

T.C  
İstanbul Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Müzik Anasanat Dalı  
Kompozisyon Sanat Dalı  
Kompozisyon Programı

Yüksek Lisans Tezi

**PAUL HİNDEMİTH'İN DİDAKTİK YÖNÜ  
MÜZİK DİLİ VE ARMONİ ANLAYIŞI**

İlke KARCILIOĞLU  
2501040492

Tez Danışmanı  
K. Mete SAKPINAR

İstanbul Mayıs 2007

## ÖZ

**Başlık:** Paul Hindemith'in Didaktik yönü, Müzik Dili ve Armoni Anlayışı

**Yazar:** İlke Karcılıoğlu

Bu tarama-değerlendirme çalışmasının konusu “Paul Hindemith'in Didaktik yönü, Müzik Dili, Armoni Anlayışıdır”

Birinci bölümde Paul Hindemith'in didaktik yönü, yazdığı kitaplar, röportajlar ve müzikal düşünceleri incelenerek anlatılmış, ikinci bölümde 20. yüzyıl müziğine genel bir bakış açısı ile Hindemith'in yeri ve müzikal dili, üçüncü bölümde ise bestecinin 20. yüzyılın ilk yarısına damga vuran armoni anlayışı örneklerle ayrıntılı olarak inceleme konusu yapıp bu anlayışa göre bestecinin 1922 süitinden “Ragtime” adlı eseri incelenmiştir.

Bu araştırma projesinde, Paul Hindemith'in kendi yazdığı kitaplar, yerli-yabancı kaynaklar ve internet üzerinden yayınlamış makalelerden yararlanılmıştır.

## ABSTRACT

**Title:** The Didactic Manner, Musical Language and Harmonic Understanding of Paul Hindemith

**Written by:** İlke Karcılıoğlu

The subject of this search and compilation work is to expose the didactic manner, musical language and harmonic understanding of Paul Hindemith.

The first section explains Hindemith's didactic manner, his books, talking and musical thoughts in detail. The second section describes Hindemith's musical language with a brief introduction to the 20<sup>th</sup> Century music and in the third section, his influential aspects of harmony is examined in several examples with a research on “Ragtime” from 1922 suite in this manner.

The research methods include books and articles in Turkish and foreign languages, and internet resources.

## ÖNSÖZ

Bu tarama-değerlendirme çalışmasındaki amacım; 20. yüzyılın en önemli bestecisi, eğitimcisi ve filozofu Paul Hindemith'in didaktik yönü, müzikal dili ve armoni anlayışını, bu konu ile ilgilenenlere faydalı bir araştırma bırakabilmek amacıyla incelenmesidir.

Paul Hindemith'i araştırma konusu seçme nedenlerimden en önemlisi; "eğitimci-besteci" olma yolunda bana ve besteci meslektaşlarıma büyük bir örnek teşkil etmesidir. Diğer yandan Paul Hindemith'in yazmış olduğu "Unterweisung im Tonsatz" (Kompozisyon Sanatı) adlı kitapla 20. yüzyıl müziğine bir düzen getirme çabası ve "kökeni doğada olan müziğin tonal olması" gibi düşünce olarak da inandığım ve benimsediğim bestecinin fikirleri bu tarama-değerlendirmeyi yapmamdaki en önemli sebeptir. Her ne kadar 1950'lerden sonraki müzik anlayışı değişim gösterip Hindemith'in kuramı önemini yitirmiş gibi gözükse de tarihin tekrardan oluşması düşüncesi gelecek yüzyıllarda kuramın amacını kanıtlayacaktır.

Bestecilik öğretisi müzik tarihinde her zaman usta-çırak ilişkisi şeklinde gelişmiştir. Bu yüzden tarama-değerlendirme çalışmasının yazım aşamasında değerli katkılarından dolayı, danışmanım, "Ustam" Sayın K. Mete Sakpınar'a ve zamanını bitmek bilmeyen sorularıma sabırla cevap vermeye harcayan, değerli fikirleriyle yön gösteren Prof. Emel Çelebioğlu'na çok teşekkür ederim.

# İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

|   |      |
|---|------|
| ÖZ / ABSTRACT .....   | iii  |
| ÖNSÖZ .....   | iv   |
| İÇİNDEKİLER .....   | v    |
| ŞEKİL LİSTESİ .....   | vi   |
| RESİM LİSTESİ .....   | vii  |
| KISALTMALAR LİSTESİ .....                                   | viii |
| <br>  |      |
| GİRİŞ .....   | 1    |
| <br>  |      |
| 1. PAUL HİNDEMİTH'İN DIDAKTİK YÖNÜ .....                    | 2    |
| 1.1. Paul Hindemith'in Yaşamı .....                         | 2    |
| 1.2. Gebrauchsmusik (İşlevsel Ya da Yararlı Müzik) .....    | 9    |
| 1.3. Türkiye ve Hindemith .....                             | 11   |
| 1.4. Didaktik Yönü .....                                    | 14   |
| <br>  |      |
| 2. PAUL HİNDEMİTH'İN MÜZİK DİLİ .....                       | 20   |
| 2.1. Yirminci Yüzyıl Müziğine Genel Bakış .....             | 20   |
| 2.1.1. Yeni-Klasikçilik ve Hindemith .....                  | 22   |
| 2.2. Müzik Dili .....                                       | 23   |
| 2.2.1. Müzik Dilinin Temel Özellikleri .....                | 23   |
| 2.2.2. Müzik Dili .....                                     | 25   |
| 2.2.3. Yaratıcılığının Dönemleri .....                      | 27   |
| 2.2.4. Çalgı müziği .....                                   | 35   |
| 2.2.5. Bach-Hindemith Paraleli .....                        | 36   |
| 2.2.5. Ludus Tonalis .....                                  | 37   |
| <br>  |      |
| 3. PAUL HİNDEMİTH'İN ARMONİ ANLAYIŞI .....                  | 42   |
| 3.1. Paul Hindemith'e Göre Geleneksel Armoni Anlayışı ..... | 45   |
| 3.2. 1. Ve 2. Dizi, Bileşke Sesler .....                    | 46   |
| 3.2.1. Triton .....   | 48   |
| 3.3. Paul Hindemith'in Armoni Anlayışı .....                | 51   |
| 3.3.1. A ve B Grubu Akorlarının Alt Grupları .....          | 55   |
| 3.3.2. 1922 Piyano Süit'inden Ragtime .....                 | 62   |
| 3.3.3. Mathis der Maler, Prelüd .....                       | 69   |
| <br>  |      |
| SONUÇ .....   | 73   |
| KAYNAKÇA .....  | 74   |

## ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

|             |  |    |
|-------------|--|----|
| Şekil 2.1.  | Kuartet no:3 .....                               | 28 |
| Şekil 2.2.  | Kammermusik no:1 .....                           | 29 |
| Şekil 2.3.  | Kammermusik no:4 .....                           | 30 |
| Şekil 2.4.  | Wir bauen eine stadt .....                       | 31 |
| Şekil 2.5.  | Kadans .....                                     | 33 |
| Şekil 2.6.  | Uzun soluklu cümleme .....                       | 33 |
| Şekil 2.7.  | Birden fazla tema .....                          | 34 |
| Şekil 2.8.  | Kammermusik no:1 .....                           | 35 |
| Şekil 2.9.  | Ludus Tonalis .....                              | 36 |
| Şekil 2.10. | Birinci dizi .....                               | 37 |
| Şekil 2.11. | Do fügen .....                                   | 37 |
| Şekil 2.12. | Praeludium .....                                 | 39 |
| Şekil 2.13. | Postludium .....                                 | 39 |
| Şekil 2.14. | Kadans .....                                     | 40 |
| Şekil 2.15. | Politonal etkileşim .....                        | 40 |
| Şekil 2.16. | “Fa fügen” Temalar .....                         | 41 |
| Şekil 3.1.  | Açıklamaları olmayan akor yürüyüşleri .....      | 43 |
| Şekil 3.2.  | Çevrimi olanaksız akorlar .....                  | 43 |
| Şekil 3.3.  | Dominant Yedili Akorlar .....                    | 44 |
| Şekil 3.4.  | 1. dizi .....                                    | 46 |
| Şekil 3.5.  | 2. dizi .....                                    | 46 |
| Şekil 3.6.  | Bileşke sesler .....                             | 47 |
| Şekil 3.7.  | 2. Dizideki triton aralığı .....                 | 48 |
| Şekil 3.8.  | Dominant yedili akoru .....                      | 48 |
| Şekil 3.9.  | Çözülme .....                                    | 49 |
| Şekil 3.10. | Kök temsilcisi, kök .....                        | 49 |
| Şekil 3.11. | 1. ve 2. Dizi .....                              | 52 |
| Şekil 3.12. | En iyi aralık, kök .....                         | 53 |
| Şekil 3.13. | Dörtlü akorlar .....                             | 53 |
| Şekil 3.14. | Dar, geniş pozisyon .....                        | 54 |
| Şekil 3.15. | Tritonlu akorlar .....                           | 55 |
| Şekil 3.16. | A grubu akorları ve alt grupları .....           | 56 |
| Şekil 3.17. | B grubu akorları ve alt grupları .....           | 57 |
| Şekil 3.18. | Kılavuz sesin saptanması .....                   | 59 |
| Şekil 3.19. | Kılavuz ses .....                                | 60 |
| Şekil 3.20. | Altta kılavuz ses .....                          | 61 |
| Şekil 3.21. | Ragtime .....                                    | 63 |
| Şekil 3.22. | Analiz .....                                     | 67 |
| Şekil 3.23. | Mathis der Maler, Prelüd, Eser çözümlemesi ..... | 69 |

## RESİM LİSTESİ

Sayfa No.

|            |  |    |
|------------|--|----|
| Resim 1.1. | Paul Hindemith.....                        | 3  |
| Resim 1.2. | Mathis der Maler .....                     | 5  |
| Resim 1.3. | Paul Hindemith ve eşi Getrud.....          | 6  |
| Resim 1.4. | Yale Üniversitesi'nde öğrencileriyle ..... | 7  |
| Resim 1.5  | Paul Hindemith Kara kalem.....             | 13 |

## Kısaltmalar Listesi

|       |                  |
|-------|------------------|
| a.e.  | : Aynı eser      |
| a.g.e | : Adı geçen eser |
| s.    | : Sayfa          |
| Bkz.  | : Bakınız        |
| 20.   | : Yirminci       |

## GİRİŞ

Bu tarama-değerlendirme çalışmasında 20. yüzyılın en önemli Alman bestecisi, icracısı, eğitimcisi ve filozofu Paul Hindemith'in didaktik yönü, müzikal dili ve armoni anlayışı araştırılmıştır.

J. S. Bach'tan bu yana en büyük öğretmen-besteci kabul edilen Paul Hindemith; düşünceleri, eğitimciliği, yazarlığı, teorisyen ve besteci kimliğiyle 20. yüzyılın en önemli Alman bestecisidir. Yazdığı raporla ülkemizin müzik yaşantısında önemli bir rol oynamıştır. Besteci, icracı, eğitmen, festival düzenleyicisi, araştırmacı ve yazar olarak Hindemith tüm yaşamını müziğe adayan bir filozoftur.

İlk basımı 1937 yılında gerçekleştirilen müzik dilinin manifestosu niteliğindeki “Unterweisung im Tonsatz” (Kompozisyon Sanatı) adlı kitabı, Arnold Schönberg'in “Fundamentals of Composition” (1948) (Kompozisyonun Temelleri) ile birlikte klasik notasyona dayalı besteciliğin son ve en etkileyici kuramlarından biridir. 1950'lerden sonra modernizmle birlikte geçerliliğini yitirmiş bir kuram olarak gözükse de, yazıldığı zamana kadarki kuramları bünyesinde barındırarak geçmişin bir özeti niteliğindedir. Hindemith'in “Unterweisung im Tonsatz”taki amacı yapıtaşları parçalanmış deneysel ve “avangard”lığa doğru yol alan 20. yüzyıl müziğini yeni bir çatı altında toparlamaya çalışmaktır. Kuram 20. yüzyılın ilk yarısındaki üretimi irdeleyerek, çözümün tonalitenin genişletilmesi ilkesine dayanan yeni bir sistemde olduğunu anlatır.

Bu tarama-değerlendirme çalışmasında örneklendirme ve karşılaştırma gibi bilimsel yöntemler kullanılmıştır.



# 1. PAUL HİNDEMİTH'İN DİDAKTİK YÖNÜ

## 1.1. Paul Hindemith'in Yaşamı

Alman müziği 20.yüzyılda dünya üzerindeki önemini devam ettirmişse bunu, sanatçı, düşünce adamı, besteci ve orkestra şefi olan Paul Hindemith'e borçludur. 16 Kasım 1895'te Frankfurt yakınlarındaki Hanau'da dünyaya gelen Hindemith, keman derslerine 1904 yılında başlamıştır. 1907 yılında Frankfurt Hoch konservatuvarında öğretmen olan Anna Hegner'in öğrencisi olur. 1908 yılında Anna Hegner, Hindemith'i Frankfurt'tan ayrılmadan önce konservatuvar keman bölümü öğretmeni olan Adolf Rebner ile tanıştırması ile Hindemith özel öğrenci olarak konservatuvara kabul edilir ve 1912 yılından itibaren, Arnold Mendelssohn ve Bernard Sekles ile bestecilik eğitimine başlar. Besteciliğinin yanı sıra keman, viyola, piyano ve klarinette de becerikli bir çalgıcı olur.<sup>1</sup>

“.....1915 yılında Frankfurt Operaevi Orkestrasın'da baş kemancılığa yükselmiştir. Bestelediği ilk eserlerden 1. Yaylılar Kuarteti ile Berlin Müzik Yüksek Okulu'nda Mendelssohn Ödülü'nü alan Hindemith, bu yıllarda oda müziği çalışmalarına ağırlık vermiştir. 1921 yılında Lico Amar ile kurduğu kuartet, özellikle seslendirdiği çağdaş müzik eserleriyle Avrupa'da ün kazanmıştır. Donaueschingen Festivali'nin 1921'de gerçekleşen ilkinde “Amar Kuarteti” Hindemith'in 2. yaylılar Kuarteti'ni seslendirmiş, böylece besteci Frankfurt dışında da tanınmaya başlamıştır....”<sup>2</sup>

Hindemith, Heinrich Burkard (festivalin yaratıcısı) ve Joseph Haas ile birlikte Donaueschingen festivaline yön vermiştir. Çok kısa bir zamanda festivalin önemini olabilecek en üst dereceye yükselten Hindemith, 1923 ve 1924 yılları arasında kendi müziklerinden hiçbirini program içerisine almamıştır. Fakat program üzerindeki kontrolünü arttırarak 1924 yılında Schönberg'in op.24'ü, Webern'in

<sup>1</sup> Edited by Stanley Sadie **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Newyork 1980

<sup>2</sup> Ahmet Say **Müzik Ansiklopedisi**, Ankara Eylül c: II 2005 s.68

op.9'u, ve 14'ü, ve piyano için "Quarted-tone" eserlerini programa almıştır. İlerki yıllarda, Hindemith, belli temalar üzerinde yoğunlaşmayı, basit sunumlarla programı hafifletmeye tercih etmiş bu nedenle, festival kapsamında, eşliksiz korolar için müzikler, askeri bando, filmler, mekanik enstrümanlar, oda operaları ve amatörler için müzik parçalarını program kapsamına almıştır. Festival 1927'de oda operaları gibi daha iddialı projelerin sergilenebileceği bir yer olan Baden-Baden'e aktarılmıştır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra tekrar dirilişlerinden önceki son konserlerini 1930'da Berlin'de vermişlerdir.<sup>3</sup>



Resim 1.1 Paul Hindemith<sup>4</sup>

1922'de "Kammermusik 1" in dikkat çekmesinden sonra 1923-1925 yılları arasında bestelediği diğer oda müziği eserleri Avusturya ve İtalya'da başarılar kazanmış, böylece besteci uluslararası alanda tanınmıştır. 1924 yılında Frankfurt Opera Orkestrası'nın şefi Ludwig Rottenberg'in kızı olan Getrud'la evlenmiştir.

1920'li yıllardan başlayarak Hindemith, Kurt Weil ve Ernst Krenek'in öncüsü olduğu "Gebrauchsmusik" (işlevsel yada yararlı müzik) için eserler üretmeye

<sup>3</sup> Stanley Sadie **a.g.e.** s, 574

<sup>4</sup> (Çevrimiçi) [www.hindemith.org](http://www.hindemith.org) 14.03.2007

başlamıştır. “Gebrauchmusik” akımının çıkış noktası sanat müziğini yalıtılmışlıktan kurtarıp amatörlerle profesyonellerin arasında varolan duvarları yıkmak, müziğe entellektüelleri tatmin etmenin dışında bir yaşama alanı, bir işlev kazandırmaktır. “Müzik yaratanlarla müzik dinleyenler arasında genel olarak bu derece az ilişki bulunması acınacak bir durumdur”<sup>5</sup> diyen besteci amatör müzisyenler, çocuk ve gençlik koroları, kent bandoları için bu akıma destek vererek eserler bestelemiştir.

