obuanın kadansının başlangıcı aynı zamanda **kodanında** başlangıcıdır.



-113. ölçü-kadans (koda)-

Altı ölçülük obua kadansı 119. ölçüde sona erer.121. ölçüde obua temayı çalar ve bölüm 125. ölçüde mi notasında kalışla biter.

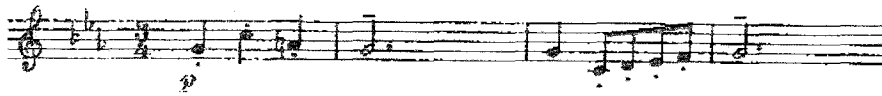


İkinci Bölüm – Minuet ve Musette

İkinci bölüm Minuet ve Musette, Musetteli şarkı biçimi formundadır.

A B A koda
a b a a b a a b a

Bir ölçü figürü, iki ölçüde motifi oluşturur. İlk onaltı ölçü A'nın "küçük a" sını oluşturur. "Küçük a" çift dönemdir. Her sekiz ölçü bir cümleyi, dört ölçü de cümlecği meydana getirmektedir.

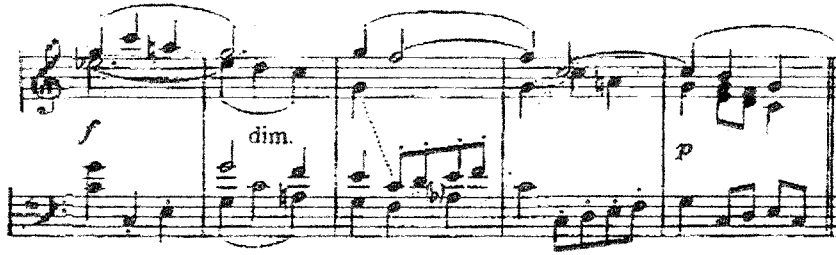


-cümlecik-

__ figür __

__ motif __

17. ölçüde tema soprano partisine geçer. 17. ölçüden 22. ölçüye kadar beş ölçülük köprü vardır. Köprü obuanın temasına benzetilerek yazılmıştır.



22. ölçüde A'nın küçük "b" si başlar. A'nın "b" si üç tane dört ölçülük dizinden oluşmaktadır. İlk sekiz ölçü bir cümledir. 22-26. ölçüler arası cümlemin öncülü, 26-30. ölçüler arası da cümlemin sonculudur. 30-34. ölçüler arası cümlemin sonculunun tekrarıdır. Cümledeki fa diyez arızası 30. ölçüden itibaren fa naturel sesine dönüşür ve si bemol arızası eklenir. 35. ölçü figür eklenmesidir.



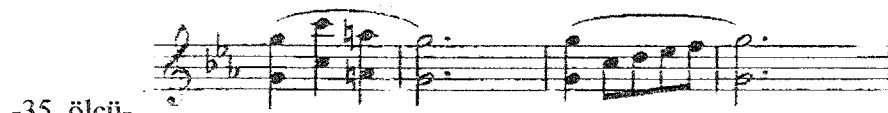
- cümlemin sonculu-

- cümlemin sonculunun tekrarı

-figür tekrarı-



35. ölçüde A'nın "küçük a" sı, eşliğin soprano ve alto partilerinde, obua partisindeki temaya göre bağlı olarak duyulur.



-35. ölçü-

-Eşlik partileri-



-1. ölçü-

-Obua partis-

35-39. ölçüler “a”nın **öncülü**, 39-43. cümleler arası da **sonculudur**. Bu ikinci gelen “a”nın sonculu Minuet’in 5. ölçüsünde obuanın çaldığı a cümlesinin sonculuna göre bir dördlü yukarıdan duyulur.

Obua partisi



Eşlik partisi



43-50. ölçüler arası tonalite bakımından olmasa da, ritmik açıdan A’nın “b”sini hatırlatmaktadırlar.



50. ölçüde **Musette**’dir. Musette’de **büyük B**’nin **küçük “a”** sı başlamaktadır. 50-54. ölçüler arası bir cümlecik, 54. ölçü figür eklenmesi, 55-59. ölçüler arası ikinci cümleciktir. 59-60. ölçüler uzamıdır. Musette’de ezgi eşliğin soprano partisindedir. Birinci cümlecikte ezgi ölçünün üçüncü vuruşunda başlarken, ikinci cümlecikte ikinci ölçünün ikinci vuruşunda başlamaktadır.

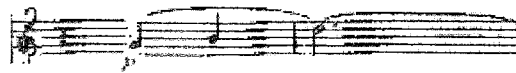


61. ölçüde B'nin a'sının re minör tekrarı duyuluyor. 70. ölçünün ikinci vuruşunda B'nin küçük "b" si başlamaktadır. B'nin küçük "b" si kayıcı nitelikte bir buçuk ölçülük motiflerin ezgiyi arka arkaya tekrarlarından oluşmaktadır. Bu girişler füg ve taklitlerine benzemektedirler.



-Eşlik partileri-70. ölçü-

Eşlik partisinde sürekli bir hareketlilik görülürken, obua partisi 84. ölçüye kadar neredeyse düz seslerden oluşmaktadır.



-obua partisi- 75. ölçü-



-üst satırın devamı-

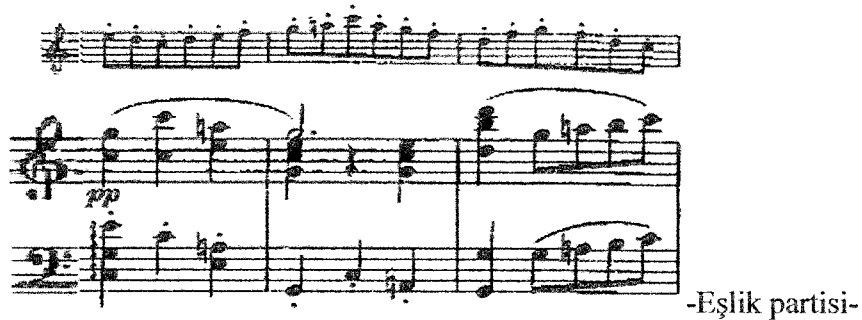
84. ölçüden itibaren obuadaki küçük tema ve arkasından eşlik partisinde onun tekrarı duyulur. 92. ölçüdeki B'nin küçük a'sına kadar bu yapı devam eder.



Partisi-

-84. ölçü-

92. ölçü B'nin küçük "a" sına dönülen yerdir. 1. küçük "a" dan farkı, obua partisindeki do notasının sadece bir ölçü uzatılmasıdır. B'nin "a" sı tekrarda sadece eşlik partisindeki ezgiyi çalar. Küçük "a", iki tane sekizlik cümleden oluşan bir çift dönemdir. Her dört ölçü bir cümlecigi oluşturur. 108. ölçü Menuet'e dönüştür. Bu ölçüde A'nın küçük "a" sı başlar. 108-116. ölçüler arası bir cümledir. Her dört ölçü bir cümlecigi oluşturur. 116. ölçüde ezgi eşlik partisine geçer. 116-120. ölçüler arası ikinci cümlelerin ilk cümlecigidir. İkinci cümlecik yarıda kesilerek 121. ölçüde A'nın küçük "b" si tekrar duyurulmuştur. Eşlikte devam eden ezgi kayıcı niteliktedir. 116. ölçüde ezgi eşlik partisine geçtiğinde obua, pentatonik aralıklardan oluşan staccato bir pasaj çalmaya başlar.



-116.ölçü-

132. ölçü A'nın **küçük "a"** sının tekrar duyulduğu ölçüdür. Ezgi pentatonik aralıklarla inici özellik gösterir. 134-135. ölçülerde alto partisi "a"nın ezgisini hatırlatır.



-132. ölçü- obua partisi-



-133. ölçü- obua partisinin devamı-

140-149. ölçüler arası **kodadır**.



-140. ölçü-

Bölümün bitişi kanon özelliği gösterir. 144. ölçüde eşliğin soprano partisinde duyulan ezgiyi obua devam ettirir ve 149. ölçüde bu bölüm tam kalışla biter.



-144. ölçü-

Üçüncü Bölüm – Finale (Scherzo)

Üçüncü bölüm Finale bir scherzo'dur. Tartımı "3/4" lüktür ve başlangıcında fa diyez arızası vardır. İlk dokuz ölçü birinci kesittir. Ezgi eşliğin soprano partisinde başlar. 10. ölçüde obua partisinde beşli yukarıdan duyulur. 10. ölçü, 1. Temanın (a) başladığı yerdir.



-Eşlik partis -1. ölçü- -2. ölçü- -Obua partis -10.ölçü- -11. ölçü-

14-15. ölçülerde soprano partisindeki tema 19-20. ölçülerde bas partisinde genişletilerek (**augmentation**) kullanılmıştır.