Bestecilik ve müzik eğitiminde yararlı çalışmalar yapan Hindemith, Frankfurt Operaevi’ndeki görevini bırakmış Prusya Kültür Bakanlığı tarafından 1927 – 1935 yılları arasında Berlin Müzik Yüksek Okulu’nda dersler vermek üzere görevlendirilmiştir. “Öğrencilerine bestecilik sanatının yüzyıllar boyunca meydana getirdiği geleneksel formların hepsine ilgi gösterilmesini ve bu formlara kendi yaratışlarını katmalarını, tutucu olmadan, yeni ve özgür yaratışa geçişin daha iyi sonuçlar vereceğini söylemiş.... “Müzik yapmak, müziği dinlemekten önemlidir” gibi sözlerle dinleyici ve öğrencileri sanat atılımlarına yöneltmeyi başarmıştır”<sup>6</sup>

İki büyük dünya savaşı arasındaki barış yıllarında (1918-1939) bütün Avrupa’da gittikçe artan bir siyasi gerilim yaşanmaktaydı. Güçler dengesi değişiyordu bunun en belirgin göstergesi Avusturya–Macaristan İmparatorluğunun yıkılmasıydı. “...Rusya’da Bolşevikler 1917’de çarlık rejimini devirip iktidarı ele aldılar. Benito Mussolini ve faşistler de 1922’de İtalya hükümetini ele geçirdiler. Almanya’da Adolf Hitler ve nasyonal sosyalistler (Naziler) zayıflayan Weimar Cumhuriyetinde (1918-1933) hızla güçleniyorlardı. Hitler yasal yoldan kazandığı seçimlerde ülkenin başına geçti. Bu dönemde pek çok Alman entellektüel, yazar, sanatçı ve bilim adamı başka ülkelere göç etti.....”<sup>7</sup>

Hindemith’in en önemli eserlerinden biri olan, geç Gotik sanatının yaratıcısı büyük Alman ressamı Mathis Grünwald’ın (1470-1528) ilginç yaşamından esinlenerek bestelediği, reform döneminde köylü ayaklanmasına öncülük eden

<sup>5</sup> Akif Saydam **Ünlü Müzisyenler Yaşamları Yapıtları**, Arkadaş Yayıncılık Ankara 1997 s.191

<sup>6</sup> Akif Saydam **a.g.** Ankara 1997 s.190

<sup>7</sup> İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez **Kültürel Tarih Işığında Çoksesele Batı Müziği**, Yapı Kredi yayınları İstanbul Şubat 2007 s.234

Mathis Grünwald'ı konu aldığı için “Mathis der Maler” (Ressam Mathis) adlı operası Hitler yönetimi tarafından yasaklanmıştır. Eşinin Yahudi olması ve eserlerinin öncü niteliği taşıması nedeniyle Nazi rejimi tarafından yasaklanan besteci, ülkesinden göç etmeye zorlanmıştır.

7

## Erstes Bild.

Antoniterhof am Main. Ende Mai, Mittagszeit, heller Sonnenschein. Die Stiftsgebäude befinden sich im Hintergrunde, ebenso ein grosses Tor, das auf die Strasse führt. Links ist ein bunter Blumengarten, ein Brunnen davor, dessen Wasser in einen ausgehöhlten Baumstamm läuft. Wäsche hängt auf dem Zaun. Auf der rechten Seite ein gedeckter Gang. Hier steht Mathis, der damit beschäftigt ist, die Wände des Ganges auszumalen. Neben ihm steht ein Tisch, der mit Farbtöpfen, Tiegeln und Flaschen angefüllt ist. Auch einige bunte Tücher und ein Buch liegen da.

### Erster Auftritt.

**A** Ruhig bewegt (J 60-66)

Ein wenig ermattet durch die Wärme des sonnigen

Son - - ni-ges Land, mil - - des Drän - gen schon  
Mittags legt Mathis sein Malgerät beiseite und reinigt mit einem Lappen die Pinsel.

B.S.S. 34000

Resim1.2 “Mathis der Maler”<sup>8</sup>

<sup>8</sup> (Çevrimiçi) [www.hindemith.org](http://www.hindemith.org) 14.03.2007



Fotograf 1.3 Paul Hindemith ve eşi Getrud<sup>9</sup>

Türkiye’de müzik yaşamının geliştirilmesi ve Ankara Devlet Konservatuvarının kurulması projeleri için Türkiye’ye davet edilen Hindemith ülkemize gelerek 1935-1936 yılları arasında hazırladığı raporla ülkemiz müziğinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.

Almanya’ya giremediği için İsviçre’de yaşamak zorunda kalmış, sonunda Amerika Birleşik Devletleri’ne göçmen olarak yerleşmiştir. 1946 yılında Amerikan vatandaşlığına geçmiştir. 1940 yılından itibaren Berkshire Music Center’da dersler vermiş 1940 – 1953 yılları arasında Yale Üniversitesi’nde profesör olarak görev yapmış olan Hindemith 1954’te “Sibelius” ödülüyle onurlandırılmıştır. Avrupa ve Amerika’da bir çok orkestra yöneten besteci 28 Aralık 1963 günü Frankfurt / Main şehrinde ölmüştür.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> (Çevrimiçi) [www.hindemith.org](http://www.hindemith.org) 16.04.2007

<sup>10</sup> a.g.e., Stanley Sadie s,573



Resim 1.4 Yale Üniversitesi'nde öğrencileriyle<sup>11</sup>

Hindemith'te Bartok gibi 12 ton müziğini, yeni bir tonalite anlayışına yardımcı olarak yorumlar. Ortaçağın töresel ve düşünsel ilkelerine bütün varlığıyla bağlanan Hindemith'in "Sinfonie, Harmonie der Welt" (Dünyanın uyumu senfonisi) Johannes Kempler'in yaşamını ve inançlarını konu alırken, tonal düzenleme çalışmaları ile uğraşıldıkça, doğal armoninin ortaya çıkacağı ve evrenin tüm gizlerinin çözüleceğine inanmaktadır.<sup>12</sup> "Musica Instrumentalis" (Enstrümanların Müziği), "Musica Humana" (İnsanların Müziği) ve "Musica Mundana" (Evrenin Müziği) gibi çok anlamlı başlıklar taşıyan eserler yazan Hindemith'in müzikal ve dünya görüşünü özetleyen, "Unaufhörliche" (Sonsuzluk) "Mathis der Maler" (Ressam Mathis) adlı sahne eserlerinde geçen senfonik bölümlerdir. Besteci izlediği düşünsel ve bilimsel yolu "Unterweisung im Tonsatz" (Craft of Musical Composition) (ülkemizde Yavuz Oymak'ın çevirisiyle "ses işçiliği" adı altında Nisan 2007'de yayımlandı) kitabıyla açıklar.

<sup>11</sup> (Çevrimiçi) [www.hindemith.org](http://www.hindemith.org) 16.04.2007

<sup>12</sup> Evin İlyasoğlu **Zaman İçinde Müzik**, Yky, Kasım, 1994 İstanbul s. 226

Hindemith'in Harvard konferans metinlerini topladığı kitabı “A Composer’s World” (Bir Bestecinin Dünyası) ‘de “Musica mundana” (Evrenin müziği) için açıklaması şöyledir: “ (müziğin) üçüncü biçimi terimin en kapsamlı anlamını verir bize. İşte bu, göğü, zamanı, dünyayı yöneten gezegenleri kendi yörüngelerinde döndüren ve evrenin hareketini düzenleyen “musica munda’dır.” Böyle örgütleyici bir armoni olmadan tüm evrenin bir bütün olarak kalması nasıl mümkün olabilir ki?”<sup>13</sup>

Paul Hindemith, besteciliğinin yanı sıra yazdığı kitaplarda didaktik ve düşünsel yönünü kanıtlamış olur.

---

<sup>13</sup> Paul Hindemith, **A Composer’s World**, Anchor Books, New York 1962 s.7

## 1.2. GEBRAUCHSMUSİK (İŞLEVSEL YA DA YARARLI MÜZİK)

20. yüzyıl müziği toplumsal kesitlerle kopma noktasına gelmiştir. Yararlı müziğin amacı, toplumla kopma noktasına gelen müziği tekrar biraraya getirmektir. Bir anlamda “Sanatçının hissettiği toplumsal mecburiyet”tir. Çocuk oyunları, genç ya da amatör müzik toplulukları, bandolar, radyo oyunları ve daha başka bir çok ortam için yazılmış yararlı müzikler bu kategoriye girer.

Hindemith'in 1927 yılında yazdığı ve “yararlı müziğin” manifestosu olarak anılan şu satırlar; “Besteci yazacağı yapıtla ilgili bir talep gelmedikçe kalemi eline asla almamalıdır. Kişinin kendini tatmin için sebatla müzik yazdığı devirler muhtemelen bir daha geri dönmek üzere geride kalmıştır. Öte yandan müziğe talep öylesine yüksektir ki, besteci ile tüketici en azından bir anlayış birlikteliği sağlamak durumundadır.”<sup>14</sup> Bu ifade “Yararlı müziğin” düşünce yapısını bize net bir şekilde yansıtır.

Bu alanda eser vermiş olan besteciler arasında Kurt Weil, Paul Dessau, Ernst Krenek, Hans Eisler, Carl Orff sayılabilir. Hindemith bu alandaki bereketli beste üretimiyle “yararlı müzikçi” sıfatını kendisi hiç istemese bile üstlenir. Hindemith'in üzerine kalan “Gebrauchsmusik” kavramı 1925 yılında bir müzikolog olan Heinrich Bessler tarafından oluşturulmuş bir terimdir.<sup>15</sup>

“O bütünüyle önemsiz tartışma üzerine, işgüzarın biri bir haber yapmıştı ve yıllar sonra buraya (Amerika) geldiğimde, kendi kurgularının kurbanı olmuş büyücü çırağı gibi hissettim kendimi: Her nereye gitsem, yüzüme vuruluyordu “Gebrauchsmusik” sloganı. Gereğinden fazlaca büyütülmüş, yararsız ve avuç içi kadar bahçede biten yaban otları gibi rahatsız edici hale gelmişti. Belli ki, nesnelere, kişileri ya da sorunları hazır bir yaftayla sınıflandırma eğilimine çok iyi cevap

---

<sup>14</sup> Paul Hindemith **Ses İşçiliği**, Norgunk Yayıncılık İstanbul 2007 s.22

<sup>15</sup> a.e. s.22



vermiş, böylece insanları bilgiye dayanan bir görüş sahibi olma zahmetinden kurtarmıştı.”<sup>16</sup>

Hindemith’in “Wir Bauen eine Stadt” (Bir kent kuralım), (1930), “Plöner Musiktag” (Plon”da müzik günü), (1932 ) adlı çocuklar için operası, Metni Berolt Brecht’e ait olan “Lehrstück” (Ders), (1929), Copland’ın “İkinci Fırtınası”, Arnold Schönberg’in okul orkestraları için Sol Majör süiti ve Carl Orff’un “Okul Çalışmaları” bu anlayışa en güzel örneklerdir.

---

<sup>16</sup> Hindemith, a.e, s.21

### 1.3. TÜRKİYE VE HİNDEMİTH

Paul Hindemith Türkiye Cumhuriyeti hükümetince ülkenin müzik yaşamını yeniden düzenleme konusunda çalışmak üzere 1935 yılında ülkemize gelerek Ankara, İzmir ve İstanbul'da gözlemler yapmış bu gözlemlerin sonucunda "Vorschage für den Aufbau des Turkischen Musiklebens"i (Türk Küğ yaşamının kalkınması için öneriler) yazarak dönemin Milli Eğitim Bakanlığına sunmuştur.<sup>17</sup> Çalışmalarının merkezi, önerileriyle kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'dır.

Türk müzik yaşamının kuruluşuyla ilgili, olarak Milli Eğitim Bakanlığına sunulan "Öneriler" başlıklı rapor:

- 1) Orkestra sorunları,
- 2) Yüksek müzik okulu planı ve okullarda müzik eğitimi,
- 3) Halka dönük müzik yaşamı,
- 4) İstanbul ve İzmir'de de konservatuvar açılması
- 5) Türkiye'de bilimsel ve teknik müziğin oluşturulması gibi beş büyük bölümden oluşuyordu."<sup>18</sup>

Hindemith'in, 1935 ve 1936 yılları arasındaki teknik ve bilimsel çalışmalarının Türkiye'nin yöresel, ulusal ve sanatsal müzik yönlerini, uluslararası değer taşıyan ve ilginç anılarla dolu 500 sayfalık raporunda ki "görüşler" kısmı şöyle özetlenebilir.

Hindemith'e göre, Doğu ve Afrika'nın Akdeniz kıyı bölgeleri müziğinin ses dizileri, temelden değişikliğe uğramadan çok seslendirmeye uygun değildir. Türkiye'de ise bunun tersine güçlü bir ses sitemine sahip halk müziği vardır. "Türk Bağdar aradığını ülkesinin eski köy küğünde bulacaktır. Tonal düzümsel ve biçimsel yapısıyla bu küğ pek çok yordamda kullanılabilir kerte yalındır. Duygusal içeriği

<sup>17</sup> Paul Hindemith **Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler**, çev.Gültekin Oransay 1983  
İzmir s1

<sup>18</sup> Akif Saydam **a.g.e**, s192

esinler sunar. Taze tükenmemiş olup ezgileri henüz aşırı yontulmuş değildir ve çok sesli işlemeye gönüllüce başeğer.”<sup>19</sup> Halk müziğimiz ton, ritim ve biçimsel açıdan her türlü çok sesledirmeye açıktır.

Ulusal Türk bestesini meydana getirme çalışmaları, Hindemith’e şark müziği tonlarının Avrupa biçim özelliklerine uydurulamayacağını kanıtlamıştır. Ona göre “Gelecek için bazı koşullara bağlı olursa bile, en önemli ve verimli çözüm yolu, halk müziğinden yararlanarak batı olanaklarının uygulanması ve bu kaynaktan sanat müziğinin yaratılmasıdır” (bu görüş batının 500 yıllık sanat geleneğini Cumhuriyetin kurulması ile birlikte uygulamaya çalışan Türk besteciler için belki de biraz zorlamaydı. Avrupa’ya eğitim almaları için gönderilen Türk bestecilerinin (Türk Beşleri) kalplerinde bu zorlama müzik yerine belki de başka bir müzik vardı.....)

Hindemith’in görüşleri arasında; bestecilerin köylere gönderilmesi, halkın müziğini dinleyip onlarla aylarca yaşamaları, müzik bilimini uygularken, müzisyen olmayanlarla özgür bir düşünce alışverişi içine girmeleri bulunmaktadır. Ancak o zaman, müzik ve bestecinin halk yaşamında ne gibi bir rol oynadığını gelecekte oynayabileceğini öğrenebilirler.<sup>20</sup>

P. Hindemith’in raporu doğrultusunda Avrupalı uzmanlardan tiyatro rejisörü Prof. Karl Elbert (1887-1981), müzik eğitimcisi piyanist Eduard Zuckmayer (1890 – 1972), orkestra şefi kemancı Ernst Preatorius (1886 – 1946), Avrupa’nın ünlü “Amar Kuarteti” nin kurucusu Lico Amar (1891 -1959) Ankara’ya gelerek eğitim öğretim planı doğrultusunda yerlerini alırlar.<sup>21</sup>

Hindemith’in sunduğu rapordaki bir çok ayrıntı, uzmanlığının ve adanmışlığının derecesini göstermeye yeterlidir.

---

<sup>19</sup> G.Oransay **a.g.e.**,s, 99

<sup>20</sup> G.Oransay **a.e.** s,107

<sup>21</sup> Akif Saydam **a.g.e** s,192



Resim 1.3 Paul Hindemith<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> (Çevrimiçi) [www.hindemith.org](http://www.hindemith.org) 17.05.2007

## 1.4. DİDAKTİK YÖNÜ

Besteci, yazar, icracı, festival düzenleyicisi, eğitmen, araştırmacı olarak Hindemith'in didaktik yönünü yazdığı kitapları ve söyleşilerinden anlayabiliriz. Hayatını bestelemeye ve eğitime adanmış olan Hindemith'in, müzik dilinin manifestosu olan "Unterweisung im Tonsatz", (The Craft of musical composition), (Kompozisyon sanatı) adlı kitabı ve bu kitabı yazma nedenleri didaktik yönüne en güzel örnektir.

"....Yıllar boyunca öğrencilerine, onlara yasak olan şeyleri ustaların yapmakta neden özgür olduklarını, neden bir temanın iyi, bir diğerinin zayıf olduğunu, armonik yürüyüşlerin neden doyurucu veya sinir bozucu olabileceğini, neden seslerin en çılgın karmaşıklığında bile bir anlam ve düzenin hakim olması gerektiğini, böyle bir düzene neden geleneksel araçlarla varılamayacağını öğretmiş olan biri; şeylerin Neden'leriyle bu bitmez tükenmez savaşımdan asla vazgeçmemiş ve öğrencilerinin önünde savunmasız kalma pahasına, karşısına çıkan her yeni soruyu daha derin daha araştırmacı çalışma için bir dürtü kabul eden biri – bu sorunlarla yüzyüze olan biri, benim neden zamanımı ve enerjimi yaşayan müzik yapıtları bestelemek yerine teorik bir yapıt üretmeye adanmışımı anlayacaktır sanırım"<sup>23</sup>

Kitabın sunuş kısmında Hindemith kompozisyon sanatını, eğitimini ve öğretmenleri sorgular. "Bach'tan bu yana hiçbir bestecinin öğretmen olarak öne çıkmış olmaması", belki de Hindemith'in eğitim görevini üstlenmesinde önemli bir kilometre taşıdır. "... bugün kompozisyon tekniğinde genel bir beceri yoksunluğu gözlenirken, hiçbir besteci eğitim görevinden kaçmamalıdır."<sup>24</sup> Hindemith kuramcı öğretmenleri ikiye ayırır, öğretmen besteci ve salt müzik kuramı öğretmeni. "üstün yetenekli bir besteci her zaman iyi bir öğretmen değildir ama, öyle de olsa verdiği eğitimin belli bir sıcaklık taşıması gerekir, çünkü doğrudan doğruya kendi

<sup>23</sup> Paul Hindemith, **The Craft of Musical Composition**, Schott, New York, 1945 s. 8

<sup>24</sup> Paul Hindemith, **a.e.** s,49

deneyimlerini anlatmaktadır..... Kompozisyon yeteneği olmayan uzman öğretmen, bunun dersini verirken zor durumlara düşer. Ruhsuz sürekli bas dizilerine ve kural kümelerine can vermeye çalışan o sancılı başlangıç aşamalarında, kendi yaratıcılığına başvuramaz...”<sup>25</sup> Eğitim alanını terketmiş besteciler yüzünden sıkıntı duyar Hindemith “Elbette ki, her kuram öğretmenin şu son yüzyılın öğretmenlerinin (ve ders kitabı yazarlarının) ermiş oldukları yüksek bilgi ve yetenek düzeyine ulaşması beklenemez, çünkü o öğretmenler dolgun hasatlarını eğitim alanını terketmiş olan bestecilere borçludurlar...” Besteciye göre öğretmen, dersini ders kitaplarındaki kurallara dayandırmayıp kendini sürekli yenilemeli ve eksiklerini tamamlamalıdır. Öğrettiği şeyleri kendi kompozisyon çalışmalarından türetebilmelidir.

Paul Hindemith’in “Unterweisung im Tonsatz” kitabı gelecek için yazılmışsa da geçmişin bir özeti niteliğindedir. Müzikal dilini anlatan kitap 20.yüzyılda armoninin yapısının değiştirilerek özgürce kullanılan aralıklar, kural tanımazlığın değil, yeni bir tonal çerçevenin belirli olmasına çalışır. Kitabın özü ve neden yazıldığı şu cümlelerle açıklanabilir. “Kompozisyon tekniğindeki bulanıklığın artmaması ve yaygınlaşmaması, köhnemiş bir eğitim sisteminin çelişik sonuçlarının daha bu belirsizliğin başlangıcında bir yıkıma yol açmaması için yeni ve sağlam bir temel atmak gerekir. Ben böyle bir temel atmaya girişmeyi öneriyorum...”<sup>26</sup> Hindemith modernizmle olan ilişkisini canlı tutup kuramsal geleceği olan bir müzik düşler.

“Unterweisung im Tonsatz” 20. yüzyıl müziğinin 19. yüzyıl müziğiyle sert bir şekilde koparttığı bağları onarma yoluna önemli yaklaşımlar getirir. Bunlar: “Aralıkların doğuşkanlar sistematiğinden gelen akustik niteliklerinin öne çıkarttığı yeni ilkeler; tonal merkez ya da tonal alan kavramının gözden kaçırmadan kompozisyon tekniğinin odağına yeniden oturtulması; Barok dokusal ve biçimsel modellerin yaygınlık ve etkinlik kazanması; ezginin diyatonik-kromatik ilişkisinin dar alanından kurtarılıp modülasyon mekanizmasının yeniden tanımlanarak 12 sesin

---

<sup>25</sup> Hindemith a.e. ,s 49

<sup>26</sup> Hindemith a.e. ,s 52

tümüne koşulsuz biçimde açılması ve bu çoğulluğun yaratacağı sınırsız olanakların manevra alanının genişletilmesi” olarak özetlenebilir.<sup>27</sup>

Hindemith’in “Unterweisung im Tonsatz” ta ve “Mathis der Maler” (Ressam Mathis) (1935) eserinden sonraki yapıtlarında gerçekleştirmeye çalıştığı, kuramın ilkeleridir. Bu kuramın etkileri Hindemith’in müziğini budasa da, besteci benimsediği yolda devam etmiştir.

Hindemith “Unterweisung im Tonsatz” (1937-1939), kitabından başka Harvard’da Charles Elliot Norton konferans dizisinde konuk olarak katıldığı ve sonradan bu konferans metinlerini topladığı “A Composer’s World” ( Bir Bestecinin Dünyası ), Amerika’daki öğrencileri için yazdığı Traditional Harmony I-II, (1943-1953), ( Geleneksel Armoni I – II ), Elementary Training for Musician (1946) (Müzisyenler için Temel Eğitim ) adlı bir teori- solfej kitabı vardır. Bu kitaplardan başka, bestecinin 1933 yılında yazmaya başladığı Berlin’de kompozisyon eğitimi verirken kullandığı metodları yeni bir pedagojik sistemle uyguladığı “Komposition und Kompositionlehre” ( Kompozisyon ve kompozisyon öğretmeni) adlı çalışmaları bulunmaktadır. Bu çalışmalar “Ressam Mathis” adlı eserin politik yansımaları ve bestecinin Almanya’daki durumu yüzünden basılamamıştır. Bu kitabın bölümleri ise şöyledir.

1. Envansiyon ve form
2. Müziğin son on yılı
3. Öğretmen ve öğrenci
4. Armoni ve Kontrpuan
5. Müfredat programı I, II, III<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Paul Hindemith, a.e. s.31

<sup>28</sup> David Neumeyer **The Music of Paul Hindemith**, 1986 Yale University s.24

Basılamayan bu kitap, sonradan “Unterweisung im Tonsatz” ın birinci bölümünü oluşturacaktır. Müfredat programı ise ikinci ciltte yer alacaktır.

Hindemith yazdığı kitaplarla kuramsal ve didaktik yönünü kanıtlamıştır. Bestecinin Türkiye’deki çalışmaları sonunda yazdığı beşyüz sayfayı aşkın, onaltı bölümden oluşan tarihsel rapor da bestecinin didaktik yönünü anlamamız için en güzel örnektir. Bu rapor Berlin Steglitz’deki bir çoğaltma evinde mumlu kağıtla çoğaltılıp mavi kapak geçirildiği için “Das Blaue Buch” (Mavi Kitap) olarak adlandırılmıştır. Bu öneriler türkçeye çevrildiyse de bugün Türk devletinin belgeliklerinde bulunmamaktadır<sup>29</sup>. 1983 yılında Gültekin Oransay tarafından “Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler” adı altında Türkçeye çevrilmiştir. Raporlar, Türk müzik yaşamının kalkınması için bir el kitabı niteliğindedir.

Raporun bölümleri orkestra, müzik yüksek okulu, kamusal müzik yaşamı İzmir, İstanbul illerindeki müzik yaşamının durumu ve Türk sanat müziğinin biçimlendirilmesi şeklindedir. “Bağdarın çalışması elden geldiğince kolaylaştırılmalıdır. Devlet hesabına Avrupa’da okumuş küğcüler kendileri için harcanmış paraların karşılığında çalıştırılırken onları bağdamaktan alıkoyacak ve asıl görevlerine yabancılaştıracak işlere zorlanmamalıdır... Bach, Mozart, Beethoven’in yaşamlarını fabrikada geçirmediklerini ne denli kesin biliyorsak onların yazı masalarının arkasında dünyadan habersiz sanatçılar olup çıkmadıkları kesindir.”<sup>30</sup> Hindemith Türkiye’deki her türlü beste çalışmasının temelini oluşturacak yaratının hazırlanması için “Halk Türküleri Betiği” (kitabı) çalışması yapılmasını önermiştir. Daha sonra bu derlenen eserler, profesyonel olmayan koro, çalgı takımlarıyla halka sunulmalıdır, demiştir. Raporun her bölümü dönemin problemlerini ve çözüm yöntemlerini anlatır

---

<sup>29</sup> G. Oransay a.g.y. sunuş

<sup>30</sup> G. Oransay a.g.y. 107



Hindemith Türkiye’de başka yerlerdekine oranla nerdeyse daha az görülen birlikte çalışma anlayışı karşısında doğru çalışma yöntemini bestecilerin kendi başlarına pek bulamayacaklarını öngörerek, halk müziği derlemesi için Avrupa’dan bir uzman getirtilerek bestecilerimizin derlemeleri onun önderliğinde yapmasını önermiştir.

“Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler” bunun gibi birçok öneriyi ve çözüm yolunu gösterir.

Bestecinin “A Composer’s World” çalışması ise kendi müzik dilini ve müzik hakkındaki düşüncelerini yansıtır. Kitapta felsefi bir yaklaşım vardır. Filozofsal yaklaşımlar, teknik ve stil, müziğe duygusal ve entellektüel bakış açıları, müzik eğitimi, enstrümanlar ve gelişimleri hakkında düşünceler kitabın ana başlıklarını içerir. Bestecinin müziğe duygusal bakış açısı kitapta şöyle ifade edilir. “Eğer hatırı sayılır hayallerimiz yoksa müziksel tepki mümkün olamaz. Çünkü müziksel tepki rüyalar gibi gerçeküstü ve bütün gücüyle bizi gerçekmiş gibi tokatlayan bir duygusal yapı haline dönüşür. Dahası eskiden ve gerçekten yaşanmış, müziksel etkilenişle canlanan bir hatıranın duyguları olmazsa müziksel tepkimiz olamaz....Eğer müzik, akıl depomuzdan hatıra temin etmeyi başlatmazsa manasız bir şeye dönüşür...Müziğin eski hatıralarımızı ortaya çıkarmasına engel olmayız, bu gücümüz dışındadır. Müziği anlamanın tek yolu, ne kadar iyi ya da kötü olursa olsun, onu imgeler gölgeler ve gerçeklerin rüyasal tekrarlarıyla birleştirmektir....”<sup>31</sup>

Composer’s World’deki (Bir Bestecinin Dünyası) çok meşhur bir pasaj da bestecinin “ilham”ı kara parçasını aydınlatan şimşeğe benzetmesidir. Besteci, göz açıp kapatıncaya kadar kısa sürede bestenin tüm ayrıntısını uygun bir biçimde görür diye yazar.<sup>32</sup> Kitaptaki bir başka ilginç cümle ise; “..Birlikte müzik yapan insanlar en azından müzik bitene kadar düşman olamazlar” dır.

---

<sup>31</sup> Paul Hindemith, **A Composer’s World**, s, 38

<sup>32</sup> Paul Hindemith, **a.e.** s, 71

Paul Hindemith gerek yazdığı kitaplarda gerek söyleşilerinde eğitimin önemini sıklıkla vurgulamıştır. Bestecinin Howard D. Lavid’la “Etüd” dergisinde yaptığı röportaj ilginç düşünceler içerir. Besteci kompozisyonun emek harcamaya degecek müziksel fikir ve duygudan oluşması gerektiğini düşünür. Ona göre dönemin müziğini teknik etkilemektedir. Besteciliğin öğretilemez bir olgu olduğunu ama mutlaka birkaç yıl armoni, kontrpuan ve müzik teorisi öğrenilmesini tavsiye eder. Bir çok bestecinin ilhamını fildişi-abanoz piyano tuşlarında yada keman tellerinde aradığını, bunun özgünlüğü bozup yaratıcılığı kısıtlayacağı görüşündedir. Kendisinin her zaman konser turlarında olduğu için piyano ya da bir çalgıyı bekleseydi beste yapamayacağını söyler. Bu mekanik ve yapmacık şeylerden besteci arınmalıdır koşul olan tek şey kendisinde sahip olduğu mutlak kulaktır<sup>33</sup>.

Bu makaleden, Paul Hindemith’in eserlerini üretirken Ravel, Debussy, Rahmaninov ve daha bir çok bestecinin aksine Brahms ve benzeri bir çok besteci gibi masa başında bestelediğini anlıyoruz. Bu bilgilerin sonucunda: müziği doğaçlayarak ortaya çıkarmayıp, besteyi kafasında tasarlayıp bitirdikten sonra kağıda geçiriyor diyebiliriz. Hindemith’in beste yapma hızı efsaneleşmiştir. Onun için beste yapmanın mektup yazmak kadar kolay geldiğini “Kleine Kammermusik” (Küçük oda müziği)’ni beş günde, Solo Keman Sonatı op.31’in finalini Bremen ve Frankfurt arasında yolculuğu sırasında trende, Solo viyola ve yaylılar için “Trauermusik”’i V. George’un ölümü üzerine ertesi gün yazmasından (bir sonraki günde icra edilmiştir. 22 Ocak 1936) anlayabiliriz.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> David Ewen, **The Book of Modern Composers**, Alfred A Knopf, New York 1956 ilk basım 5 Ekim 1943 s. 303

<sup>34</sup> Stanley Sadie **a.g.e.** s,574

## 2. PAUL HİNDEMİTH'İN MÜZİK DİLİ

### 2.1. Yirminci Yüzyıl Müziğine Genel Bakış

Yirminci yüzyılda, bilim, teknik, diğer sanat dallarındaki yenilik ve gelişmelerle birlikte müzik sanatında da önemli yenilik ve gelişmeler olmuştur. Bu bakımdan 20.yüzyıl için müzik tarihinin en canlı dönemidir diyebiliriz.

Yayma, çoğaltma ve ulaştırma araçlarının gelişimiyle 20.yy'de müzik dar ve sınırlı bir çevrede kalmaktan kurtularak dünyanın dörtbir yanına yayılmış, özellikle radyo, pikap, teyp, televizyon gibi araçlarla evlerin içine kadar girmiş müzik dinleyenlerin sayısı artmıştır.

Bütün bu teknik gelişmelere paralel olarak bestecilik alanında da büyük gelişmeler, yeni yöntemler geliştirilmiştir. Yeni yöntemler sadece bu yüzyıla özgü olmayıp her çağ bir öncesine göre yeni yöntemlerle doludur. 20. yüzyılın getirdiği teknik yenilikler daha önceki bütün yüzyılların getirdiklerinden daha çoktur.

“20. yüzyıl müziğinde bireycilik (individualisme) alabildiğince sürüp giderken, birtakım yeni buluşlara da tanık oluyoruz. Bu heyecanlı devrede, müzisyenlerden bir bölümü daha önceki yüzyılların müzik kurallarını hiçe sayarak çok çeşitli denemelere girişmiş, bir bölümü kuvvetli bir iz bırakmadan gelip geçmiş, bir bölümü ise toplumlar üzerinde etkiler ve tepkiler yaratmış, bir bölümü de kişisel özellikleriyle sanatta uluslararası akımlara yol açmışlardır.”<sup>1</sup>

Bu yüzyılda çağdaş müziğin en belirgin özelliklerini şöyle özetleyebiliriz;

- a) Birden çok tonalitenin kullanılması,
- b) Tonalitenin tamamen yok edilişi ve on iki ton sistemi,

---

<sup>1</sup> Akif Saydam **Ünlü Müzisyenler Yaşamları-Yapıtları** Genişletilmiş 4. basım Ankara 1997 s.189

- c) Değişik ölçü ve bu ölçülerin koşulladığı değişik ritimlerin aynı anda kullanılması. Melodi, armoni ve ritim zenginliği daha önce birbirleriyle uyumlu uyumsuz sayılan bütün ses aralıklarının cesaretle kullanımı ve bu özelliklerin doğal sonucu olarak dinleyiciden yoğun bir dikkat ve anlayış beklemesi,
- d) Sonat formu gibi bir çok müzik formunun değişime uğraması, gelişmesi,
- e) Çalgı olanaklarının zorlanması ve yeni tını arayışları (tını kompozisyonu)
- f) Elektronik gereçler ve elektronik müziktir.

Yirminci yüzyıldaki bu gelişmeler kuşkusuz birdenbire ortaya çıkmamıştır. “Sanatta, eskiye dayanmayan, eskiden kaynaklanmayan bir yenilik söz konusu olamaz.... Yenilikler ve yeniliklerin sonucu olan çağlar daha önceki çağlarda hazırlanır...Hiçbir çağ kendi içinde dümdüz bir çizgiye sahip değildir. Her çağın başlangıcı ve sonu arasında yeniliklerle dolu bir tırmanış vardır.”<sup>2</sup>

Bir çağın nerede başlayıp nerede bittiğini kesin bir çizgiyle belirlemek çoğu kez mümkün değildir. Yaşamları çağ değişimlerine rastlayan bestecilerin hangi çağa ait oldukları her zaman tartışmaya açık olmuştur. Son romantiklerden R. Wagner, G. Mahler ve R. Strauss gibi besteciler, aynı zamanda 20. yüzyıl müziğinin öncüleridir.