-Eşliğin soprano partis-



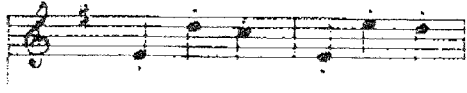
-Eşliğin bas partis- augmentation-

Üçüncü bölümün figür ve motiflerine örnek verirsek;



-figür-

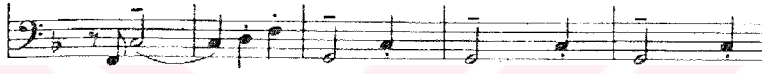
-figür



_____ motif _____

- motif -

43. ölçü ikinci temadır. İkinci tema eşliğin bas partisinde başlar. 54. ölçüde obua partisinde 2. tema küçük aralık değişiklikleriyle duyulur. İkinci temada fa diyez sesi naturel olmuş ve si bemol eklenmiştir (Fa majör).



-Eşliğin bas partis-



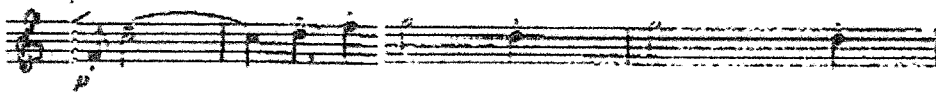
-Obua partis-

50-51-52. ölçüler, 52. ölçünün üçüncü vuruşu ve 53. ölçülerde ters devinim ile tekrarlanırlar (Tema tekrarı – inversion).



- ters devinim ile tema tekrarı

54. ölçüde başlayan özgün temanın ikinci yarısında farklılaştırma (modification) görülür



67. ölçüde 2. temanın ikinci grubu (b) başlar. Burada dizek başındaki si bemol naturale dönüşmüş ve fa diyez ile do diyez arızaları eklenmiştir. Eşliğin bas partisinin karakteri legatodur ve ikili, üçlü aralıkların inici çıkıcı hareketlerinden oluşmaktadır. Soprano partisi ise inici ve çıkıcı staccato arpejlerle oluşturulmuştur. Bu eşlik partilerinin üzerine obua bağımsız bir ezgi çalmaktadır.



91. ölçü 3. temadır (c). Si bemol minör tonundadır. Diğer temalara göre daha ritmik yapıdadır. 99. ölçüye kadar bir cümledir. 99-104. ölçüler arasında cümlelerin tekrarı görülür, cümlelerin sonu değiştirilmiştir.

110. ölçüde başlayan yeni ezgi do minör tonundadır. 112. ölçüde soprano partisindeki motif, 113. ölçüde obua partisinde oktavda taklit edilir. 114. ölçüde de yine soprano partisinde alt beşli sesinden taklit edilir.

-motif-

- motif-



-Eşliğin soprano partisi-

- taklit -

- taklit -

117. ölçüde bir önceki ölçü do minörde kalış yapmaz ve si naturel sesine çözülür. 117. ölçüde **4. tema**, yani **d** teması başlar. İki ölçülük eşlik partisinde görülen ezgiden sonra 128. ölçüde obua karşı ezgiye (**counter melody**) başlar. 128. ölçüde tema hala duyulmaktadır. 135. ölçüde obua temayı çalarken eşliğin soprano partisinde karşı ezgi duyulur.

-128. ölçü-

- Obua partis - karşı ezgi-



- Eşliğin soprano partis - tema -



-Eşliğin soprano partis- karşı ezgi-

141-144. ölçüler arası soprano partisinde karşı ezgi, 145-149. ölçüler arası da bas partisinde d teması gelmektedir. 154-155. ölçüler, 156-157. ölçülerde oktavda kanon olarak duyulurlar.



-154. ölçü-

- Eşliğin bas partis -

167-168. ölçülerde 1. tema (a teması) hatırlatılmaktadır. Dördüncü tema 186. ölçüye doğru mi majörün kalışını hazırlarken eşlik partisinde kalış akorları uzamaktadır.

187. ölçüde başlayan dönüş köprüsünde a teması ağırlıklı olarak duyulmaktadır.

198. ölçüde bas partisinde kromatik çizgi başlar, 204. ölçünün sonuna kadar devam eder. Obua partisindeki kromatizm ise oktav ve aralık atlayarak oluşturulmaktadır.



-198. ölçü-

-Eşliğin bas partis-

208. ölçüde bas partisinde kromatik çizgi devam ederken soprano partisinde birinci temanın figürü kullanılmıştır. 208. ölçüde başlayan kromatik çizgi 219. ölçüye kadar devam etmektedir. 220. ölçüde obuanın sekiz ölçülük kadansı duyulur. Kadansın başı, birinci temanın motiflerinden yararlanılarak oluşturulmuştur.

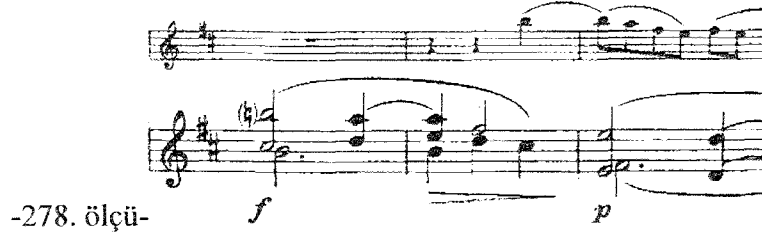
222. ölçüde başlayan tempo (tempo prestodan lentoya değişmiştir) ve karakter değişimi, ifade farklılaşması “Trio” yapısını ima etmektedir. 238. ölçüde obuada duyulan ezgi 2. temanın ikinci grubu esas alınarak yazılmıştır.



-238. ölçü-

-Obua partis-

262. ölçüde iki diyez naturel olmuş ve iki bemol eklenmiştir. 278. ölçüde mi bemol majör tekrar re majör tonalitesine geri döner. 280. ölçüde, 278. ölçüde duyulan temanın taklidi sıkıştırılarak ve eksiltilerek yapılmıştır (*stretto* ve *diminution* kullanılmıştır).



286. ölçüde dönüş köprüsü başlar ve 306. ölçüye kadar devam eder. Köprüde trio yapısının içindeki figür ve motiflerinden yararlanılmıştır.



306. ölçüde Scherzo'nun 2. teması (b teması) tekrar duyulur. 306-316. ölçüler arası bas partisinde, 317-327. ölçüler arasında da soprano partisindedir.

328. ölçüden itibaren obua partisinde dört ölçü c teması, soprano partisinde ise üç ölçü b teması duyulur. C teması 331. ölçüde soprano partisine geçtiğinde, b teması da 332. ölçüde obua partisine geçer.



-Obua partis, c teması 328. ölçü-

-Eşliğin soprano partis-

338. ölçüde soprano partisinde başlayan ezgi, 340. ölçüde obua partisinde oktavda kanon olarak tekrar eder.

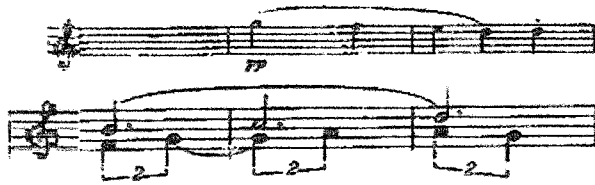


- 338. ölçü, eşliğin soprano partis -



- 339. ölçü -

D teması tekrar 349. ölçüde duyulmaktadır. 355. ölçüde karşı ezgi, 359. ölçüde obua partisinde tekrar d teması görülmektedir. 362. ölçüde obuada d teması devam ederken sopranoda karşı ezgi, 365. ölçüde obuada karşı ezgi gelirken de soprano partisinde d teması duyulur. Tema ve karşı ezginin diyalogları 381. ölçüye kadar devam eder.



-Eşliğin soprano partis-

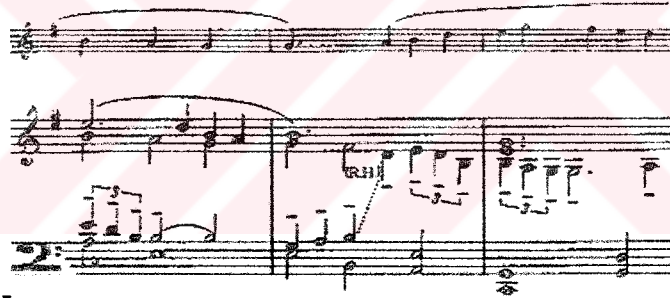
-378. ölçü -

381 ve 383. ölçülerde ezginin son motifinin tekrarı ile cümle uzatılmıştır (**phrase extension**).

386. ölçüde tartım “3/2” lik olarak değişmiştir. Bu ölçüde **koda** başlamaktadır. 391. ölçüye kadar soprano partisi ezgiyi çalarken obua partisini çiftler. Bas partisinde 392-394. ölçüler arası gelen ezgi, 395-397. ölçüler arasında obua partisinde kanon olarak tekrar edilir.