“Debussy’nin 1892-1894 yılları arasında yazmış olduğu ve 1894’te ilk seslendirilişi yapılan (Bir Pan’ın Öğlenden Sonrasına Prelüd) Prelude a l’apres-midi d’un Faune adlı eseri, bir çok eleştirmence çağdaş müziğin başlangıç tarihi kabul edilir”<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Nurhan Cangal **Armoni** Ankara 1999 s,301

<sup>3</sup> Nurhan Cangal **a.e.** s, 302

### 2.1.1. Yeni-Klasikçilik ve Hindemith

Yirminci yüzyıl getirdiği yeniliklerle birlikte geçmiş çağların stillerini de yeni baştan değerlendirmeyi gündeme getirmiştir. Yüzyılın başındaki atılımların etkileri 1. Dünya Savaşı yıllarında sürmüş, besteciler sınırları zorlayarak yeni buluşlara yönelmiştir. Yeni-klasikçilik akımı, geleneklerle bağlarını koparmak istemeyen, geçmişin tonal merkez, melodik gelişim, amaca yönelik müziksel düşünceler gibi değerleri savunan bestecilerin kendi müzikal düşünceleriyle doğan bir akımdır.

“ “Anlatımcılık” ın tam tersi yönünde gelişen Yeni-klasikçilik, öznel (sübjektif) deyişin dizginlenmesinden yana bir görüşten yola çıkmış, Barok çağ müziğinin ve klasisizmin değerlerine sarılarak yeni bir akıma dönüşmüştür. Bu anlayışı savunan besteciler “belki de hızlı gelişimin verdiği ürküntü ile geçmişten güç alarak çalışmak, yapılacak her şeyi aklın süzgecinden geçirmeyi ve esinlenmeyi, yaratıcılıktaki son etken olarak görmek gereğini duymuşlardır.”<sup>4</sup>

Yeni-klasikçilik ilke olarak tonal olmakla beraber eski üslup biçimleri özellikle kontrpuan kullanımı, iki tonluluk (bitonalite) ve çok tonluluk (politonalite) tekniklerini başarıyla kullanmıştır. 1911’de Max Reger’in “Eski Üslupta Konser Parçası” ile belirmiş olan Yeni klasikçilik İtalyan besteci ve piyanist Ferruccio Busoni’nin görüşleri ve tanımıyla adını bulmuştur.

Fransız Altılıları ve bu grup içinde bulunan özellikle Honneger ile Milhaud, ayrıca 1920’den sonra Stravinsky ve genelde Prokofiev, Yeni-klasikçi besteciler olarak tanınmışlardır. “Yeni-klasikçilikten anlaşılması gereken eski üslupların benzetme yoluyla eski bir çağdan yenisine aktarılması değil de, geçmiş günlerin üsluplarındaki ve biçimlerindeki anlamların yansıtılmasıysa, yüzyılımızda Stravinsky değil Hindemith bu yolun en önemli simgesi olarak gösterilmiştir.”<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Ahmet Say, **Müzik Tarihi** Ankara, 2006 s.485.

<sup>5</sup> İlhan Mimaroglu, **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları İstanbul 1990, s.143.

## 2.2. MÜZİK DİLİ

### 2.2.1. Müzik Dilinin Temel Özellikleri

“Paul Hindemith yeni-klasik üslubun başlıca temsilcisidir. Onun müzik yaratıcılığının ideali Johann Sebastian Bach olmuştur. Polifonik prensipler, konturpunkt yazısı Paul Hindemith'in düşünce ve yaratma gücünün temel araçlarından biriydi. Hindemith'in 20. yüzyılın Bach'ı diye adlandırılması, bir rastlantı değildir. Hindemith gençlik yıllarında J. Brahms, R. Strauss, M. Reger gibi bestecilerin etkisinde kalmakla birlikte, daha ilk eserlerinde de kendi stilinin özellikleri belirlenmiştir.”<sup>6</sup>

20. yüzyılın çağdaş Alman bestecileri arasında, en seçkin en verimli besteci Paul Hindemith'tir. Bestecinin müziği insancıl sıcak, taşıdığı anlam bakımından kulağa, beyine ve kalbe hükmeden bir müziktir. Müzik sanatının eski bestecilerinde olan ustaca işçilik Hindemith'te mevcuttur. Bu işçiliğini sadece eserlerinde görmeyip çalgı ve viyola çalış tekniğinde de kendini gösterir. Besteci içinde bulunduğu yüzyılın bestecileri gibi çeşitli evrelerden geçmiştir. İlk dönemlerinde Alman Romantizmine bağlanmış, Anlatımcılık (Expressionisme) akımına eğilim göstermiş sonunda Bach'a dayanan polifoniyi genişletilmiş ton prensibiyle birleştirip, yeni-klasikçiliği simgeleyen kişisel bir anlatım yapısına ulaşmıştır. Sanatçı olağanüstü bir işçiliğin erişilmez simgesidir.

P. Hindemith'in müzik dilini bir bütün olarak ele alırsak onun temel özellikleri;

- a) Devamlı evrimler, temelin sürekliliği
- b) Alman Barok gelenekleriyle açıkça görülen bağlar
- c) Kompozisyon tekniğini açıkça kullanmasına rağmen, pratikliği, ölçülü oluşu
- d) Eserin, icracıları ve dinleyici konusundaki kaygıları müzik diline ışık tutar.”<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Naile Mehtiyeva **Konser Kılavuzu** 2003, Bilkent Üniversitesi Ankara s.83

<sup>7</sup> Tamara Levaya **Paul Hindemith'in Hayatı ve Yaratıcılığı** Muzika, Moskova 1974 s.35

Paul Hindemith'in yaratıcılığında büyük formların kurgusu bazı özelliklere sahiptir. Bestecinin müzik dili ve ürettiği formlar geçmişin polifonik tekniğine karmaşık bir bağla bağlıdır. Çağdaşlık ve geleneksellik bir bütün içerisinde ayrılmazlar. Barok dönemin müzik kompozisyon tekniğini yirminci yüzyılın yeni şartlarına taşımıştır. Düşünce tarzının esas özelliği polifonidir. Eserlerindeki polifonik düşünce, çağdaşlarının anlayışına oranla daha kolay anlaşılabilir, açık, canlı ve renkli bir polifoni anlayışıdır. Bestecinin çalgı müziğinde polifoni tekniği ve ona bağlı değişkenlik, çeşitlemeler, toplu ve solo prensipleri üslubunun karizmatik özelliklerindedir.

Geçtiği yaratıcılık yolculuğunun her aşamasında konu ve çalgı seçiminde evrensel bir yaklaşım sergilemiştir. Yazdığı eserlere toplu bir bakışta görülen o ki Paul Hindemith hem sentetik formlarda (opera – bale) hem de çalgısal formlarda aynı derecede aktiftir. Yetenek ve teknik donanım açısından bakıldığında ise, besteci büyük formlarda ve aynı zamanda oda müziğinde de etkili olmuştur.

## 2.2.2. Müzik Dili

“Igor Stravinski yirminci yüzyılın üç yeni klasik ikonu olarak kendisini, Arnold Schönberg ve Paul Hindemith’i göstermiştir.”<sup>10</sup> Stravinski’nin Yeni klasikçiliğini çeşitli kaynaklarla besleyen Hindemith, Bach – Stravinski çizgisinde bir yeni klasik, Bartok yaklaşımında bir folklorist, kendi yarattığı “işlevsel müzik” yönünden bir yararlı müzikçi olarak algılanabilir.

Besteci, kendisi tarafından titizlikle üretilip yirminci yüzyıl çağdaş batı müziğinde geniş yer alan “a tematik” kompozisyon stillerinin yanında yer alır. P. Hindemith’in müzikal dili çok çeşitlilik gösterir. Eserlerinde eski Alman ezgilerinden, gregorien korallerden ve yirminci yüzyıl popüler müziğine kadar yansımalar bulmak olasıdır. Hindemith’in temaları hiçbir zaman yeniden inşa edilmemiştir. Bestecinin temaları derin ve çağdaştır. Yaşadığı zamanın özünü ve gerçekliğini iletirler. “Der Schwanendreher” adlı viyola konçertosunun teması ise bu özelliklerden farklı olarak 1512 yılında bestelenmiş eski bir halk şarkısından alıntıdır. Barok dönemin tematik ve form çeşitliliği (Gigue, siciliano, aya, konser üvertürü) onun için büyük önem taşımaktadır.

Paul Hindemith kendi üslubunu ve stilini ondokuzuncu yüzyıl müziğinin tümüne karşı koymaya çalışmış, Wagner taraftarları ve takipçilerinin müzikteki etkileriyle aktif bir biçimde mücadele etmiştir.

Brahms, Bruckner ve Reger’in yaratıcılığında kendi stilinin izlerini görüyordu. Belli bir anlamda Hindemith Arnold Schönberg’in uyuşmaz bir hasımıydı. Schönberg’in stili kendi kökleriyle beraber Wagner’in “Tristan ve İsolde” nin dünyasından geliyordu dodekafoninin yaratıcısının reformcu fikirleri ise Tristan dünyasının tarihteki talihiyle bağlıdır. Hindemith, Schönberg’ten yirmi yıl gençtir. Hindemith’ten önce Avrupa müzik dünyasına Schönberg ve yeni Viyana okulu,

---

<sup>10</sup> David Neumeier **The Music Of Paul Hindemith** Yale University Press 1986 s,1



paralelinde yirminci yüzyıl yeni müziğinin diğer yaratıcıları olan Stravinsky, Bartok, Prokofiev ve Fransa'nın genç "altılısı" dahil olmuşlardır.

"Bir müzik teorikisi olarak Hindemith, Arnold Schönberg'in yaratmış olduğu oniki ton ve dizisel yazının kesinlikle karşısındadır. Hindemith dizisel yazının sadece bir insan yapısı olarak değeri olduğu fakat kökeni doğada olan müziğin kaçınılmaz olarak tonal olması gerektiğini savunmuştur. Kendi prensiplerini açıkladığı "Unterweisung im Tonsatz" (Kompozisyon Sanatı) ve solo piyano için yazdığı "Ludus Tonalis" bu görüş ve inancın birer simgesidir. "Kompozisyon Sanatı", "Geleneksel Armoni" adlı teori kitaplarında ve özellikle piyano için prelüd ve fügları kapsayan "Ludus Tonalis"te atonallik ve oniki tonu reddettiğini ifade eder. Tüm olarak tonal sistemi, fiziksel dünyanın yerçekimi kuvvetine benzetir."<sup>11</sup>

1918 – 1923 yılları Hindemith'in kendi stilini bulduğu yaratıcılığının en üst seviyede, Yeni-klasikçi akımının etkisinde olduğu yıllardır. Belirgin ritmik doku ve geciktirilmiş armoniler yerine tekrarlanan ritmik kalıpları ve Barok stili tercih eder.

Hindemith'e göre, tonal ilişkilerin göz önünde bulundurulması iyi müzik için yeter koşul değildir ama, mutlak gerek koşuldur. "Eğer kulağın ve aklın bir çırpıda kavrayamadığı herşeyin atonal olduğunu savunan çok yaygın görüşü (müzik eğitiminin eksikliğine ve kolaycılığa kötü bir kılıf.....) bir yana koyarsak, yalnızca iki tür müzik olduğunu öne sürebiliriz: İçindeki tonal ilişkiler akıllıca ve ustaca ele alınmış olan iyi müzik ve bu ilişkileri göz ardı eden, o nedenle de ereksiz bir tarzda birbirine karıştıran, kötü müzik. Bu iki uç arasındaki yelpazede yer alan bir çok çeşit de vardır ve tabii bu önerme, içinde tonal ilişkiler güzel işlenmiş her müziğin iyi müzik olduğu anlamına gelmez. Ancak, iyi müziklerin hepsinde bu ilişkiler göz önüne alınmıştır; ve bunu yapmayan hiçbir müzik, nesnelerin yatay ve düşey davranışlarıyla ilgili en temel yasalar çiğnenerek tasarlanan bir mimari yapıdan daha başarılı olamaz"<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Emel Çelebioğlu **Tarihsel Açından Evrensel Müziğe Giriş** İstanbul 1986 s224,225

<sup>12</sup> Paul Hindemith **a.g.e** s. 184

### 2.2.3. Yaratıcılığının Dönemleri

Hindemith'in eserleri geleneksel olarak üç dönemde incelenebilir. Genç bestecinin çeşitli stilleri denediği, 1918-1923; hatırı sayılır bir armonik sertlik ve olgun bir neo-Barok tarzında amatörlerle birlikte yaptığı çalışmaların etkisiyle lirik ve neşeli ifadelerin izlediği, 1924-1933; sıradışı tonal stilini klasik sonat formlarına ve geleneksel stillere uyarladığı 1933 – 1963.

Hindemith'in öğrencilik dönemi eserleri geleneksel modeller üzerine kurulu ve ağırlıklı Brahms etkisi altındadır. Besteciye göre konservatuvar rutinini kıran ilk eseri 1917 yılında yazmış olduğu birbirine bağlı renkli doğaçlamalardan oluşan tematik gruplarla gelişen kayıp “ 1917'nin piyanolu beşlisi” dir. Bu eseri takiben kendisini konservatuvar öğretilerinden ve öğretmenlerini onaylar şekilde beste yapmaktan koparır. 1917 de bir mektubunda “...kimseye ciddi olarak konuşmuyorum çünkü hiçbirinin (öğretmenlerin) idealleri kalmamış. Sanatları, sanattan çok işçiliğe dönüşmüş” diye yazar.<sup>13</sup> Hindemith'in yaratıcılığı kendi başına olgunlaşır.

Hindemith müzik yaşamında adını ilk kez, Ekspresyonizmle (Anlatımcılık) bağlı olarak “Mörder, Hoffnung der Frauen” (1919) (Kadınların Umudu Katil), “Sancta Susanna” (1921) (Aziz Susanna) adlı tek perdeli operalarında duyurmuştur. Kuartet no:2 (1921) ve “Der Dämon” (Şeytan) adlı balesi yine bu dönemin eserleridir. Müzikal dilinin gelişimini Puccini, Schrecker, ve Strauss'un stillerini Schönberg'inkiyle yakınlaştırarak oluşturmuştur. Operalarının metinleri müziğinden daha ilginçtir. “Mörder, Hoffnung der Frauen” ilk ekspresyonist dramadır. Konusu cinsel çatışma üzerine kuruludur. “Sancta Susanna” operası ise son derece açık bir anlatımla genç bir rahibenin seksüel fantezilerini içerir. Hindemith daha sonraki yıllarda bu operaları korkusuz kendine güvenen gençlik dönemi eserleri olduğunu söyleyerek yazmaktan pişmanlık duyduğunu açıklar.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Edited by Stanley Sadie **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Newyork 1980

<sup>14</sup> a.e s, 576

Hindemith'in ekspresyonist evresinin ortaya en belirgin olarak çıktığı eseri enerjik ve ileri bir armonik dil kullandığı Kuartet no:2'dir. Hindemith bu eserde dolaylı olsada Schönberg okulunun estetik değerlerine yaklaşmıştır. Metrik olarak düzenlenmiş ritmik anlatımı Schönberg'in akışkan atonallığına yakındır. 1918 - 1923 yılları arasındaki dönemde Hindemith'in müziği 20.yüzyılın başlarındaki hiper-romantik karaktere aittir. Finaldeki ikinci temada Ravel etkilerini görmek olasıdır.

1922 yılında yazmış olduğu Kuartet no:3'ün birinci bölümünde hala ekspresyonizm etkilerinin devam ettiği görülür. Güçlü bir kromatik armoniyle ve melodik apajatürlerle örülü olan eser, birinci bölümündeki ekspresyonist havanın aksine final bölümünde duygulu lirik bir barok etkisi taşır. Eser beş bölümden oluşur, açılış ve ikinci bölüme doğru bir fugato ile birlikte hızlı bir Scherzo karşımıza çıkar. Üçüncü bölümde yumuşak ve huzur dolu bir yazı, dördüncü bölüm felsefi bir kontrpunktik yazıyla devam eder. Final ise enerjik bir Rondo'dur. Aşağıdaki örnekte Kuartet no:3 ten kromatik pasajlarla örülü atonale yakın ekspresyonist bir kesit izlenmektedir.