-392. ölçü - kanon- -Eşliğin bas partisi-

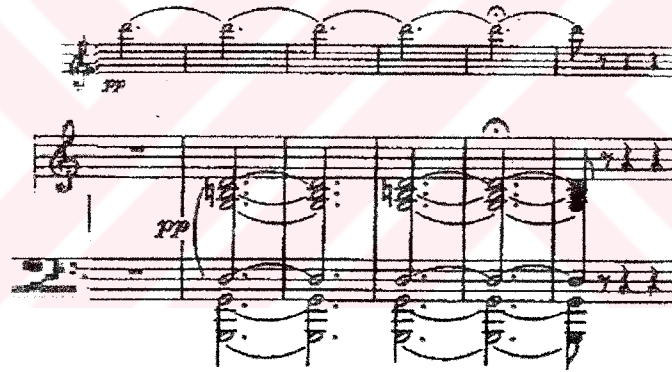


-394. ölçü-

406. ölçü olan Presto'da **koda** ve **kadans** beraberdir. Tonu sol minör “**homonyme**” tondur. Obuanın pentatonik aralıkları anımsatan zor teknik pasajından sonra uzun sesler başlar. 436-440. ölçüler arasında obuanın çaldığı uzun sesler 431-434. ölçüler arasındaki sekizlik notaların genişletilmiş (**augmentation**) halidir.



Obua son altı ölçü ikinci oktav re sesi tutar. Eşlikte “Picardie” bitiş görülür.



3.2.2. Malcom Arnold

Fantasy for Oboe – Obua için Fantezi (Op. 90)

Malcom Arnold'un, solo obua için yazdığı bu eser altı kısa bölmenin birbirine eklenmesinden oluşur. Genel bakış olarak **Rondo** formundadır.

A B A C D A koda

İşleme şekliinden dolayı ise varyasyon biçimini andırmaktadır. Bu sebepten dolayı eserin biçimi melez formdur (Hirdbird form). Eser dört dakika sürmektedir.

Birinci bölme Allegretto A formundadır. Kendi içinde **büyük A, a b a** olarak gelişir. Tartımı "2/4" lüktür. İlk otuz ölçü birinci bölmedir. Baştan sekiz ölçü, büyük A'nın küçük "a" cümlesini oluşturur. Her iki ölçü bir motif, dört ölçü de cümlecigi meydana getirir. Figürlere örnek verirse,



-figür- -figür- -figür-

9. ölçüde büyük A'nın "b" teması başlar, 23. ölçüye kadar devam eder. Küçük "b" de iki ayrı figür kullanılmıştır. 9-10. ölçünün benzeri 12-13. ölçülerde, 11. ölçünün benzeri 14. ölçüde ters devinim olarak görülür. 17-18. ölçülerde, 9-10. ölçülerle benzerlik gösterir. 19-20. ölçülerde ezgi yürüyüşü görülür.



___ 1. figür ___ 2. figür ___



-11. ölçü-

-14. ölçü-

Minör suni 7'li akorlar da çok kullanılmıştır.



-21. ölçü-

23. ölçüde büyük A'nın küçük "a" sı başlıyor. Eserin ilk 8 ölçüsüyle tamamiyle aynıdır.

31. ölçünün ilk vuruşunda birinci bölme si bemol majöre çözülürken, aynı ölçüde **ikinci bölme vivace** başlamaktadır. İkinci bölmenin tartımı değişmeyerek "2/4" lük olarak devam eder. 31 ve 32. ölçüler inici gam yaparken, 33. ölçü çıkıcı özellik göstermektedir. Yanaşık hareket görülmediğinden dolayı bu hareket çıkıcı gam adını almamaktadır. 34-35. ölçülerde inici gam görülürken, 36. ölçü çıkıcı özellik göstermektedir.



31 ve 32. ölçüler – inici gam



33. ölçü – çıkıcı hareket

37-41. ölçüler arası yedili ve altılı aralıklı, inici sekizlik hareketlerden oluşmaktadır. 41. ölçüde dört ölçülük marş başlar ve 45- 46. ölçülerde figür eklenmesi (**interpolation**) vardır.



figür eklenmesi

47. ölçüden 51. ölçüye kadar taklit çıkıcı özellik gösterir. 51. ölçüden 55. ölçüye kadar da üçüncü taklit ters devinimli olarak görülür.



çıkıcı hareket

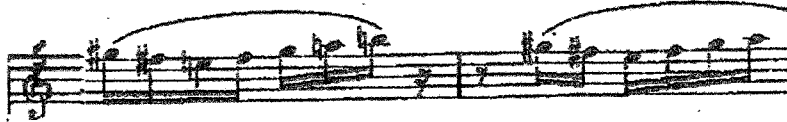


Ters devinimli 2. taklit

55. ölçüden 58. ölçüye kadar son taklit görülür.



58-61. ölçüler arası **dönüş köprüsüdür**. Bu köprüde 58. ölçüdeki figür, vuruş kaydırılarak tekrar edilmiştir.



- 58. ölçü -

- 59. ölçü -

62. ölçü **üçüncü bölmenin** başladığı yerdir. Bölmenin tartımı hala “2/4” lüktür. 70. ölçüye kadar sekiz ölçülük bir cümleden oluşur. Eserin ilk sekiz ölçüsüyle aynıdır, tek küçük fark üçüncü bölmede eserin başlangıç notasının bir oktav yukarıdan yazılmasıdır.



70. ölçü olan Andante con moto üçüncü bölmenin sonu ve aynı zamanda **dördüncü bölmenin** başıdır. Bölmenin tartımı “3/4” lüktür. C bölümü “Fantezi” nin en lirik ve cantabile temasıdır.



Bölmenin başında sürpriz bir şekilde si bemol yerine si naturel kullanılarak yetkin kalıktan kaçınılmış ve iki bölme birbirine bağlanmıştır. Dördüncü bölme olan C kendi içinde a köprü a geçiş köprüsü olarak şekillenmiştir. 70-77. ölçüler arası küçük “a” dır. 77-81. ölçüler arası köprücük, 81-91. ölçüler arası tekrar küçük “a” dır. 91-100. ölçüler arası **geçiş köprüsü (transition)**’dür. 72. ölçü, 71. ölçünün işlemeli olarak kullanılmasıyla oluşmuştur.



73-74. ölçüler, 70-71. ölçülerin dörtlü aşağıdan kullanılmasıyla 75. ölçü, 74. ölçünün tekrarıdır.

76-80. ölçüler arası **köprücük**tür. 81. ölçüde küçük “a” fa sesinde başlar. Bölmenin başındaki motifin aralık yapısıyla kurulur. 83. ölçü, 82. ölçünün işlemesidir. 84-85. ölçüler motifin dördtlü aralık aşağıdan kullanılmasından oluşmuştur. 86. ölçü figür tekrarıdır. 88-89-90. ölçüler figür eklemesidir. 91. ölçüde **geçiş köprüsü** (transition) başlamaktadır. 92. ölçüde daraltma (**dimunition**) görülmektedir.



Presto olan **beşinci bölme D** 100. ölçüde başlar. İki zamanlı bileşik ölçüdür. Tempo değişikliği canlı tema karakterlidir. 153. ölçüdeki altıncı bölmeye kadar devam eder. Bu bölme **a köprü a** formundadır. 100-105. ölçüler arası “a” dır. 105. ölçüde “a” nın işlemesi başlar. Küçük. “a” “mf” nüansındayken işlemesi “p” nüansındadır. 111. ölçü figür tekrarı, 113. ölçüde figür benzerliğidir.



a figürü

a nın işlemesi



- figür tekrarı -

-figür benzerliği-

112, 113 ve 114. ölçüler, beşinci bölmedeki 92 ve 93. ölçülerle benzerlik gösterir.

Dördüncü bölmede figür “3/4” lük içinde, beşinci bölmede ise figür “6/8” lik içerisinde kullanılmıştır.



- figür benzerliği-

3/4 lük ölçü

6/8 lik ölçü



- figür benzerliği-

3/4 lük ölçü

6/8 lik ölçü

115-120. ölçüler arası **kodetta**dır. 120. ölçüde iki adımlı köprü başlamaktadır. 120-127. ölçüler arası **köprünün birinci adımını**, 127-141. ölçüler arası da **köprünün ikinci adımını** oluşturmaktadırlar.



- kodetta-



- köprünün 1. adımı-

Köprünün ikinci adımında ise ilk beş ölçü staccato sekizliklerden, sonraki bir ölçü bağlı onaltılıklardan oluşur.



141. ölçüde yeniden "a" gelir. 151. ölçüye kadar "a", 151. ölçüden 161. ölçüye kadar da "a"nın işlenmesi görülür. 161-162. ölçüler figür tekrarıdır.



163. ölçüde altıncı bölme başlamaktadır. Tartımı "2/4" lüktür. Bu bölme birinci ve üçüncü bölmenin ilk sekiz ölçüsüdür. Bu bölmede sadece ilk sekizlik nota estir.



171. ölçünün ilk vuruşunda si bemolde yetkin kalışla eser biter. 171-178. ölçüler arası kodadır. Kodanın ilk ölçüsü ritmik yapıdadır ve si bemol majörün arpejini iki oktav boyunca duyurur. Son beş ölçü ikilik nota değerinde si bemol sesini üç oktavda da duyurur. Koda da bölmelerdeki figür ve motiflerden yararlanılmıştır.



-171. ölçü- kodanın başlangıcı-



- 172. ölçü -

SONUÇ

Müzisyenlerin seslendirdikleri eserleri doğru anlamaları açısından, eserlerin form ve armonik analizlerini yapmaları gerekmektedir. Eserleri iyi yorumlayabilmek için eşlik partisi her zaman anahtar görevi görmüştür. Aynı zamanda bestecinin hayatı, yaşadığı dönem, etkilendiği akımlar ve görüşler bize, o besteciye derinlemesine tanımamıza yardımcı olan unsurlardır.

Yirminci yüzyıl diğer yüzyıllarla karşılaştırılınca daha renkli ve hareketlidir. Şüphesiz iki büyük Dünya Savaşı'nın, bölgesel çatışmaların, teknolojik ve endüstriyel gelişmelerin bu hareketlilikte rolü çok büyüktür.

Tezimi geniş kapsamlı tutmamın bir nedeni de bütün bu olayların sanatçılar üzerindeki etkisini tam anlamıyla anlatabilmektir. Neredeyse hiçbir sanatçı yaşadığı çevreye ve olaylara tepkisiz kalmamıştır. Yirminci yüzyıl İngiliz bestecileri de Elgar'dan itibaren ülkelerinin dil ve kültür zenginliğiyle beste yapmışlardır. Yaşadıkları yüzyıla kendilerini adapte etmiş, düşünsel akımlardan ve Avrupa'lı meslektaşlarından etkilenmişlerdir.

Vaughan Williams, Michael Tippett, Benjamin Britten vb. bestecileri biraz daha geniş kapsamlı anlattım. Bunun sebebi, bu bestecilerin hem İngiliz müzik yaşamında çok önemli yerleri olması hem de obua ile ilgili çok çeşitli eserler bestelemeleridir.

Vaughan Williams obua konçertosu tüm obua repertuarı içerisinde en çok sevilen ve dünyada en çok seslendirilen birkaç obua konçertosundan bir tanesidir.

Malcolm Arnold Fantezi ise solo obua eserleri içinde çok önemli bir yer tutmaktadır. Besteci dört sayfa olan eserde bölümler arasında hiç es kullanmamış ve teknik olarak obuanın kapasitesini zorlamıştır. Virtüöze gerektiren bir eserdir.

Analizlerimin, bu eserleri çalışan tüm obuacılara yardımcı olacağı kanısındayım.

KAYNAKÇA

- GRİFFİTHS, Paul (1986): **20th Century Music**, The Thames and Hudson Encyclopaedia, by Thomas and Hudson Ltd, London.
- GOOSSENS, Leon – ROXBOROUGH, Edwin (1993): **Oboe**, Yehudi Menuhin Music Guides, London.
- HOUSER, Arnold (1984): **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çeviren: Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- SANDER, Oral (1998): **Siyasi Tarih (1918-1994)**, İmge Kitabevi, Ankara.
- TANİLLİ, Server (2002): **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası**, Cilt: 6- 20. Yüzyıl: Yeni Bir . Dünyanın Aranışında, Adam Yayınları, İstanbul.
- KAYGISIZ, Mehmet (1999): **Müzik Tarihi, Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi**, Kaynak Yayınları. İstanbul.
- GOMBRİCH, E. H. (1995): **Sanatın Öyküsü**, Çeviren: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- FINKELSTEIN, Sidney (1995): **Besteci ve Ulus**, Çeviren: M. Halim Spatar, Pencere Yayınları, İstanbul.
- SAY, Ahmet (1997): **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- KÜTAHYALI, Önder (1981): **Çağdaş Müzik Tarihi**, Varol Matbaası, Ankara.
- MİMAROĞLU, İlhan (1990): **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul.
- AKTÜZE, İrkin (2002): **Müziği Okumak**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- LEBRECHT, Norman (1992): **The Companion to 20th Century Music**, New York.
- OLİVER, Michael (1996): **20th Century Composers Benjamin Britten**, Phaidon Press Limited, Singapore.
- WITTALL, Arnold (1990): **The Music of Britten and Tippett**, Studies in Themes and Techniques, Cambridge University Press.
- LATHOM Alison, (2002): **The Oxford companion to Music**, Oxford University Press, London.. .
- EWEN, David (1969): **The World of Twentieth Century Music**, New York.

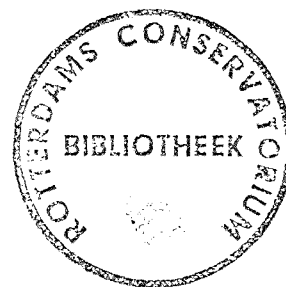
MORGAN, P. Robert (1991): **Twentieth – Century Music**, W.W. Norton and Company, New York.

İLYASOĞLU, Evin (2003): **Zaman içinde Müzik**, Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.



To Léon Goossens

OBOE CONCERTO



1. RONDO PASTORALE

R. VAUGHAN WILLIAMS

Pianoforte arrangement by
MICHAEL MULLINAR

Allegro moderato $\text{♩} = 96$. cantabile

The image shows a page of musical notation for the Oboe Concerto, first movement. It features a piano arrangement by Michael Mullinar. The score is written for Oboe and Piano. The tempo is marked "Allegro moderato" with a quarter note equal to 96 beats per minute, and the character is "cantabile". The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "p" (piano) and "pp" (pianissimo). A section labeled "L.H." (Left Hand) is indicated. The score is divided into systems, with the first system showing the Oboe and Piano parts. The second system continues the Oboe part. The third system shows a more complex passage with multiple sixteenth notes and slurs. The fourth system is a continuation of the previous one. The fifth system shows a final flourish with slurs and accents. The sixth system is a continuation of the previous one. The seventh system is a continuation of the previous one. The eighth system is a continuation of the previous one. The ninth system is a continuation of the previous one. The tenth system is a continuation of the previous one. The eleventh system is a continuation of the previous one. The twelfth system is a continuation of the previous one. The thirteenth system is a continuation of the previous one. The fourteenth system is a continuation of the previous one. The fifteenth system is a continuation of the previous one. The sixteenth system is a continuation of the previous one. The seventeenth system is a continuation of the previous one. The eighteenth system is a continuation of the previous one. The nineteenth system is a continuation of the previous one. The twentieth system is a continuation of the previous one. The twenty-first system is a continuation of the previous one. The twenty-second system is a continuation of the previous one. The twenty-third system is a continuation of the previous one. The twenty-fourth system is a continuation of the previous one. The twenty-fifth system is a continuation of the previous one. The twenty-sixth system is a continuation of the previous one. The twenty-seventh system is a continuation of the previous one. The twenty-eighth system is a continuation of the previous one. The twenty-ninth system is a continuation of the previous one. The thirtieth system is a continuation of the previous one. The thirty-first system is a continuation of the previous one. The thirty-second system is a continuation of the previous one. The thirty-third system is a continuation of the previous one. The thirty-fourth system is a continuation of the previous one. The thirty-fifth system is a continuation of the previous one. The thirty-sixth system is a continuation of the previous one. The thirty-seventh system is a continuation of the previous one. The thirty-eighth system is a continuation of the previous one. The thirty-ninth system is a continuation of the previous one. The fortieth system is a continuation of the previous one. The forty-first system is a continuation of the previous one. The forty-second system is a continuation of the previous one. The forty-third system is a continuation of the previous one. The forty-fourth system is a continuation of the previous one. The forty-fifth system is a continuation of the previous one. The forty-sixth system is a continuation of the previous one. The forty-seventh system is a continuation of the previous one. The forty-eighth system is a continuation of the previous one. The forty-ninth system is a continuation of the previous one. The fiftieth system is a continuation of the previous one. The fifty-first system is a continuation of the previous one. The fifty-second system is a continuation of the previous one. The fifty-third system is a continuation of the previous one. The fifty-fourth system is a continuation of the previous one. The fifty-fifth system is a continuation of the previous one. The fifty-sixth system is a continuation of the previous one. The fifty-seventh system is a continuation of the previous one. The fifty-eighth system is a continuation of the previous one. The fifty-ninth system is a continuation of the previous one. The sixtieth system is a continuation of the previous one. The sixty-first system is a continuation of the previous one. The sixty-second system is a continuation of the previous one. The sixty-third system is a continuation of the previous one. The sixty-fourth system is a continuation of the previous one. The sixty-fifth system is a continuation of the previous one. The sixty-sixth system is a continuation of the previous one. The sixty-seventh system is a continuation of the previous one. The sixty-eighth system is a continuation of the previous one. The sixty-ninth system is a continuation of the previous one. The seventieth system is a continuation of the previous one. The seventy-first system is a continuation of the previous one. The seventy-second system is a continuation of the previous one. The seventy-third system is a continuation of the previous one. The seventy-fourth system is a continuation of the previous one. The seventy-fifth system is a continuation of the previous one. The seventy-sixth system is a continuation of the previous one. The seventy-seventh system is a continuation of the previous one. The seventy-eighth system is a continuation of the previous one. The seventy-ninth system is a continuation of the previous one. The eightieth system is a continuation of the previous one. The eighty-first system is a continuation of the previous one. The eighty-second system is a continuation of the previous one. The eighty-third system is a continuation of the previous one. The eighty-fourth system is a continuation of the previous one. The eighty-fifth system is a continuation of the previous one. The eighty-sixth system is a continuation of the previous one. The eighty-seventh system is a continuation of the previous one. The eighty-eighth system is a continuation of the previous one. The eighty-ninth system is a continuation of the previous one. The ninetieth system is a continuation of the previous one. The ninety-first system is a continuation of the previous one. The ninety-second system is a continuation of the previous one. The ninety-third system is a continuation of the previous one. The ninety-fourth system is a continuation of the previous one. The ninety-fifth system is a continuation of the previous one. The ninety-sixth system is a continuation of the previous one. The ninety-seventh system is a continuation of the previous one. The ninety-eighth system is a continuation of the previous one. The ninety-ninth system is a continuation of the previous one. The hundredth system is a continuation of the previous one.