Şekil 2.1<sup>15</sup> Kuartet no:3

<sup>15</sup> a.e s, 577

1918-1923 dönemine ait en önemli eserlerinden birisi de Kammermusik no:1 adlı eseridir. Çağdaşlarının orkestral müzik bestelemelerine karşın Hindemith'in tercihi oda müziğinden yöne olmuştur. Kammermusik no:1'de geniş ve farklı çalgılardan oluşan (harmonium, trompet, vurmaları, akordion) bir oda müziği kadrosu kullanmıştır. Kabare, müzikhollerde çalınan müziklere benzeyen Kammermusik o dönemde Pariste yazılan müziklere benzer. Birbiri üzerinden kayarak akan iki ayrı tonal düzlemin aynı anda kullanılması bitonalite (çift-tonlu) tipik bir 1920'ler kompozisyon tekniğidir. Hindemith'te bu tekniği örnekte görüldüğü üzere uygulamış daha sonra "Craft of musical composition" da kestirmeci bir yargıyla reddetmiştir.<sup>16</sup>

Kammermusik no.1 (1922)  
 Massig schnelle Halbe

Flute 8va  
 Clarinet  
 Harmonium  
 Violin 1,2  
 Viola, Cello  
 Piano  
 Double Bass

Şekil 2.2.<sup>17</sup> Kammermusik no:1

<sup>16</sup> Paul Hindemith, **Ses İşçiliği**, Nisan 2007, İstanbul , Norgunk yayıncılık s,16

<sup>17</sup> a.e s, 577

1924-1933 yılları arasında Hindemith'in müzikal dilini değiştirmesi politik ve siyasi nedenlerden kaynaklanır. Müzikal dili içe kapanık ve anti-romantik diye tanımlanabilir. Bu dönemde Barok müzik estetik anlayışı ve gelenekleri ağır basar. "Das Marienleben" ve bölümleri arasında füg, koral, prelüd, marş ve pasakalya olan Kuartet no: 4 bu anlayışın ürünüdür. Eser 1924 yılında yazılmıştır. Kuartet'in ilk bölümünde bir füg ve çifte füg vardır. İkinci bölüme kontrpunktik bir yazı hakimdir. Üçüncü bölümde dinç bir marş karşımıza çıkar. Final ise yirmiyedi varyasyondan oluşur ve fugatoyla biter.

Bu dönemin en ünlü eseri "Kammermusik 2-7" dir. Hindemith bu eserde 19. yüzyıl oda müziği geleneğini terkederek tahta ve bakır nefesli çalgıları da kullanarak akorsal gelişim yerine kontrpunktik bir doku kullanmıştır. Akorsal gelişim yerine 19. yüzyıl geleneklerini terkettiği bir başka eseri 1925 yılına ait olan "The Concerto For Orchestra" (Orkestra için bir konçerto) ve "Cardillac" operasıdır. Bu eserlerde tahta ve bakır üflemeli çalgıları yaylı grubuyla eşit olarak kullanması 19. yüzyıl orkestra normlarını kullanmadığını göstermektedir. Orkestrayı büyük bir oda müziği topluluğu gibi düşünmüştür.

Kammermusik no.4 (1925)

Lebhafte Viertel

Cornet

*mf*

Str. b

Şekil 2.3.<sup>18</sup> Kammermusik no:4

<sup>18</sup> a.e s, 578

Hindemith'in bu dönemde göze çarpan bir diğer özelliği ise kullandığı armoni anlayışıdır. Erken dönem eserlerindeki zengin armonik yapı bu dönemde yerini (özellikle yavaş bölümlerde) fonksiyon gelişimine ve tek bir armoni üzerinde "ritornello" lara (18.yy.'da enstrümantal konçertolarda tutti kısımları) bırakmıştır. Hızlı bölümler ise Hindemith'in armonisinden çok daha ilginç olan kontrpunktik dokudadır. Çizgisel kontrpuanın oluşturduğu aralıksal gerilim, armonik temelin yapısını oluşturur.

Hindemith amatör müzisyenlerle yaptığı çalışmalar ve onlar için bestelediği teknik zorluklardan arınmış, zevkli, tonal eserlerle adını duyurmuştur. "Gebrauchsmusik" anlayışını ileriye götürmüş çok sayıda eser vermiştir. "Lehrstücke" 1929 (Öğretici Parça), "Wir bauen eine Stadt" 1930 (Bir şehir kuralım) önemli eserleridir. "Wir bauen eine Stadt" Metni Robert Seitz tarafından yazılmış çocuk operasıdır.<sup>19</sup> Eserin partiyonu piyano içindir. Piyano eğitimi alan çocukların rahatlıkla yorumlayabileceği kolaylıktadır. Eser on sahne ve altı müzik parçasından oluşur. Kendi şehirlerini kuran çocukları ve onların şehir anlayışlarını anlatmaları için basit bir oyundur.

Wir bauen eine neue Stadt P. Hindemith

Piano

Pno.

Şekil 2.4. Wir bauen eine Stadt

<sup>19</sup> a.e. s, 579

Hindemith'in amatörler için müzik anlayışı kompozisyon estetiği bakımından hayatı boyunca devam etmiştir. Hindemith'in inancına göre müzik kullanışlı ve pratik olmalıdır.<sup>20</sup>

1933-1963 yılları arası Hindemith'in son dönemidir. Alman ressam Matthias Grünewald'ın yaşamından etkilenerek bestelemeye başladığı "Mathis der Maler" (Ressam Mathis) operası ve operanın bölümlerinden oluşturduğu senfonisi bu dönemdeki en önemli eseridir. Bu eser ve bu eseri izleyen çalışmalarda Hindemith'in müzik dilinde önemli değişimler olmuştur. "Geniş armonik ve melodik bloklar koral dokusu şeklinde önem kazanmıştır. Armonik cümlelerin gelişimini, eksilmiş ve artmış akorlarla sağlamıştır. "Mathis senfoni ve Trauermusik" 'te bu stilleri görebiliriz."<sup>21</sup> Bu değişimler Hindemith'in yazmış olduğu "Unterweisung im Tonsatz" 1937-1939 (Kompozisyon sanatı) adlı kitabının sonuçlarıdır. Özellikle 1939 dan sonra yazmış olduğu eserlerde bu kuramın etkileri söz konusudur. Kuramdan önceki eserlerini de besteci tekrar gözden geçirmiştir.

Hindemith'in 1935 yılında yazmış olduğu "Der Schwanendreher" adlı eseri viyola ve orkestra için yazmış olduğu eserler arasında en önemlisi olarak kabul edilebilir. Eser bestecinin üçüncü viyola konçertosudur. Eserin teması eski bir Alman halk şarkısıdır. Besteci orkestrasyonda değişiklikler yaparak; 1.,2. kemanlar ve viyola grubunu kullanmayarak solo viyolayı ön plana çıkarmıştır.

"Resam Mathis" senfonisinden sonraki müzikal değişim, tonal yapı organizasyonu olarak açıklanabilir. Bu yapı özellikle kadanslarda belirgin bir özellik taşır. 1938 Yılında bestelenmiş olan "Süite Nobalissima visione"de kadans örneği izlenmektedir.

---

<sup>20</sup> a.e s, 579

<sup>21</sup> David Neumeyer, **The Music of Paul Hindemith** s, 187



Şekil 2.5.<sup>22</sup> kadans

Bestecinin orkestrasyonu kuramın da etkisiyle akorların kurulumları, bağlantıları ve gelişimleriyle birlikte geçmiş dönemlerine oranla daha renkli ve duyarlıdır.<sup>23</sup> Polifoniye bağlı armoni eşlikli melodik gelişim en önemli ilke olarak müzikal dilinin temelini oluşturur. Uzun soluklu cümleleme biçimleri ve temalarındaki denge unsuru bestecinin müzikal dilinin özelliğidir.



Şekil 2.6<sup>24</sup> Uzun soluklu cümleleme

<sup>22</sup> Stanley Sadie a.g.y 583

<sup>23</sup> a.e

<sup>24</sup> a.e



Hindemith klasik sonat ilkelerinin dışına çıkarak birden çok temayı kullanarak geliştirmiştir. 1940 yılında yazmış olduğu Çello konçertosu birden fazla tematik malzemeyi içinde barındırır. Aşağıdaki örnekte birden fazla temayı görmek olasıdır.

Cello Concerto (1940) 1st movement  
Allegro moderato

The musical score consists of five staves of music. The first staff is marked *ff* and contains a triplet of eighth notes. The second staff is marked *f* and contains a triplet of eighth notes. The third staff is marked *p* and contains a triplet of eighth notes. The fourth staff is marked *8va bassa* and contains a triplet of eighth notes. The fifth staff is marked *ff* and contains a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Şekil 2.7.<sup>25</sup> Birden fazla tema

“Hindemith’in müziği, özgünlüğü ve yoğunluğuna rağmen kendinden sonraki besteci kuşaklara önemli bir etki bırakmamıştır.”<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Stanley Sadie a.g.y 583

<sup>26</sup> a.e s, 584

## 2.2.4. Çalgı Müziği

“Romantizmde her çalgının bireysel imkanları sıkça bütününe gücüne ve renkliliğine kurban ediliyordu. Paul Hindemith’in çalgısal dili bir çok noktada son dönem romantik müziğine karşıt olarak oluşmuştur”<sup>27</sup>

Besteci yeni çağın ruhunu iletir. 1922 yılından itibaren çalışmaları Yeni Klasik’ten Yeni Barok’a doğru yönelmiştir. “Kammermusik” serisi bu yönelişin en açık kanıtı sayılabilir. Altı konçertonun her biri solo çalgı ve çalgı toplulukları içindir. Bu konçertolar geç romantik oda müziği geleneğinden gerek çalgı seçimi, gerekse armoni ve form olarak uzaktır. Çalgıları serbest bir biçimde kendi bireysel ve doğal imkanlarını sergileyerek veya göstererek solo ve birlikte (tutti) çalmanın yeni tekniği çalgısal seslerin farklılığını oluşturur; Çoğunlukla orkestralar küçülüp, solistler orkestrası gibi tipik bir hal almıştır. Romantiklerin kullanmadığı, harmonium, saksofon, kornet gibi çalgıları kullanmıştır. Bu konuda Paul Hindemith’in zevk ve arayışları iki dünya savaşı arasında yer alan batı çalgısal müziğinin genel yönüyle organik bağlara sahiptir. Fakat Yeni Barok akımının içinde bulunarak kendi dilini koruyabilmiş ve üslubuna sadık kalmıştır. Bestecinin tematizmi kalıcı ve etkileyici özelliklerle işaretlenmiştir.

Kammermusik no.1 (1922)  
Massig schnelle Halbe

Flute 8va  
Clarinet  
Harmonium  
Violin 1,2  
Viola, Cello  
Piano  
Double Bass

Şekil 2.8.<sup>28</sup> Kammermusik no:1

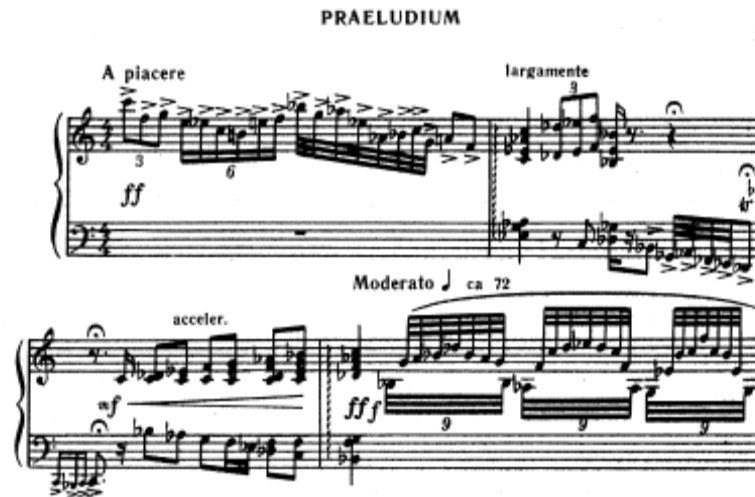
<sup>27</sup> David Neumeyer a.g.e S.71

<sup>28</sup> Edited by Stanley Sadie s, 577

## 2.2.5. Bach-Hindemith Paraleli

Bach - Hindemith paralelini çizmek için bir çok neden vardır. Paul Hindemith'in eski Alman ustaların kültür ve gelenekleriyle bütünleşme arzusu son derece güçlü ve doğaldır. Daha 1920'li yıllarda George Friedrich Haendel, Johann Sebastian Bach onun için etik ruh ve müzikteki stilistik anlayışın temel desteği ve dayanağı olmuştur.

“Müziğindeki polifonik doku, kontrpuan anlayışı ve Barok dönem müzik formlarını kullanması açısından bir çok müzik eleştirmeni tarafından 20. yüzyılın Bach'ı olarak tanımlanmıştır. Bestecinin Barok stilde bestelenmiş olan “Kammermusik” adlı eseri Bach'ın Brandenburg Konçertoları'na saygı niteliğindedir. Solo piyano için yazdığı “Ludus Tonalis” yine Bach'ın aynı yapıdaki 48 Prelüd ve Füg'ü ile benzerlik taşır.”<sup>29</sup> 1930 – 1940 yılları arasında yazdığı piyano eşlikli sonatlarda kullandığı yalın 3 sesli yazı Bach'ın klavsen eşlikli keman sonatlarının dokusundadır. 1922 piyano süitinden “Ragtime” yine Bach'ın Do Minör prelüd-füg temasının bir çeşididir.



Şekil 2.9.Ludus Tonalis

<sup>29</sup> T. Levaya, a.g.e. S.210

## 2.2.6. Ludus Tonalis

“Ludus Tonalis” Hindemith’in 1921’de “Kuartet, op. 16’yla” büyük başarı kazandığı “Donaueschingen” çağdaş müzik festivali ve yirmibir yıl sonra ölümü, son eserlerini verdiği 1963 yılları arasında 1942 yılına ait olup kariyerinin tam ortasında yer alır. Hindemith’in “Unterweisung im Tonsatz” (Kompozisyon Sanatı) dan sonra yazdığı en önemli eseridir. Ludus Tonalis Bach’ın 48 prelüd-fügüne saygı niteliğindedir.

Eser, “Unterweisung im Tonsatz” ın ilkelerine sıkıca bağlıdır. Hindemith “Ludus Tonalis”te, kuramında ele aldığı 1. Dizi’yi kullanmıştır. “Ludus Tonalis” oniki füg, onbir interlude, prelüde ve postlude olmak üzere yirmibeş özel parçadan oluşur. Füglerin hepsi üç seslidir ve 1. Dizi’nin (do sesinden başlayarak) sıralanışına göre düzenlenmiştir.



Şekil 2.10. birinci dizi



Şekil 2.11. Do fütü

“Ludus tonalis”teki Fügler;

Do: Üçlü füg olup ikinci konu karşı konudur. Final kesiti üç temadan oluşup, aynı anda duyulur.

Sol: Stretto (fügde iki yada daha fazla temanın yaklaşımla belirmesi) kullanılmıştır.

Fa: Ayna fügen vardır. Retrograde (tersine hareketle) ikinci yarı birinci yarının tersidir ve melodik çevirim yoktur.

La: İkili fügen oluşur, birinci temanın tersidir. Final bölümü iki temadan oluşur.

Mi: Ters devinimli

Mi bemol: Ters devinimli

La bemol: Basit fügen; finalde III. derece üzerinde

Re: Basit fügen

Si bemol: Stretto fügen; ters devinim, retrograde, retrograde inversion, (ters yansıma) konunun arttırımı ve bir çok Stretti’ den oluşur.

Re bemol: Ayna fügen, ikinci yarı ve birinci yarı bağımsız partilerin melodik ve dokusal çevrimleri vardır. Koda eklenmiştir.

Si: İki parti kanon

Fa diyez: Stretto Fügen’den oluşur.<sup>30</sup>

İnterlude’ler kendilerinden sonra gelen fügenin ton olarak hazırlıyıcı köprüleridir. Girişteki “Praeludium” ve kapanıştaki “Postludium” dramatik bir prolog (Dramatik oyunların başında konuyu kısaca anlatmak) ve epilogtur.(Eserdeki düşüncelerin sonucu) Eserin finalindeki “Postludium” girişteki “Praeludium”un geriye doğru ters çevrimidir. (retrograde inversion) “Praeludium” operadaki üvertür bölümü gibi dinleyiciye eserin daha sonrası için bir fikir vermesi bakımından gerçek bir prologtur.<sup>31</sup>

Açılış ve kapanıştaki parçalar Barok “toccata” tarzındadır. “Praeludium” piyanistik bir kadans havası taşır.

---

<sup>30</sup> David Neumeyer a.g.y. s, 225

<sup>31</sup> a.e.

**PRAELUDIUM**

A piacere *ff* 6

largamente 3

Moderato  $\text{♩}$  ca 72

accel. *ff* 9

Şekil 2.12. Praeludium

“Postludium” bölümü “Praeludium” un tersten çevrilmiş (retro) halidir.

largamente 3

A piacere 6

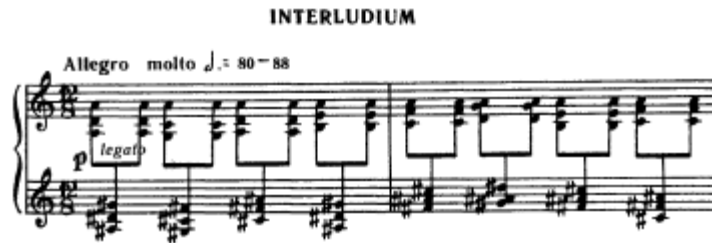
Şekil 2.13. Postludium

Ludus Tonalis'teki la bemol füğün bitiş kadansındaki sondan bir önceki akor (re bemol-fa-la bemol) majör beşli akorudur. Bu akor aynı zamanda do majörde napoliten akoru olmakla beraber klasik armonide genelde kadansta dominanttan önce birinci çevrim haliyle kullanılır. 20. yüzyılda modern kullanım şeklinde ise Hindemith napoliten akoru dominant yerine vekil akor olarak kullanıp la bemol modunda başlayan parçayı tipik olmayan bir biçimde Do ekseninde bitirmiştir.<sup>32</sup>



Şekil 2.14. kadans

Ludus Tonalis'teki armonik olmayıp efekt şeklinde duyulan bir pasajda sayfa 38 deki "İnterludium" dur. Siyah ve beyaz tuşların salkımlarına benzeyen bu pasajda komşu notalar bir sonraki akora adım adım çözülmezler. Bu anlayış politonal etkileşim olarak algılanabilir.



Şekil 2.15 Politonal etkileşim

<sup>32</sup> Leon Dallin **Techniques of Twentieth Century Composition**, C. Brown company publishers, Iowa s, 144

“Orjinal, inversion, retrograde ve retrograde inversion (düz, yansıma, ters, ters+yansıma) olmak üzere her müzikal hattın doğasında dört temel taklit şekli bulunur.”<sup>33</sup> Hindemith “Ludus Tonalis”teki füğlerin gelişimini tematik metamorfoz yöntemiyle geliştirmiştir. Bu yönteme göre aşağıdaki “Fuga in F” örneğinde temanın metamorfozlarını görmek olasıdır. Ludus Tonalis tematik metamorfozların bolca bulunduğu Hindemith’in müzikal dilinin bir özetidir.

Orjinal



Inversion



Retrograde



Retrograde Inversion



Şekil 2.16. “Fa fügen” temalar <sup>34</sup>

<sup>33</sup> a.e. s, 168

<sup>34</sup> a.e. s, 169



### 3. PAUL HİNDEMİTH'İN ARMONİ ANLAYIŞI

#### 3.1. Paul Hindemith'e Göre Geleneksel Armoni Anlayışı

Paul Hindemith “Craft of Musical Composition” kitabında geleneksel armoni kuramının, akorların belirlenmesi ve yapılandırılması bakımından çok kısıtlı bir sistem olduğunu savunur. Bu sistemi ve eleştirisini dört maddede açıklar;

- 1) “Akor oluşturmanın temel yöntemi üçlülere üstüste bindirmektir.
- 2) Akorların çevrilebilir oldukları kabul edilir.
- 3) Diyatonik gamın seslerini yükselterek veya alçaltarak, belli bir tondaki akor dağarcığı zenginleştirilebilir.
- 4) Akorlar çeşitli biçimlerde yorumlanmaya yatkındırlar.”<sup>1</sup>

Bestecinin geleneksel armoni kuramına getirdiği eleştiriler etkileyici ve düşündürücüdür.

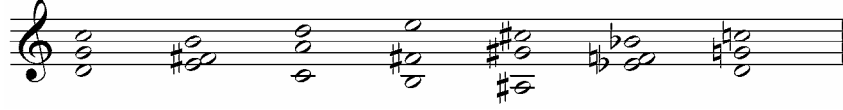
1) Beşli akorlar üçlülere üst üste bindirilmesiyle oluşur. Bu akorlara üçlü eklenmeye devam ettikçe yedili, dokuzlu, onbirli ve onüçlü akorlar elde edilir. Bu yöntemle oluşturulan gruplarda yer alan aralıklar, değişik gerilimleri olan akorlara dönüştürülürler. Böylece müziğin tonal işlevleri olmayan gamlar ile bu gamlara bağlı akorlar ve çevrimlerinden örülmüş bir ağa yakalandığını iddia eder Hindemith. Ona göre üçlülerden yapıldığı kanıtlanamayan akorların geleneksel armoni kuramında açıklamaları yoktur.

Hindemith geleneksel armoni kuramının, örnekte görülen tarz üç sesli akorların yürüyüşünü açıklayabilmek için en garip yöntemlere başvuracağına değinir. “Böyle bir yürüyüşte yer alan bu akorlara abantı-akoru (appoggiatura-chords), ya da gecikme-akoru (suspension-chords) diyebilir. Bunu yaparken, abantı ya da gecikmenin ayrılmaz kısmı olan çözülmeyi unutmuş görünür. Fakat ortada bir “uyuşumsuz akor” olduğu halde eğer çözüme yoksa, abantının koşulları

---

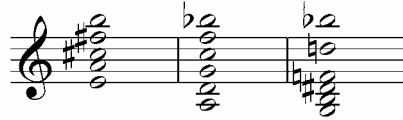
<sup>1</sup> Paul Hindemith, *Craft of Musical Composition*, s.90

sağlanmamış demektir ve bu gibi akorlara bağımsız varlıklar gözüyle bakmak gerekir. Veya bu akorların bitmemiş olduğu, ya da başka akorlar yerine kullanıldığı, gibi saçma savlar ileri sürülür....”<sup>2</sup>



Şekil 3.1.<sup>3</sup> Açıklamaları olmayan akor yürüyüşleri

2) Üç ya da dört sesli basit akorların seslerinin konumları değiştirilerek elde edilen çevrimler aynı akorun diğer biçimleri olarak tanınırlar. Bu yöntemle daha dokuzlu akorlara gelindiğinde bile çevrimin kolay olmadığı görülür. Armoni kuralı kendi koyduğu kurallarla ters düşmemek için akorların seslerini kırpar. Dominant dokuzlu akorunda beşlinin atılması gibi... “Yalnız üçlülerden oluşmamış olanlar başta gelmek üzere, akorların büyük çoğunluğunun çevrimi olanaksızdır.”<sup>4</sup>



şekil 3.2.<sup>5</sup> Çevrimi olanaksız akorlar

Yukarıdaki akorlar çevirildikleri zaman karakterleri ve anlamlarını yitirler. Geleneksel armoni kuramıyla bu akorların çevrimleri yapılamaz. Çünkü hangi kök sese bağlanacağı bilinemez.

<sup>2</sup> a.e. s, 90

<sup>3</sup> a.e. s, 90

<sup>4</sup> a.e. s, 91

<sup>5</sup> a.e. s, 91

3) Bir tonun dışına çıkmadan, o tona ait gama yabancı sesleri içeren akorları açıklayabilmek için “alterasyon” kavramına sığınılmıştır. Başlangıçta, en basit tonlarda çok sık rastlanan bazı sapmaları (pesleştirilmiş altıncı derece ve Napoliten akor gibi) temize çıkarmak için geliştirilmiş olan bu fikir, daha sonra tonal yapıya kolayca oturmayan herşeyi kendi çatısı altında toplayacak tarzda genişletilmiş ve sonuç olarak sistem belirsizliklerle, çok anlamlılıklarla dolmuş, geriye tek bir geçerli kural kalmıştır: “Herhangi bir akor, herhangi bir tonda karşımıza çıkabilir”. Bu diyatonik sistemin sonucudur; ve bu andan başlamak üzere kromatik zemindeyiz demektir. Buna Pan-diatonizm de denir. Ancak diyatonik sistemde, sonradan eklenen bu akorlara ikincil armoniler, hiç de hoş karşılanmayan davetsiz konuklar gözüyle bakılırken, kromatik sistemde bunlar daha baştan itibaren tonal sistemin bağımsız öğeleri olarak görülürler.

4) Geleneksel armoni kuramında her akorun taşıdığı çok anlamlılığa bir örnekte dominant yedi akorudur. İşlevine ve notasyonuna göre, kök konumunda, birinci çevrim ya da ikinci çevrim konumunda olduğu yorumlarına açık ise, Hindemith bu sistemin yanlış olduğunu aşağıdaki örnekle gösterir.



Şekil 3.3.<sup>6</sup> Dominant 7 li Akorlar

Bu örnekteki akorun, hep aynı sesleri verdiği bakıp, her üç biçimde de aynı armonik anlamı taşıdığını söylemek mantıksız olur. Yukarıdaki üç çözümlüş biçiminden birincisinde sol sesi do ya çözülmüştür. İkinci çözümlüşte ise bu ses ardından gelen akorun kökü ile daha zayıf minör ikili fa diyez sesine gider.

<sup>6</sup> a.e s. 92

Bu uzak akrabalığın birincisi gibi güçlü armonik dil oluşturmaması doğaldır. Üçüncü bağlantı ise diğer ikisine göre orta güçtedir. “...bir akorun çeşitli biçimlerde yorumlanmaya uygun olması, çıkardığı seslerden değil, bir işitsel olgu ile onun notasyonu arasındaki çelişkidir kaynaklanır...”<sup>7</sup>

“...Eğer elimizde bir tampere notasyon (do diyez ve re bemol’un aynı işaretlerle gösterildiği ) olsaydı, buna göre yalnızca majör ve minör aralıklar olurdu. Eksik ve artık terimlerinin yol açtığı çok anlamlılığı koruyan ve diğer aralıkların olağan ölçüler içindeki terimleriyle asla tanımlanamayan tek aralık triton dışında, artık, eksik ve daha başka bütün sınıflandırılmalar kaybolurdu....”<sup>8</sup>

Seslerin arası 5:6 oranına uyan bir aralığı kulak her zaman minör üçlü olarak duyacağı için besteci tarafından bir artık ikili, bir minör üçlü, ya da çift eksik dördü olarak düşünülen ve o şekilde yazılan aralıkların bir önemi yoktur. Dolayısıyla “...tritonun başka hiçbir artık veya eksik aralığın çözümlemeye yeri yoktur; triton dışında bütün aralıklar, doğuşkan dizisinin ilk altı sesinden üretilmiş aralıkların değişik biçimleri olarak duyulur.”<sup>9</sup> Hindemith, bir çok müzisyene kaba olarak görülebilecek bu düşünceye itirazların notasyon sistemi yüzünden kaynaklandığını söyler. Gerçekleştirmek istediği yeni kuramda ise notasyona dokunmadan bir kuram oluşturmaya çalışacaktır.

---

<sup>7</sup> Hindemith, a.g.e s. 129

<sup>8</sup> a.e. s. 130

<sup>9</sup> a.e. s.131

### 3.2. 1. VE 2. DİZİ, BİLEŞKE SESLER

Hindemith, kromatik gamdaki on iki sesin gittikçe azalan bir akrabalık ilişkisi düzeninde ortaya çıkmış olduğu anlamlı diziyi “1. dizi” diye adlandırır. 1. dizi doğuşkan dizisinden üretilmiştir. Herhangi bir gamın kökü olduğu düşünülen tek bir ses ve seslerin geriliminden doğan kromatik düzende on iki sesli dizidir.



Şekil 3.4.<sup>10</sup> 1.dizi

Aralıkların da doğal bir sırası olduğunu ve bu sıralamayı da 2. dizi diye açıklar. Bu dizinin temel gereçleri de 1. dizideki gibi kromatik gamın 12 sesidir.



Şekil 3.5.<sup>11</sup> 2. Dizi

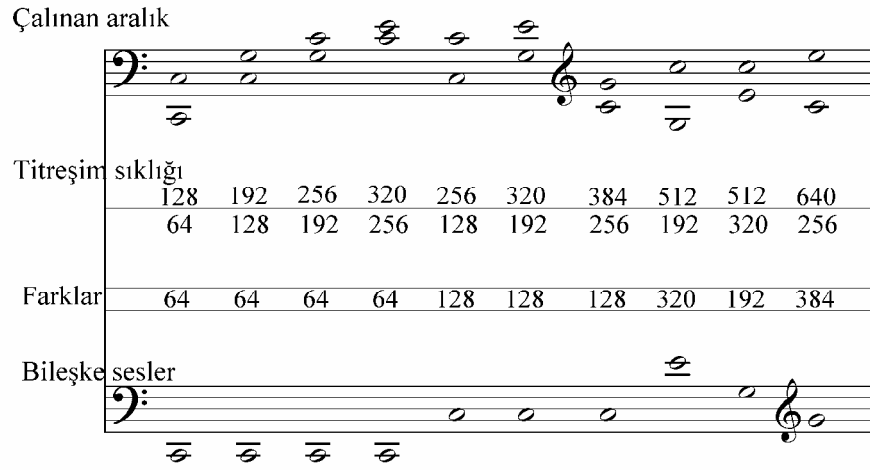
2. dizinin temel oluşum prensibi bileşke seslerdir. Bilindiği üzere bileşke sesler, doğuşkanlardan farklı olarak (doğuşkanlar tek bir sesin tınlamasıyla değişen sayılarda oluşurlar) iki veya daha çok sesin birlikte tınladığı zaman ortaya çıkarlar. Daha açık bir örnekle, bir kemancı saf entonasyonlu çift sesler çalarken bileşke sesleri yumuşak bas sesler olarak duyar. Org yapımcılarında bu yöntemi, yer ve malzeme harcamalarından kaçınmak için çok iyi bilir ve uygular.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Edited by Stanley Sadie **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Newyork 1980

<sup>11</sup> **a.e**

<sup>12</sup> Paul Hindemith, **a.g.y.** s, 61

“Bileşke sesin frekansı her zaman, çalınan aralığın seslerinin frekansları arasındaki farka eşittir.”<sup>13</sup>



Şekil 3.6.<sup>14</sup> Bileşke sesler

<sup>13</sup> Paul Hindemith, **Craft of Musical Composition** s, 61

<sup>14</sup> a.e s.62

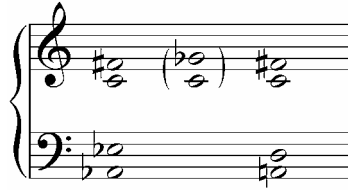
### 3.2.1. Triton

Hindemith bileşke seslerin fiziksel hesaplarıyla 2. diziyi kurar. Dizideki son aralık triton aralığıdır. Hindemith akor oluşturmadaki temel aralığı triton üzerine kurar ona göre “aralıkların en gururlu, en soylu üyesi sekizlidir (doğuşkanlar prensibinde bozulmayan tek aralık olduğu için) ve diğerlerinden ayrı durur.”<sup>15</sup> Triton ise ailenin ayrıkısı, bir o kadar da vazgeçilmez üyesidir. Başka bir aralıkla birlikte bir çift oluşturmaz ve sekizliye karşıt olarak dizinin sonunda yer alır.



Şekil 3.7.<sup>16</sup> 2. Dizideki triton aralığı

Tritonun kökü yoktur ve ona eşlik eden bileşke seslerle ilişkisi olağan dışıdır.



Şekil 3.8.<sup>17</sup> Dominant yedili akoru

“.....Triton her zaman dominant etkisi taşır; bir eksene yönelik eğilimle, (bir aralık ya da bir akor oluşturan tamamlayıcı seslerle birlikte) üyesi olduğu ailenin kaynağı olan sese doğru bir “çözülme” biçiminde en doğal doyuma ulaşan bir yürüyüş nitelendirilir.....”<sup>18</sup> Yukarıdaki örnekte dörtlü ve beşlilerin birleşimiyle dominant yedili akorunu görebiliriz.

<sup>15</sup> Paul Hindemith, a.e. s,120

<sup>16</sup> a.e. s, 120

<sup>17</sup> a.e. s, 121

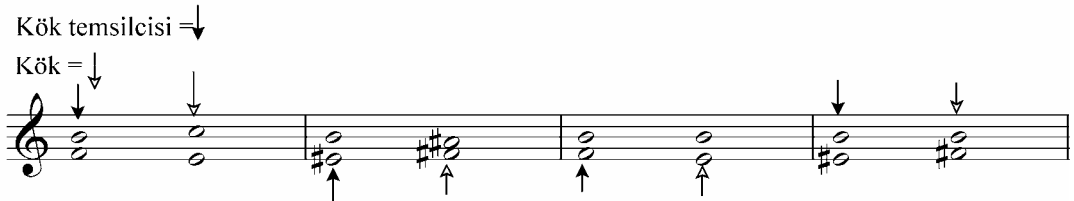
<sup>18</sup> a.e. s, 121



Şekil 3.9.<sup>19</sup> çözüme

Çözülme sırasında kulak her zaman, tritonun seslerinden birini, onu izleyen tonik akorundaki kökün yeden sesi olarak algılar. Kulak tonal bir çerçeve içine alamadığı tritonun hangi sesinin yeden olduğuna hemen karar veremeyeceği için, bu aralığa olan tepkisinde her zaman kararsızdır. Onun diğer aralıklardan daha değişken olan yapısı tonal belirsizliği; yürüyüş sırasında bütün ilgiyi bir yerde toplayan güçlü çözüme eğilimidir. “Tritonu özgün kılan, onun diğer aralıklar arasında yabancı bir varlık ve huzursuzluk kaynağı olmasına yol açan şey, işte bu belirsizlik ve gerilimin bileşkesidir.”<sup>20</sup>

Akustik yapısına ya da işitsel etkisine bakarak seslerinden birini kök olarak saptamamıza izin vermeyen triton aralığına hakim olabilmemiz için karşımıza çıktığında hangi sesin önemli olduğuna bir şekilde karar verilebilmesi gerekir. Sorunun yanıtını ustaca gizleyen triton aralığı cevabı bulabilmemiz için tritonun çözüldüğü ses, akor, ya da aralığa bakmamızı gerektirir. “Tritonun seslerinden hangisi bu kaynak sese (çözüldüğü aralığın köküne) en küçük adımda gidiyorsa, o sesi kök temsilcisi sayarız.”<sup>21</sup>



Şekil 3.10.<sup>22</sup> Kök temsilcisi, kök

<sup>19</sup> a.e s. 121

<sup>20</sup> a.e s. 121

<sup>20</sup> a.e s. 121

<sup>21</sup> a.e s. 121

<sup>22</sup> a.e s. 121



Müzik tarihinin başlangıcı sayılabilecek antik Yunan modlarında kullanımı, Barok dönem kontrpuanında ve zor söylenmesi bakımından vokal müzikte “Diabolus in Musica (Şeytan aralığı) diye yasaklansa da; sonunda dominant olarak kullanılan tüm akor biçimlerinde, “Tristan ve Isolde” deki “Tristan” akorunda, 20. yüzyılın ilk yarısında Debussy, Ravel ile birlikte “Tam ton” dizisinde ve çalgı müziğinde yer alarak triton aralığının kullanımı yaygınlaşmıştır.