Orchestral material is available on hire. Duration : 17 minutes

in U.S.A. and all countries, 1947, by the Oxford University Press, London

Printed in Great Britain

OXFORD UNIVERSITY PRESS, MUSIC DEPARTMENT, 44 CONDUIT STREET, LONDON, W.1.

tempo

p cresc.

cresc.

p cresc.

f

p

lim. *p*

p

f cantabile

This page of musical notation consists of eight systems of staves. The first system has a single staff with a melodic line. The second system has two staves, with the upper staff continuing the melody and the lower staff providing harmonic support. The third system has a single staff with a melodic line. The fourth system has two staves, with the upper staff continuing the melody and the lower staff providing harmonic support. The fifth system has a single staff with a melodic line. The sixth system has two staves, with the upper staff continuing the melody and the lower staff providing harmonic support. The seventh system has a single staff with a melodic line. The eighth system has two staves, with the upper staff continuing the melody and the lower staff providing harmonic support. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, triplets, and dynamic markings like *pp* and *p*. A red watermark is visible across the page.

First system of a musical score. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves have a bass clef. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking 'f' (forte) is present at the beginning of the first staff.

Second system of the musical score, continuing the three-staff arrangement. It includes a dynamic marking 'dim.' (diminuendo) in the middle staff. The notation continues with complex rhythmic patterns and phrasing.

Third system of the musical score. The top staff begins with the instruction 'cantabile' and a dynamic marking 'p' (piano). A box containing the letter 'C' is placed above the staff. The middle and bottom staves continue the musical texture with various note values and rests.

Fourth system of the musical score. It features dynamic markings 'f' (forte) and 'p' (piano) across the staves. The notation includes a variety of note values and rests, maintaining the complex rhythmic structure of the piece.

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff contains a single melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves contain a piano accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking *p* (piano) is present in the middle staff.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment. A dynamic marking *p* is present in the middle staff. The word *marcato* is written above the middle staff, and *dim.* (diminuendo) is written above the bottom staff.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff begins with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a dynamic marking *p*. A section marker **D** is placed above the middle staff. The word *pp leggiero* (pianissimo, light) is written below the middle staff. The bottom staff continues the piano accompaniment.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment. A dynamic marking *pp* (pianissimo) is present in the bottom staff.

all notes ad lib.

This page of musical notation consists of nine staves of music, organized into four systems. The first system contains three staves; the top staff has a treble clef and a key signature of one flat, while the bottom two staves have bass clefs. The second system also has three staves with the same clef arrangement. The third system contains two staves, both with bass clefs. The fourth system contains three staves, all with bass clefs. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *leggiere* (light). A crescendo marking *(cresc.)* is present in the second system. The music is written in a style typical of 19th-century piano literature.

(cresc.)

p

f

p

leggiere

First system of musical notation, featuring two staves. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). It includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with dynamic markings like *cresc.* and *p*.

Second system of musical notation, starting with a section marked **E**. It continues with two staves, showing more complex rhythmic patterns and dynamic markings including *f*, *ff*, and *cresc.*.

Third system of musical notation, consisting of two staves. This system features more intricate musical structures, including triplets and various rests, with a large red watermark visible across the page.

Fourth system of musical notation, also consisting of two staves. It continues the musical piece with various note values and rests, maintaining the key signature of two flats.

F

p cantabile

pp

p tranquillo

p

pp

G

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff features a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a key signature change to two flats. The middle staff contains a more complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melody with dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte). The middle staff has a dense texture of beamed sixteenth notes. The bottom staff continues the accompaniment. A large, faint watermark is visible across the middle of the page.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melody. The middle staff features a complex pattern of beamed sixteenth notes. The bottom staff continues the accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat signs.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melody. The middle staff has a complex pattern of beamed sixteenth notes. The bottom staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

[H]

Cadenza

pp

pp

pp

pp



Cadenza

First system of musical notation. The top staff features a melodic line with a *f dim.* dynamic marking, followed by a *p* marking and sixteenth-note passages. The bottom staves show piano accompaniment with *f* and *pp* dynamics.

Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line with a *f* dynamic marking. The bottom staves show piano accompaniment with *f* and *pp* dynamics.

Third system of musical notation. The top staff includes a *Tempo* marking. The bottom staves show piano accompaniment with *pp* dynamics.

Fourth system of musical notation. The top staff includes a *pp* dynamic marking. The bottom staves show piano accompaniment with *pp* dynamics.

2. MINUET AND MUSETTE

Allegro moderato $\text{♩} = 64$

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system contains the first two staves, and the second system contains the next three staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 64 beats per minute. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics are indicated by 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), and 'f' (forte). Crescendos are marked with 'cresc.' and 'cresc.'. A section marked 'A' is enclosed in a box. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

p

pp

cresc.

cresc.

f

dim.

p

A

First system of musical notation, measures 1-8. The top staff features a melodic line starting with a *p* dynamic. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment. Measure 3 includes the instruction *pp* *leggiero stacc.* and measure 7 includes the instruction *simile*.

Second system of musical notation, measures 9-16. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves show harmonic accompaniment with various articulations and dynamics.

Third system of musical notation, measures 17-24. The system begins with a boxed letter **B** in the top staff. The middle and bottom staves contain complex harmonic textures. Dynamics include *p* and *f*.

Fourth system of musical notation, measures 25-32. The top staff features a melodic line with a *pp* dynamic. The middle and bottom staves provide accompaniment with various dynamics including *p* and *pp*.

MUSETTE

First system of musical notation. The top staff contains a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (*fp*) dynamic. The middle staff is labeled (L.H.) and contains a piano (*pp*) accompaniment. The bottom staff is labeled (R.H.) and contains a piano (*pp*) accompaniment.

Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line with a fortissimo (*fp*) dynamic. The middle staff (L.H.) features a piano (*pp*) accompaniment with a crescendo leading to a fortissimo (*f*) dynamic. The bottom staff (R.H.) features a piano (*pp*) accompaniment with a crescendo leading to a fortissimo (*f*) dynamic.

Third system of musical notation. The top staff continues the melodic line with a fortissimo (*fp*) dynamic. The middle staff (L.H.) features a piano (*pp*) accompaniment with a crescendo leading to a fortissimo (*f*) dynamic. The bottom staff (R.H.) features a piano (*pp*) accompaniment with a crescendo leading to a fortissimo (*f*) dynamic.

Fourth system of musical notation. The top staff continues the melodic line with a fortissimo (*f*) dynamic. The middle staff (L.H.) features a piano (*pp*) accompaniment with a crescendo leading to a fortissimo (*f*) dynamic. The bottom staff (R.H.) features a piano (*pp*) accompaniment with a crescendo leading to a fortissimo (*f*) dynamic. A box containing the letter 'D' is located above the bottom staff.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems of two staves each. The first system includes the instruction *pp leggiero stacc. sempre*. The second system features a large red watermark in the center. The third system includes the markings *p* and *mf*. The fourth system includes the marking *pp*. The fifth system includes the marking *ff*. The sixth system includes the markings *f*, *ff.*, and *pp*. The notation is in a single key signature with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The handwriting is in black ink on white paper.

E

Section E, measures 1-4. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains a single note in measure 1, followed by rests. The second and third staves feature complex chordal textures with many beamed sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) in measure 2 and *pp* (pianissimo) in measure 4. A dashed line labeled "L.H." points to a specific note in measure 3. A large red watermark is visible across the page.

Section E, measures 5-8. The musical texture continues with dense chordal patterns and beamed sixteenth notes. The key signature remains two flats. A large red watermark is visible across the page.

Section E, measures 9-12. The score continues with complex chordal textures. The key signature remains two flats. A large red watermark is visible across the page.