### 3.3. PAUL HİNDEMİTH'İN ARMONİ ANLAYIŞI

Hindemith'in yeni akor çözümlene yönteminin koşulları, geleneksel armoni kuramına getirdiği eleştirilerden kaynaklanır. Yeni sistemiyle müzikte kullanılabilir bütün akorları açık ve kolay anlaşılabilir bir düzene sokarak, genel kabul görmüş armoni kuramının tezlerini altüst etmeyeceğini düşünür. Geleneksel armoninin yapı taşlarını çok daha geniş bir planın içine katarak kurduğu sistemle bütünleştirir. Dolayısıyla bu yeni yapıya, büyük çaplı bir açılım gözüyle bakılmasını ister. Yeni akor çözümlene yönteminin koşulları geleneksel armoni kuramına getirdiği eleştirilerin sonucudur;

- 1) “Akor oluşturmanın temel kuralı, bundan böyle, üçlülere dayanan bir yapılanma olmamalı.
- 2) Akorların çevrilebilirliği yerine, daha geniş kapsamlı bir ilke koymalıyız.
- 3) Akorların değişik biçimlerde yorumlanmaya açık oldukları tezini terk etmeliyiz.”<sup>23</sup>

1.madde üzerine;

Hindemith, akorları üçlüleri üstüste bindirme yöntemiyle oluşturmak yerine; 2. diziden ve her aralıkta varolan, o aralığın seslerinden birinin üstlendiği kök sesinden türetmiştir. “2. Dizinin başında ve sonunda, aralık çiftlerinden ayrı duran, sekizli ve triton vardır. Sekizlinin akor çözümlenmesi bakımından hiçbir anlamı yoktur. Bütün yapabildiği bir aralığın içeriğine temel bir değişiklik yaratmadan yalnızca bir sesini katlayarak, o sesin ağırlığını arttırmaktır. Bundan dolayı, triton içeren akorlar ile içermeyenler arasında temel bir ayrım oluşur; akor ve aralıklardaki denge durumunu duyumsama özelliğimiz de eldeki akor malzemesinin iki ana gruba bölünmesini sağlar; Triton içermeyen akorlardan oluşan A Grubu; triton içeren akorlardan oluşan B Grubu.”<sup>24</sup> (bkz. sayfa 56 daki akor şeması)

---

<sup>23</sup> Paul Hindemith **a.g.e.**, s.94-95

<sup>24</sup> Paul Hindemith **a.g.e.**, s.132

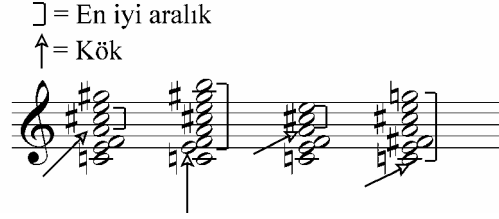


Şekil 3.11.<sup>25</sup> 1. ve 2. Dizi

“Geleneksel armoni kuramı akor öğelerini bas sese bağlar ama aynı zamanda bütün hesapları akorun çevrilmemiş, kök durumuna göre yapar. Yani akor hangi çevrimde olursa olsun kök hep aynı sestir ve çevrilmiş akorun diğer sesleri de çevrilmemiş konumdaki ilk işlevlerini sürdürürler...”<sup>26</sup> Hindemith bu hesap yönteminin kusurlu olduğunu iddia ederek tek bir yöntem olması gerektiğini savunur. Önerdiği yöntem ise akorun içinde beşli olması durumunda bu beşlinin alt sesi akorun köküdür. Bunun gibi, bir üçlünün ya da yedilinin alt sesi ( daha iyi bir aralığın olmadığı durumlarda) akorun kökü olur. Bu aralıklara karşıt olarak eğer bir akorun en iyi aralığı bir dörtlü ve bir altı, ya da bir ikili ise, o zaman akorun kökü bu aralığın üst sesidir. Tekrarlanan sesleri ise tek sayan Hindemith akorun birden fazla eşdeğer aralık içermesi durumunda daha aşağıda olan aralığın kökünü akorun kökü kabul eder.

<sup>25</sup> a.e., s.132

<sup>26</sup> a.e., s, 133



Şekil 3.12.<sup>27</sup> En iyi aralık, kök

Hindemith'in bu anlayışına karşın Vincent Persichetti "Twentieth Century Harmony" (20. Yüzyıl Armonisi) adlı kitabında, tam dörtlü aralıklarla oluşturulan üç sesli akorların çevrilebileceği ve kök seslerinin üsteki ses değil alt ses olduğunu açıklar.<sup>28</sup>



Şekil 3.13.<sup>29</sup> dörtlü akorlar

2. madde üzerine;

"Geleneksel armoni kuramına göre, bir akorun çevrimi asla o akorun kök konumundaki kadar kesin ve güçlü bir etkiye sahip olamaz. Çünkü kök konumunda, bas ses ile kök aynıdır; zaten akorun en güçlü sesi olan kök en alt konum sayesinde daha da güçlenmiştir... Şimdiye kadar bir akoru (bir çevrim akoru) hep başka yapıda bir akorla (kökü ve bas sesi aynı olan, kök konumunda bir akorla) bağlantılı düşünme zorunluluğu, kök aktarımı ilkesinin geniş kapsamlı kullanımını engellemişir..<sup>30</sup> Hindemith, ilkeyi bu kurallardan farklı yorumlayarak yeni bir akor oluşturma kıstası ve bugüne kadar armoni kuramlarının kapsamı içine girmeyen akorların bulunduğu alana daha geniş bir bakış olanağı elde edileceğini düşünür.

<sup>27</sup> Paul Hindemith **a.g.e** s,133

<sup>28</sup> Vincent Persichetti, **Twentieth Century Harmony**, Norton&Company New York – London s,95

<sup>29</sup> **a.e**

<sup>30</sup> Paul Hindemith, **a.g.e** s,134

Geleneksel armoni kuramı akorun kökünü olduğu yerde bırakan ama bağlı olduğu aralıktaki ortağı olan sesi akorun başka sesleriyle birlikte başka oktavlara aktarır. Bu gibi yeni durumlara “konum” adı verir. (kapalı, açık, karma, oktav konumu, tam beşli, majör üçlü, vb.) “Aşağıdaki örnekte görülen üç akordan herhangi biri, ister A’daki ister B’deki biçimde olsun, aynı düzeyde kabul edilecektir.”<sup>31</sup>



Şekil 3.14.<sup>32</sup> Dar, geniş pozisyon

Kök sesi ile ortağı arasındaki uzaklığın artması, akorun etkisini biraz değiştirirse de, ona atadığı değeri değiştirmez. Hindemith’e göre akor seslerinin bu biçimde toplanması veya dağıtılması her bileşimde olanaklı değildir. Bu tür konum değişikliklerinin, yalın yapıları nedeniyle ılımlı ve karar zorunluluğu olan akorları etkilemeyeceğini fakat çok ses içeren akorların kendilerine özgü karakterlerini yitirmelerine yol açacağını düşünür.

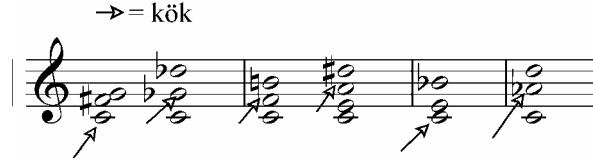
### 3) Madde üzerine;

“Akorların iki ana gruba (A Grubu ve B Grubu) ve daha sonra bu gruplar içerisinde, köklerinin konumlarına ve akor içindeki aralıklara göre daha alt sınıflara ayrılması varolan çok anlamlılığı bütünüyle yok eder...” A grubu triton içermeyen aralıklardan oluşturulan akorlar B grubu triton içeren aralıklardan oluşturulmuş akorlardır. Hindemith’in deneyimleri sonucu diğer aralıklarla bir akor oluşturmak için bir araya gelen triton kendini 2. Dizi’ye göre en iyi olan aralığa bağımlı kılar. Tam beşli, tam dördü, majör üçlü ve minör altılı aralıklarının varlığı tritonun etkisini

<sup>31</sup> Paul Hindemith, a.g.e s,135

<sup>32</sup> a.e s,135

azaltır ama onun çözülme eğilimine boyun eğer. Bu aralıkları içeren tritonlu akorlar, kökleri A grubu akorlardaki kadar güçlü olmasına karşın, yine de dengeden yoksundurlar.



Şekil 3.15.<sup>33</sup> Tritonlu akorlar

### 3.3.1. A ve B Grubu Akorlarının Alt Grupları

Hindemith A tritonsuz ve B tritonlu olarak ayırdığı akorları aşağıdaki şemayla üç alt gruba böler bunlar A Grubu; I, III ve V alt gruplarından, B Grubu ise II, IV ve VI alt gruplarından oluşur.

<sup>33</sup> a.e s,136

Do sesi üzerinden türetilmiş A ve B grubu akorları ve alt grupları;

## Akor Grupları Tablosu

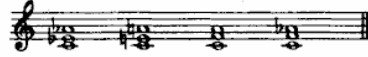
### A Tritonsuz Akorlar

#### I İkili ve yedili yok

##### 1. Kök ile bas aynı



##### 2. Kök ses en altta değil

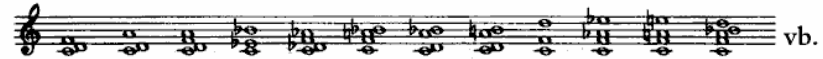


#### III İkili ve yedili var

##### 1. Kök ile bas aynı



##### 2. Kök ses en altta değil



#### V Belirsiz



Şekil 3.16.<sup>34</sup> A grubu akorları ve alt grupları

<sup>34</sup> a.e.s., 254

---

## B Tritonlu Akorlar

---

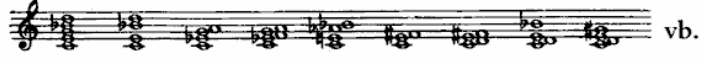
### II Minör ikili ve majör yedili yok. Triton ikincil

a. Yalnız minör yedili var (majör ikili yok). Kök ile bas aynı



b. Majör ikili ve minör yedili var

1. Kök ile bas aynı



2. Kök ses en altta değil



3. Birden çok triton var



---

### IV Minör ikili ve majör yedili var. Bir veya daha çok triton ikincil

1. Kök ile bas aynı

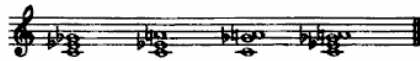


2. Kök ses en altta değil



---

### VI Belirsiz. Triton birincil



Şekil 3.17.<sup>35</sup> B grubu akorları ve alt grupları

---

<sup>35</sup> a.e. s,255



A Grubu içindeki alt grup I, ikili ve yedili aralıkları olmayan akorları içerir. Bu alt grubun birinci kesiminde ( I<sub>1</sub>) kökü ile bas sesi örtüşen majör ve minör üç-beş akoru bulunur. Hindemith, bir tek bu akorların bağımsız olduğunu düşünür. Bitiş olarak kullanıldığı gibi diğer akorlardan herhangi biri ile bağlanmaya uygundurlar. Bir sonraki kesim ( I<sub>2</sub>), en alt sesleri kök olmayan majör ve minör üç-beş akorlarının çevrimleridir. “...Köklerinin yukarı konumda olması nedeniyle doyurucu bitişler oluşturacak kadar bağımsız değildirler..<sup>36</sup>” Bu iki kesimin akorları en fazla üç sestem oluşup I<sub>2</sub> akorlarında zayıfta olsa I<sub>1</sub> kesiminin işlevlerini yeine getirirler.

B Grubunda görülen benzer bir alt grup ( II ) üç yada daha fazla sestem oluşup tritonun daha güçlü aralıklara bağımlı olduğu akorları içerir. “...Bu alt gurubun içinde ikili ve yedili olmaması olanaklı değildir, çünkü tritonun varlığı (eksik üç-beş akoru ve çevrimleri dışında) ikili ve yedilinin varlığını gerektirir...”<sup>37</sup>

Tritonun varlığıyla ortaya çıkan gerginliğin en yumuşak biçimi minör yedili bulunduran akorda görülür. Bu özellikleri taşıyan kesimde ( II<sub>a</sub> ) en önemli akor dominant yedili ve onun beşli atılmış halidir. İçinde hem majör ikili hem de minör yedili görülen akorlar üç kesime ayrılır. Bunlardan birincisi ( IIB<sub>1</sub>), kökü ve bas sesi aynı olan akorları içerir. Alt grup II’yi oluşturan akorların IIB<sub>3</sub>, dışındaki ortak özelliği hepsinin yalnızca bir triton bulundurmalarıdır. IIB<sub>3</sub> kesiminde ise iki, hatta üç triton bulundururlar. Bu akorların kendilerine özgü renkleri güçlü bir biçimde duyulurlar.

---

<sup>36</sup> a.e. s,137

<sup>37</sup> a.e.

A Grubunun alt grubu III, ikili ve yedililer eklenerek genişletilmiş, herhangi bir sayıda sestem oluşan akorları içerir. Bu akorların en iyileri Alt grup I’i içinde taşıyanlar yada bazı sesleriyle bu erişilmez benzerlerine çok yaklaşanlar olacaktır. Bu alt grup III’ün akorlarının hiçbiri bağımsız değildir; hepside büyük ölçüde ezgisel akışa bağlı olarak ortaya çıkar ve diğer akorların hepsiyle bağlantı kuramazlar<sup>38</sup>. Bu grupta birinci kesimde kökü bas sesi olanlar ikinci kesimde ise kökü üst seslerden biri olanlar vardır.

“Alt grup IV uyarıcı, incelikten yoksun ve çok renkli bir dizi garip akor içerir; En yoğun duyguları anlatmaya uygun, gürültülü, sinir bozucu, duyguları kabartan ve son derece itici akorların hepsinin yeri burasıdır....”<sup>39</sup> Bu grubun akorlarında tritonların olduğu kadar minör ikili ve majör yedililerin sayısı da sınırsızdır. Hindemith bu akorların güçlü ve dikkat çekici kişilikleriyle üç-beş akorları ve daha basit triton akorları gibi bütün akor yürüyüşlerine rahatlıkla uyum sağlamasını beklemez. Hindemith’in yürüyüş çözümü ise; bu akorların en iyileri, en kolay kullanılan olan az sayıda ses içeren ve daha basit alt grupların akorlarıdır diye açıklar.<sup>40</sup>

V ve VI küçük alt gruplardır ve birden fazla ses binmiş aynı büyüklükteki aralıklardan oluşan belirsiz akorları içerirler. Hindemith’in koyduğu kurallar çerçevesinde artık beşli aralığı minör altlı demektir, (“Gerçek müzisyen yalnız kulaklarına inanır”<sup>41</sup>) dolayısıyla bu akorun bileşenleri aynı aralık çiftindedir ve akorun kökü kesin bir biçimde saptanamaz. Akora dörtlüler eklemeye devam edilirse bir kök sesin varlığı kabul edilmelidir. Üst üste üç veya daha fazla dörtlünün eklenmesiyle oluşan akorda en alttaki dörtlünün kökü, akorun kökü olarak kabul edilir.

Tritonlu B Grubu akorlarını çözümlerken bu akorların kök seslerini bilmek yeterli olamaz. “...yaptığımız akor yürüyüşlerinin anlaşılır ve doyurucu olabilmesi

---

<sup>38</sup> a.e. s, 138

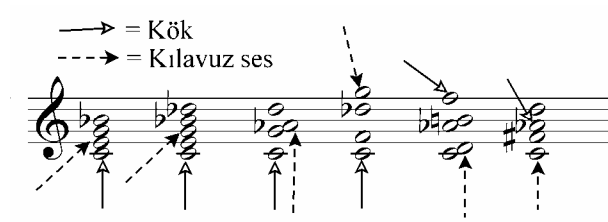
<sup>39</sup> a.e. s, 138

<sup>40</sup> a.e. s, 139

<sup>41</sup> Paul Hindemith, **A Composer’s World**, New york, Schott. s, 16

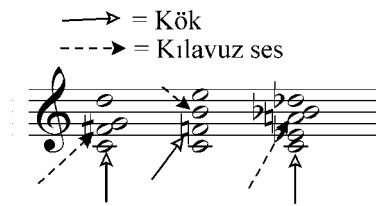
için akorların içindeki tritonların en önemli bileşenler olduklarını göz önünde tutmamız gerekir”<sup>42</sup> Akorların köklerini yukarıda açıkladığımız yöntemlerle bulmak olasıdır. Buna bağlı olarak Hindemith tritonlu akor yürüyüşlerinde tritonun seslerinden birinin “kılavuz ses” olarak görev yaptığının bilinmesini ister. Akorların kök seslerinden ayrı kılavuz sesleriyle daha iyi yürüyüşler yapabiliriz. Kılavuz sesin saptanması için kurallar şöyledir:

- 1) Akorun içindeki tritonlardan bir yada birkaçının sesleri arasında, akorun kökü ile (2. Dizi'nin aralık değerleri sıralamasına göre) en iyi ilişkide olan ses kılavuz ses kabul edilir.



Şekil 3.18. Kılavuz sesin saptanması

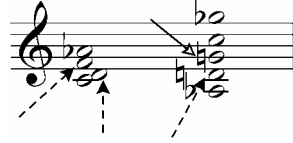
- 2) Akorun içinde tek bir triton olduğu durumda, eğer tritonun seslerinden biri aynı zamanda akorun kökü ise, tritonu oluşturan diğer ses kılavuz ses kabul edilir.



Şekil 3.19. Kılavuz ses

<sup>42</sup> Hindemith, a.g.e. s, 139

3) Akorun kökünün üstünde ve altında, bu kökle aynı düzeyde ilişki içinde triton sesleri varsa altta olan kılavuz ses seçilir. Farklı oktavlarda olsa bile kural geçerlidir.<sup>43</sup>



Şekil 3.20. Alttaki kılavuz ses

Hindemith'in bu akor ve aralık değerlendirme sistemi sayesinde bütün akorlar sınıflandırılmış olur. Kendi deyimiyle “bir kuramcının ancak kabuslarına konu olacak nitelikte ve kendine saygılı hiçbir kontrpuan kitabının hoşgörüsüyle karşılamayacağı akorlar şimdi kolayca açıklanabilir.”<sup>44</sup>

Hindemith'in armoni anlayışına göre bir ton ve ona bağlı akorlar silsilesi tonal eylemlerin doğal tabanını oluşturmaz. Doğa'nın bizlere sunduğu sadece aralıklardır. Aralıkların biraraya gelmesiyle oluşan ve onların uzantısı olan akorlardan da tonalite ortaya çıkar. Bu yaklaşım içinde tonal ilişkilere uygun gördüğümüz her biçimi vererek tonalitenin esiri olmayız görüşünü savunur. Aralık değerlerinin sınıflandırılması armonik gerilimleri hesaplarken bize yol gösterici olacaklardır. “...Eğer akorlar farklı değerlerde ise, onlardan yapılan akorlar da aynı derecede farklı olmalıdır.”<sup>45</sup> Görüşüyle birlikte sayfa 56, 57 daki akor tablosunun daha yakından incelenmesi bu önermenin doğruluğunu kanıtlar.

Sonuç olarak Hindemith'in gerçekleştirmek istediği şey tonalite kavramını güncelleştirerek onun etki ve işleyiş alanını genişletmek bir bakıma tonalitenin özgürleştirilmesidir diyebiliriz. Hindemith'in kuramda ortaya koyduğu şey tonal sistemin genişletilmesidir.

<sup>43</sup> Hindemith, **a.g.e.** s, 140

<sup>44</sup> **a.e.**

<sup>45</sup> **a.e.**

### 3.3.2. 1922 Piyano Süit’inden “Ragtime”

“Ragtime” geleneksel karmaşık üç bölmeli formda yazılmıştır.

|       |                     |            |        |                      |
|-------|---------------------|------------|--------|----------------------|
| Giriş | Karmaşık            | Orta Bölme | Röpriz | Trio karmaşık period |
| 3     | period.<br>5+10+5+6 | 12         | 5+4    | 7+7 7+4              |

|       |                                |
|-------|--------------------------------|
| Köprü | Röpriz                         |
| 8     | genişletilmiş<br>period.<br>23 |

Kenarlarda bulunan bölümler birinci bölüm ve röpriz esas tonalite olan do diyez minörde bulunuyor. Trio ise aynı adlı majör tonalite olan do diyez majördedir. Bemol, bekar ve diyezlerin fazla oluşuna rağmen eser sadece iki tonalite üzerine kurgulanmıştır. Fakat tonaliteler diyatonik olmayıp kromatik tonalitelerdir. Böylelikle form ve armoni ilişkilerinde besteci klasik normlara uymuş olmaktadır.

Ragtime . . . «Рэг-гайм» из сюиты „1922“

50

1 2 3

4 5 6

7 8 9

10 11 12

*sf* *mf*

214

Şekil 3.21. Ragtime

13 14 15

Musical notation for measures 13, 14, and 15. The piece is in G major (one sharp). Measure 13 features a descending eighth-note pattern in the right hand and a bass line with eighth notes. Measure 14 has a similar descending pattern. Measure 15 continues the descending eighth-note motif.

16 17 18

Musical notation for measures 16, 17, and 18. Measure 16 shows a descending eighth-note pattern. Measure 17 features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. Measure 18 concludes with a final chord and a fermata.

19 20 21

Musical notation for measures 19, 20, and 21. Measure 19 has a complex sixteenth-note pattern. Measure 20 continues with similar sixteenth-note figures. Measure 21 features a descending eighth-note pattern.

22 23 24

Musical notation for measures 22, 23, and 24. Measure 22 has a complex sixteenth-note pattern. Measure 23 features a descending eighth-note pattern with a fermata. Measure 24 continues with a descending eighth-note pattern.

25 26 27

Musical notation for measures 25, 26, and 27. Measure 25 has a complex sixteenth-note pattern. Measure 26 features a descending eighth-note pattern with a fermata. Measure 27 continues with a descending eighth-note pattern.

8

28 29 30

31 32 33

34 35 36

37 38 39

*mf* *cresc. molto*

40 41 42



Musical score for measures 40-45. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Measure numbers 40, 44, and 45 are indicated above the treble staff. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Dynamic markings include *f* and *sf*. The key signature has two sharps (F# and C#).

Musical score for measures 46-47. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Measure numbers 46 and 47 are indicated above the treble staff. A fingering '5' is shown above the treble staff in measure 46. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *f* and *sf*. The key signature has two sharps.

Musical score for measures 48-50. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Measure numbers 48, 49, and 50 are indicated above the treble staff. The word "ТРИО" (Trio) is written above the treble staff in measure 50. The music features complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *f* and *mf*. The key signature has two sharps.

Musical score for measures 51-53. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Measure numbers 51, 52, and 53 are indicated above the treble staff. The music features complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *f*. The key signature has two sharps.

Tonik akoru ünisondan (eserin son dört ölçüsü) beş ve altı sesli akorlara dek (15, 52,...ölçüler) farklı yapıda ses elemanlarıyla sunulmuştur. Fakat üstünlüğü sağlayan merkez uyumu girişte verilen tonik akoru olarak kabul edilir. Akor iki dörtlü aralığın birbirlerine eklenmesiyle oluşur. Her türlü tek ton merkezli müzikte tonik sesi merkezdir. Bu yüzden Hindemith'in "Ragtime" deki kuartal akoru ek yardımcı eleman olarak kabul edilmelidir ki bu da merkez tonik akorunun bir çeşidine karşı gelir. Armoninin kendisi esasında bu uyumdan gelir. Ek yardımcı eleman olan kuartal akor esas olmayı hedefler. Kendi esas tonuyla ilişkilerde kuartal akor kendi doğasında iki anlamlıdır akorun kullanımına göre onun esas tonu (kök sesi) yukarıdaki yada orta ses olabilir.

Eserin ilk ölçülerinde (1. ve 2.) üçlülere yerine dörtlülere kurulan kuartal akorlar ve onlardan türemiş küçük yedililer armonik olarak bağımsız değildir. Bu yüzden kuartal akorun esas tonu, fonksiyonu üst sesindedir. Aynı olguyu başka nedenlerden dolayı temanın ilk ölçüsünde (4.ölçü) görüyoruz. Burada kuartal akor tonik armoninin bir parçasıdır. Besteci tarafından kullanılan çeşitli akorlara göre üç sesli akorlar çok nadir hallerde dikey konum temelini oluşturur. Doğal olarak destek burada üç sesli akorlardan değil tam beşli aralıktan meydana gelir.

Armonik analiz Paul Hindemith'in metodu yönündedir.

The image shows a musical score for 'Ragtime' with harmonic analysis. The score is divided into four measures (4, 5, 6, 7). The top staff shows the chords in treble clef. The middle staff shows the harmonic function (I<sub>1</sub>, III<sub>1</sub>, IV<sub>2</sub>, I<sub>3</sub>, III<sub>1</sub>(IV), III<sub>1</sub>, I<sub>1</sub>, III<sub>2</sub>, I<sub>2</sub>, IV<sub>2</sub>, IV<sub>3</sub>, III<sub>2</sub>, I<sub>1</sub>). The bottom staff shows the tonic notes in bass clef. The key signature is one sharp (F#).

Şekil 3.22 Analiz

Analiz Őu yöntemleri gösterir;

- a) İlk akorların esas tonları nasıl kurulur ve doğrulanır? BeŐinci lde geriye dönüŐü sayesinde esas ses tonaliteye aittir.
- b) Tonalite gelişmesi nasıl gerçekleŐiyor? Yeni kademelere aŐamalı geçiŐ cümle sonundan artmış dörtlüye kadar.
- c) Armonik gerginlik nasıl gerçekleŐiyor? Başlangıçta daha yumuşak akorlardan yedinci ölçünün keskin disonanslarına kadar.

### 3.3.3. Mathis der Maler, Prelüd

Paul Hindemith, *Mathis der Maler*, Prelüd

*Ziemlich lebhaft Halbe* (Epey hızlı ikilik notalarla)

A Üst Sesin Ezgisel Çözümlemesi (Diger partiler de aynı biçimde ayrıştırılabilir.)

1 Derece-yürüyüşü

2 Basamak-yürüyüş

B Armonik Çözümleme

3 İki Sesli Çerçeve

4 Armonik Dalgalanma

5 Derece-yürüyüşü

6 Tonalite

\* Çözümlemede, pedal sesi göz ardı edilmiştir.

Şekil 3.23. Mathis der Maler, Prelüd, Eser çözümlemesi

6 7 8 9 10 11

1 (D) (VI)  
 2  
 3  
 4 III<sub>1</sub> IV<sub>2</sub> III<sub>2</sub> I<sub>2</sub> VI I<sub>1</sub> I<sub>2</sub> III<sub>2</sub> II<sub>b2</sub> II<sub>b1</sub> II<sub>b2</sub>  
 5  
 6

12 13 14 15 16

1

2

3

4 III<sub>1</sub> II<sub>b2</sub> <sup>\*)</sup> I<sub>1</sub> I<sub>2</sub> I<sub>1</sub> I<sub>2</sub> I<sub>1</sub>

5

6

“Derece yürüyüşünün tasarımında akor yapılanmalarına ağırlık verilmiş olması, bir yandan tek tek partileri elden geldiğince özgür bırakırken, diğer yandan akor gruplarını bir tonal merkeze olabildiğince yakın tutma çabasından kaynaklanır. Derece-yürüyüşlerindeki seslerin alt-grup VI’dan bir kırık akor yapısında olması (Ölçü 9-13), ölçü 13-16’daki Si sesine doğru yumuşak ama oldukça dikkat çekici bir kadans oluşumuna yol açar. Tonal çatıda da aynı çaba görülür. Burada da yine, ayrıntıların doğurduğu büyük hareketliliğin pürüzsüz, yumuşak ve dingin bir altyapı üzerinden gelişebilmesi için geniş tonal merkezler grubunun sesleri arasında akor ilişkisi kurulmuştur. Örnekte üç ayrı yerde pedal sesi vardır. Bunlardan birincisi ve sonuncusu hesap dışı bırakılmıştır. Gerçi bunların da hesaba katılması derece yürüyüşünü daha yalın bir biçime sokar ama, armonik yapıda bir fark olmadığı halde, bu kez armonik dalgalanma daha karışık bir hal alır. Öte yandan, ölçü 9-12’de değişmeden kalan do sesinin dışarıda tutulması hesapları birleştirir; burada da armonik görünüm bir değişikliğe uğramaz.”<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Hindemith, **a.g.e.** s, 251

## SONUÇ

Bu tarama-değerlendirme çalışmasında; 20. Yüzyılın en önemli Alman bestecisi Paul Hindemith'in didaktik yönü, müzikal dili, armoni anlayışı araştırılmıştır. Besteci, icracı, eğitmen, festival düzenleyicisi ve filozof kimliğiyle bir çok müzisyene ilham veren Hindemith, 20. yüzyıl müzik sanatında önemli bir isimdir. Bazı müzik yazarlarına göre “yoğunluğu ve özgünlüğüne” rağmen müziği kendinden sonraki kuşaklara önemli bir etki bırakmasa da ülkemiz konservatuvarlarının çalgı bölümleri ve yabancı ülkelerdeki bir çok konservatuvar, bestecinin çalgı sonatlarını ders programlarına almışlardır. Hindemith'in bir çok eseri konser salonlarında çağdaşlarından daha fazla seslendirilmektedir. Gerek yazdığı kitaplarla gerek amatör müzisyenler için yarattığı eserler ve filozof yönüyle 21. yüzyıl bestecisinin nasıl olması gerektiğinin bir örneğidir.

“Craft of Musical Composition” (Kompozisyon Sanatı) adlı kuram kitabı genişletilmiş tonalite ilkesiyle tonal sisteme bir düzen getirme çalışmasıdır. 1950'lerden sonraki müzik üretiminin tını ve doku parametrelerine öncelik tanıyan estetik anlayışı, Hindemith'in kuramını gölgede bırakmıştır. Bir çok müzik eleştirmeni ve çağdaşı besteci Hindemith'i tutuculukla suçlamıştır. “Atonalitenin ve 12 ses müziğinin reddini talep edenler için doğanın değişmez yasalarından çıkarılma kuramlar, belli bir gerçeklik duygusu taşır.” (Paul Hindemith, Ses işçiliği, s, 36) Hindemith'de bu bilimselliğin yolundan gitmiştir. Kuramın sonuçları Hindemith'in müziğini budasa da, kuram geçmişin bir toparlayıcısı olmuştur.

Ülkemizde konservatuvar kurulması çalışmalarında katkıda bulunmuş, Batı bakış açılı bir müzik hayatının oluşturulması için raporlar yazmış olan Hindemith'in müziğinin etkileşimlerini Necil Kazım Akses'in 1. Senfoni, “Ballade”, 1.yaylı kuarteti ve daha bir çok eserinde görmek olasıdır.

Hindemith'in kuramı yazmasından 70 yıl geçmesine rağmen, düşünceleri ve müziğiyle anlaşılamamıştır. 21. yüzyılda müzisyenlerin ve bestecilerin Hindemith'i ve felsefi yönünü daha iyi anlamaları umuduyla...



## KAYNAKÇA

- Sadie, Stanley: **The New Groove Dictionary of Music and Musicians**, Newyork 1980
- Say, Ahmet: **Müzik Ansiklopedisi**, Ankara Eylül C: II, 2005
- Saydam, Akif: **Ünlü Müzisyenler Yaşamları Yapıtları**, Arkadaş Yayıncılık Ankara, 1997
- Boran, İlke, Şenürkmez, Kıvılcım Yıldız: **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, Yapı Kredi yayınları, İstanbul, Şubat 2007
- İlyasoğlu, Evin: **Zaman İçinde Müzik**, Yky, Kasım, İstanbul, 1994
- Hindemith, Paul: **A Composer's World**, Anchor Books, New York 1962
- Hindemith, Paul: **Ses İşçiliği**, Norgunk Yayıncılık İstanbul 2007
- Hindemith, Paul: **Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler**, çev.Gültekin Oransay, İzmir, 1983
- Hindemith, Paul: **The Craft of Musical Composition**, Schott, New York 1945
- Neumeyer, David: **The Music of Paul Hindemith**, Yale University, 1986
- Ewen, David: **The Book of Modern Composers**, Alfred A Knopf, New York 1956
- Cangal, Nurhan: **Armoni** Ankara 1999
- Mimaroğlu, İlhan: **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları İstanbul 1990
- Say, Ahmet: **Müzik Tarihi** Ankara, 2006
- Mehtiyeva, Naile: **Konser Kılavuzu**, Bilkent Üniversitesi, 2003
- Levaya, Tamara: **Paul Hindemith'in Hayatı ve Yaratıcılığı** Muzika, Moskova 1974
- Çelebioğlu, Emel: **Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş**, Üçdal Neşriyat İstanbul, 1986
- Dallin, Leon: **Techniques of Twentieth Century Composition**, C. Brown company publishers, Iowa, 1974
- Persichetti, Vincent: **Twentieth Century Harmony**, Norton&Company New York – London, 1961

## **ELEKTRONİK ADRES**

(Çevrimiçi) [www.hindemith.org](http://www.hindemith.org) 14 Mart 2007