F

cantabile

Section F, measures 1-4. The tempo/mood is marked "cantabile". The first staff has a single note in measure 1, followed by rests. The second and third staves feature complex chordal textures with many beamed sixteenth notes. Dynamics include *p* (piano) in measure 2, *dim.* (diminuendo) in measure 3, *pp* (pianissimo) in measure 4, and *leggero* (light) in measure 5. A large red watermark is visible across the page.

This page of a musical score, numbered 17, contains six systems of music. Each system typically consists of three staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A large, faint red watermark is visible across the center of the page.

System 1: The first staff has a melodic line with a slur. The second staff contains chords and is marked *pp*. The third staff continues the harmonic accompaniment.

System 2: The first staff has a melodic line. The second staff is marked *pp* and features a complex chordal texture. The third staff continues the accompaniment.

System 3: The first staff has a melodic line. The second staff is marked *pp* and contains a complex chordal texture. The third staff continues the accompaniment.

System 4: The first staff has a melodic line. The second staff is marked *pp* and contains a complex chordal texture. The third staff continues the accompaniment.

System 5: The first staff has a melodic line. The second staff is marked *p* and contains a complex chordal texture. The third staff continues the accompaniment.

System 6: The first staff has a melodic line. The second staff is marked *p* and contains a complex chordal texture. The third staff continues the accompaniment.

This page contains a handwritten musical score for a piece in B-flat major (two flats). The notation is dense and includes various musical elements:

- Staff 1:** A single staff with a treble clef, starting with a whole rest and ending with a half note G4.
- Staff 2:** A treble staff with a complex melody of eighth and sixteenth notes, including a trill on F4.
- Staff 3:** A bass staff with a similar complex melody, featuring a trill on B2.
- Staff 4:** A treble staff with a melodic line, marked with *dim.* and *p*.
- Staff 5:** A treble staff with a melodic line, marked with *pp*.
- Staff 6:** A treble staff with a melodic line, marked with *fp*.
- Staff 7:** A treble staff with a complex texture of chords and arpeggios, marked with *fp*.
- Staff 8:** A bass staff with a melodic line, marked with *L.H.*.
- Staff 9:** A treble staff with a melodic line, marked with *pp*.
- Staff 10:** A treble staff with a complex texture of chords and arpeggios, marked with *pp*.
- Staff 11:** A bass staff with a melodic line, marked with *pp*.

The score is written in a cursive, handwritten style. A large, faint red watermark is visible across the center of the page. The page number 18 is at the bottom.



3. FINALE [SCHERZO]

Presto $\text{♩} = 86$

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked Presto with a tempo of 86 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into five systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system features a large red 'X' watermark. The third system includes a piano (p) dynamic marking. The fourth system includes a fortissimo (fp) dynamic marking. The fifth system includes a pianissimo (pp) dynamic marking. The score concludes with a final cadence in the bass staff.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *fp* (fortissimo). A section is marked with a boxed **A**. The score is written in a cursive, handwritten style.

all notes ad lib.

B

harmony calling

Handwritten musical score for section B, measures 1-8. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The middle staff features a series of chords, mostly triads and dyads, with a *pp* (pianissimo) dynamic marking at the beginning. The bottom staff provides a bass line with eighth and sixteenth notes. A handwritten 'V' is above the final measure of the top staff.

C

Handwritten musical score for section C, measures 9-16. The top staff continues the melodic line. The middle staff shows chords, with a *pp* marking at measure 14. The bottom staff has a bass line. A handwritten 'V' is above measure 10 of the top staff. A large red 'X' watermark is visible across the middle of the page.

Handwritten musical score, measures 17-24. The top staff continues the melodic line. The middle staff features a series of chords. The bottom staff has a bass line with some beamed eighth notes. A large red 'X' watermark is visible across the middle of the page.

Handwritten musical score, measures 25-32. The top staff features a melodic line with trills (marked 'tr') on measures 25, 27, 29, 31, and 32. The middle staff contains chords. The bottom staff has a bass line. A large red 'X' watermark is visible across the middle of the page.

D

Section D, measures 1-6. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second staff features a piano (*p*) dynamic marking and a series of sixteenth-note chords, each beamed together and marked with a slur. A large, faint red 'X' watermark is visible across the middle of the page.

Section D, measures 7-12. The first staff continues the melodic line. The second staff continues the piano (*p*) sixteenth-note chords. The large, faint red 'X' watermark is visible across the middle of the page.

E

Section E, measures 1-6. The first staff contains a melodic line. The second staff features piano (*p*) sixteenth-note chords. In measure 6, the dynamic changes to forte (*f*) and the chords become more complex, including some triplets. The large, faint red 'X' watermark is visible across the middle of the page.

Section E, measures 7-12. The first staff contains a melodic line. The second staff features piano (*p*) sixteenth-note chords. The large, faint red 'X' watermark is visible across the middle of the page.

Handwritten checkmark ✓

First system of musical notation, measures 1-4. The top staff contains a melodic line with eighth notes and slurs, marked with accents (>) and a piano (p) dynamic. The bottom staff contains a harmonic accompaniment of chords, marked with accents (>) and a pianissimo (pp) dynamic.

Handwritten checkmark ✓

Second system of musical notation, measures 5-8. The top staff continues the melodic line with slurs and accents, marked with a piano (p) dynamic. The bottom staff continues the harmonic accompaniment with chords and slurs, marked with accents (>) and a pianissimo (pp) dynamic.

[F]

Third system of musical notation, measures 9-12. The top staff has a whole rest in measure 9, followed by a melodic line in measures 10-12. The bottom staff continues the harmonic accompaniment with chords and slurs, marked with a forte (f) dynamic in measure 9.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The top staff continues the melodic line with slurs and accents, marked with a piano (p) dynamic. The bottom staff continues the harmonic accompaniment with chords and slurs.

f pesante

G

p

pp

p

pp

f

pp

The musical score is written for piano and voice. It consists of several systems of staves. The piano part is written in treble and bass clefs, while the voice part is in a single staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Dynamics are indicated by *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). A large, stylized watermark is visible across the center of the page.

7

[H]

p

ff marcato

f

[K]

f

p

ff

pp

pp

180

pp

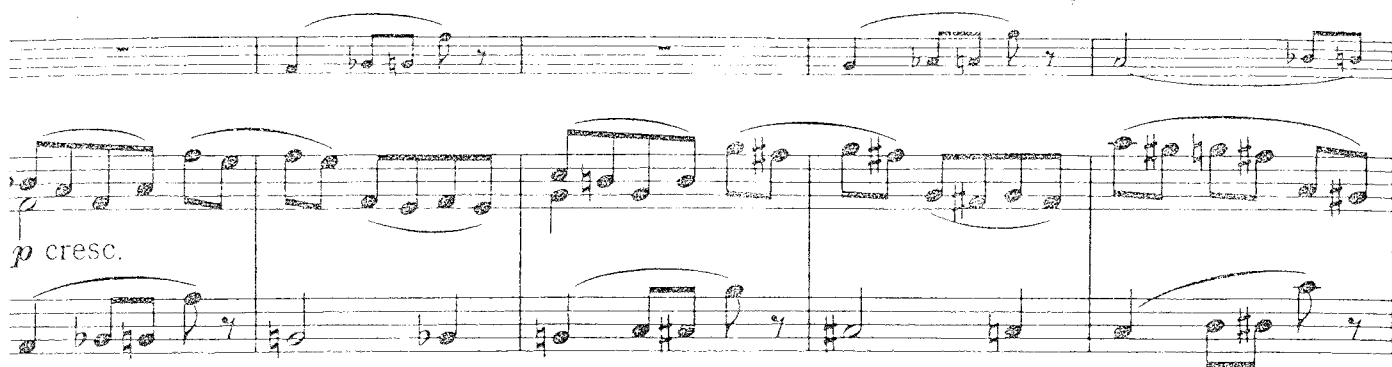
pp

[illegible]

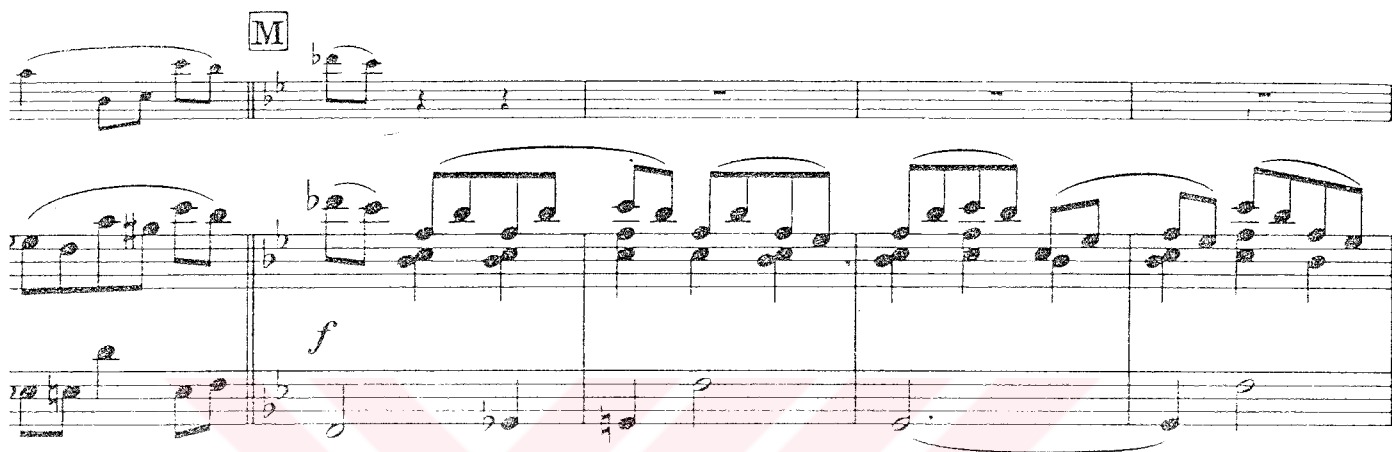
The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff, starting with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The second system continues the melody, featuring a quarter note C5, a half note D5, and a quarter note E5. The third system concludes the piece with a quarter note F#5, a half note G5, and a quarter note A5. The score is marked with a 'p' (piano) dynamic and includes a 'L' in a box at the beginning. The piece is identified as 'The Rose Tree' and is attributed to 'J. S. G. & Co. Boston'.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on three staves. The top staff contains the melody, featuring a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps, flats, and naturals). The middle staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The bottom staff appears to be a bass line or a second harmonic part, consisting of whole and half notes. The handwriting is in ink on aged, slightly yellowed paper. A large, faint red watermark is visible across the center of the page.

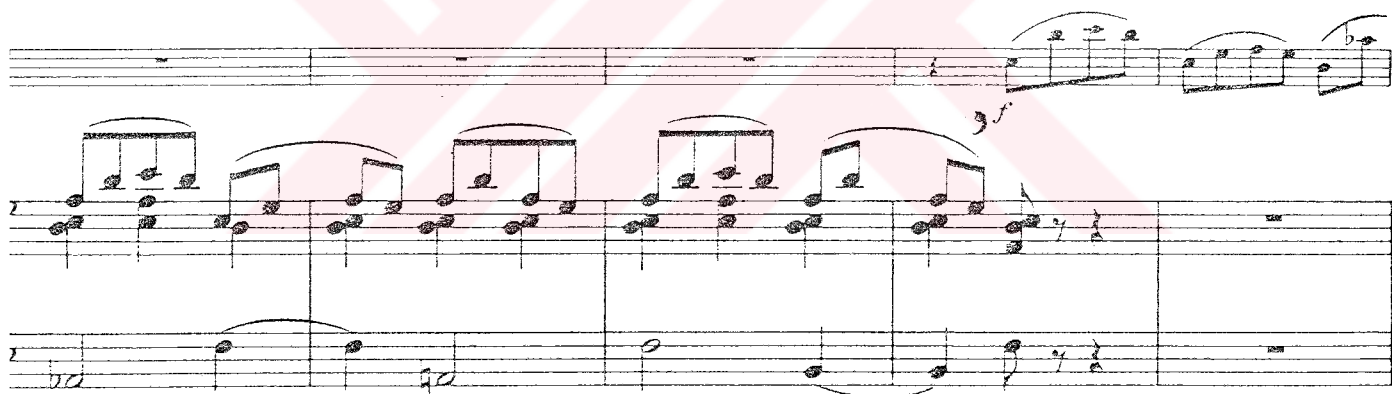
A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on three staves. The top staff is the melody, featuring a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It begins with a treble clef and contains several measures of music, including a long melodic line with a slur. The middle staff is the accompaniment, written in a lower register, and includes a variety of note values and rests. The bottom staff provides a harmonic foundation with sustained notes and chords. The handwriting is clear and legible, typical of a personal manuscript.



First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a few notes with a slur. The middle staff has a treble clef and contains a series of eighth notes with a slur, starting with a *p cresc.* dynamic marking. The bottom staff has a bass clef and contains a few notes with a slur.



Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a few notes with a slur, starting with a boxed 'M' marking. The middle staff has a treble clef and contains a series of eighth notes with a slur, starting with a *f* dynamic marking. The bottom staff has a bass clef and contains a few notes with a slur.



Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a few notes with a slur. The middle staff has a treble clef and contains a series of eighth notes with a slur, starting with a *f* dynamic marking. The bottom staff has a bass clef and contains a few notes with a slur.



Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a series of eighth notes with a slur, starting with a *poco rit.* marking. The middle staff has a treble clef and contains a series of eighth notes with a slur, starting with a *poco rit.* marking. The bottom staff has a bass clef and contains a few notes with a slur.

io più lento (♩ = ♩)

This is a handwritten musical score for piano and voice. The score is written on ten systems of staves, with five systems on the left and five on the right. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). There are also some markings that look like *pp* and *pp* in different parts. The score is written in a style that suggests it might be a student exercise or a composer's sketch. The handwriting is clear but has some variations in ink and line placement. The overall structure of the score suggests a piece with a slow tempo, as indicated by the instruction "io più lento". The notation includes many beamed notes and rests, suggesting a complex rhythmic structure. The score is written on a white background with black ink.

First system of musical notation, featuring a single melodic line on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and slurs, indicating a continuous melodic phrase. The key signature has one flat (B-flat).

P

Second system of musical notation, starting with a piano (*pp*) dynamic. The notation includes a melodic line and a lower line with chords and a dotted line indicating a connection. Dynamics include *pp*, *p*, and *pp*.

Third system of musical notation, continuing the melodic and harmonic development. The notation includes various notes, slurs, and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

Q

Fourth system of musical notation, starting with a forte (*f*) dynamic. The notation includes a melodic line and a lower line with chords and a dotted line indicating a connection. Dynamics include *f* and *p*.

3 3 3

f

f cantabile

(R.H.)

51

R

p

(R.H.)

(R.H.)

p

accel.

accel.

ppio più mosso ($\text{♩} = \text{♩}$) (Tempo primo)

3

S

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, mostly triads and dyads, with some eighth notes. The lower staff contains a single melodic line with eighth notes. A dynamic marking *p* (piano) is present in the lower staff. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, mostly triads and dyads, with some eighth notes. The lower staff contains a single melodic line with eighth notes. A dynamic marking *dim.* (diminuendo) is present in the lower staff. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, mostly triads and dyads, with some eighth notes. The lower staff contains a single melodic line with eighth notes. A dynamic marking *pp* (pianissimo) is present in the lower staff. The system concludes with a double bar line.

T

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, mostly triads and dyads, with some eighth notes. The lower staff contains a single melodic line with eighth notes. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score on page 32. The score consists of several systems of staves. The first system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. The second system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment, including a marking "(R.H.)" and a dynamic marking "pp". The third system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment, including a marking "(R.H.)" and a dynamic marking "p cantabile". The fourth system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment, including a marking "simile". The fifth system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment, including a marking "p". The sixth system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment, including a marking "U". The seventh system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment, including a marking "p".

pp

pp

pp

V

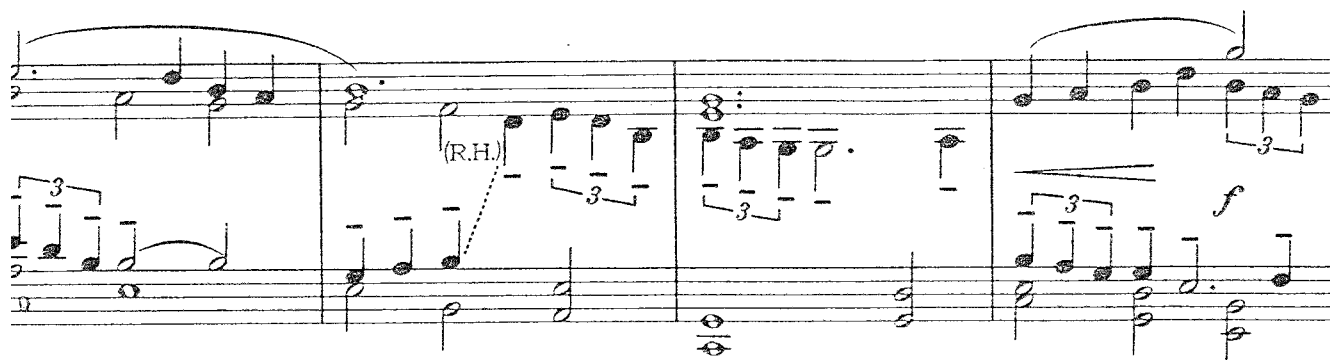
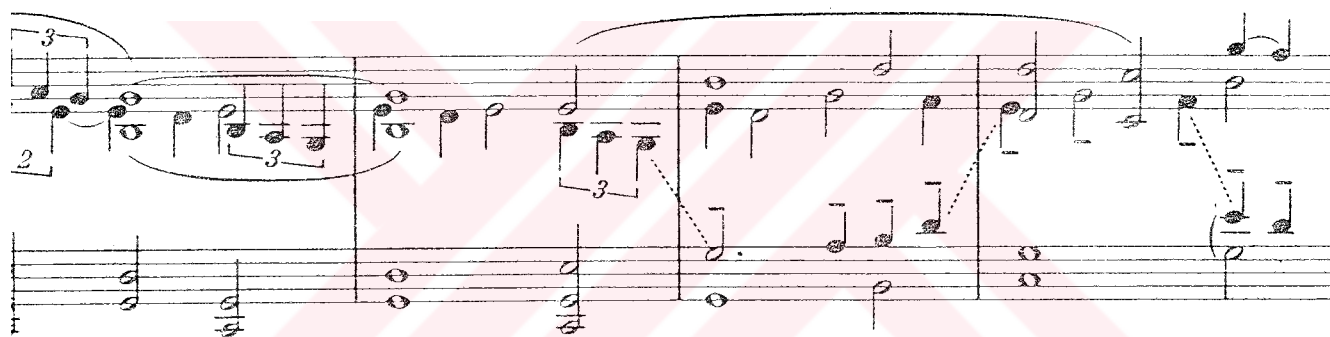
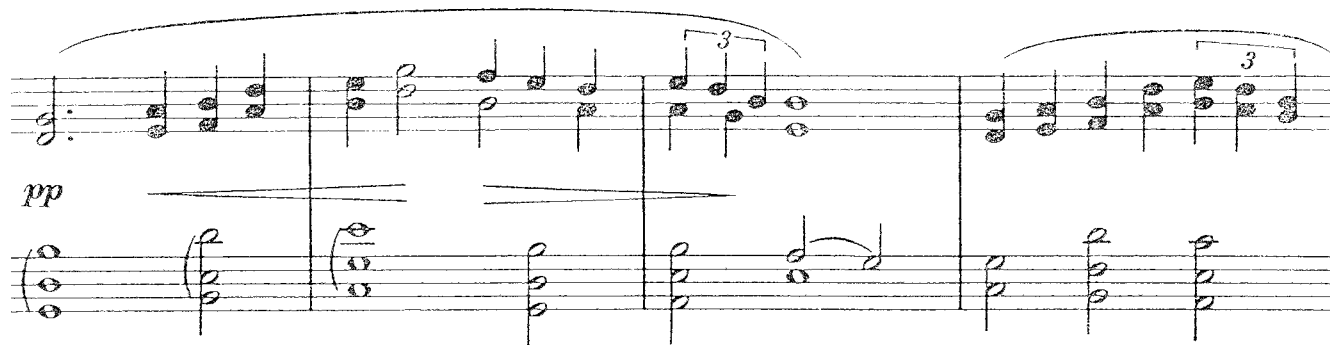
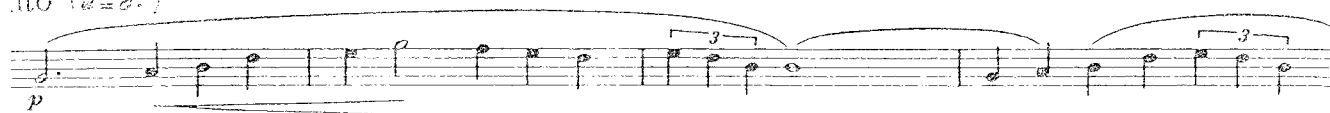
pp

cantabile

p

tail notes ad lib.

ato (d=d.)



W

400

Musical score for measures 400-403. The top staff features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 402. The bottom staff begins with a forte (*f*) dynamic and contains a series of chords and single notes. A large bracket spans across both staves from measure 400 to 403.

Musical score for measures 404-407. The top staff includes a triplet of eighth notes in measure 405 and a piano (*p*) dynamic marking. The bottom staff features a piano (*pp*) dynamic marking and a triplet of eighth notes in measure 406. A dotted line labeled "(R.H.)" connects the right hand of measure 406 to the right hand of measure 407. A large bracket spans across both staves from measure 404 to 407.

Presto

410

Musical score for measures 410-413. The top staff starts with a piano (*p*) dynamic and contains a series of chords and single notes. The bottom staff includes a left hand label "(L.H.)" in measure 410, a piano (*p*) dynamic in measure 411, and a forte (*f*) dynamic in measure 413. A large bracket spans across both staves from measure 410 to 413.

Handwritten musical score for measures 418-421. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet and a fermata. The bottom two staves are empty.

420

Handwritten musical score for measures 422-425. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom two staves are empty.

430

Handwritten musical score for measures 432-435. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom two staves are empty. A large red 'X' watermark is visible across the page.

440

Handwritten musical score for measures 442-445. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom two staves contain a piano accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *pp* and *p*.

202/21

W

The first system of the musical score begins with a piano introduction on a single staff, marked with a 'W' in a box. This is followed by a two-staff section. The upper staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and a triplet of eighth notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment, starting with a forte (*f*) dynamic. The system concludes with a fermata over the final notes of both staves.

The second system continues the two-staff composition. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a pianissimo (*pp*) section. The lower staff features a series of triplets and a section marked (R.H.) with a dotted line indicating a right-hand entry. The system ends with a key signature change to two flats and a 3/4 time signature.

Presto

The third system is marked 'Presto' and consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and features rapid sixteenth-note passages. The lower staff includes a section marked (L.H.) with a dotted line indicating a left-hand entry, followed by piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The system concludes with a final chord in the upper staff.

FANTASY FOR OBOE

MALCOLM ARNOLD
Op. 90

Allegretto (♩ = 100)

The Allegretto section consists of six staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes. The second staff shows a crescendo from piano to forte (*f*) and back to piano. The third staff includes a mezzo-forte (*mf*) section. The fourth staff has a forte (*f*) section followed by piano. The fifth staff is marked with a box containing the letter 'A' and includes a triplet. The sixth staff continues the melodic line. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

Vivace (♩ = 152)

The Vivace section consists of three staves of music. The first staff is marked with a box containing the letter 'B' and features a rapid melodic line. The second staff continues the rapid movement. The third staff concludes the section with a final melodic phrase. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

C

ff p

f p

f p

pp

D Allegretto ($\text{♩} = 100$)

ff p

3

3

E Andante con moto ($\text{♩} = 72$)

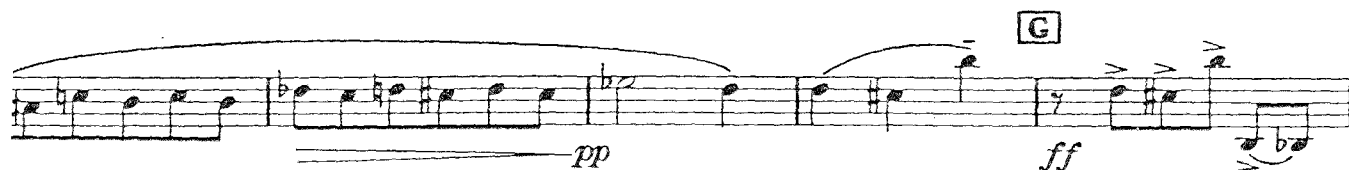
mf espressivo p

p f p

F

f

p f



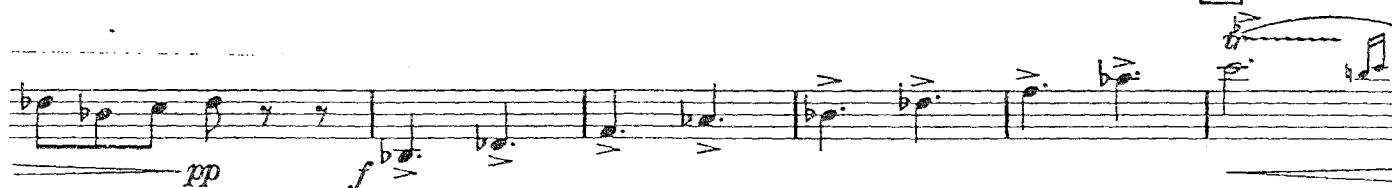
accel. molto

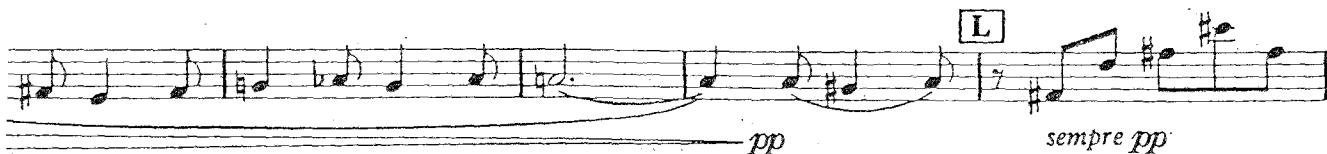


resto (J.- 168)



K





legretto ($\text{♩} = 100$)

