

**RAGTIME VE
AVRUPA MÜZİĞİNDEKİ YANSIMALARI**

**Arman ARTAÇ
(Sanatta Yeterlik Tezi)**

Eskişehir, 2011

**RAGTIME VE
AVRUPA MÜZİĞİNDEKİ YANSIMALARI**

Arman ARTAÇ

**SANATTA YETERLİK TEZİ
Piyano Anasanat Dalı
Danışman: Doç. Toros CAN**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haziran, 2011**

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ

RAGTIME VE AVRUPA MÜZİĞİNDEKİ YANSIMALARI

Arman ARTAÇ

Piyano Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2011

Danışman: Doç. Toros CAN

Bu çalışmanın amacı, 19. Yüzyılın sonlarında Amerika’da siyahlar tarafından yaratılan Ragtime müziğinin, aynı dönemde Avrupa’da yaşamış olan klasik bestecilerin eserlerine ve klasik müziğin geneline nasıl bir etkisi olduğunu tespit etmektir. Çalışmada hem orijinal Ragtime müziği, hem de bu müziğin unsurlarını kullanarak eserler üretmiş üç bestecinin örnek piyano eserleri incelenerek, bu bestecilerin Ragtime’a bakış açıları ve bu müziği eserlerinde ne şekilde kullandıkları ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Elde edilen bulgulara göre, bir popüler müzik türü olan Ragtime’ın, müzik kültürü içerisindeki yeri belirlenmeye çalışılmıştır. Ragtime türünün klasik müziğe etkisi ve klasik müziğin de bu türü taşıdığı nokta bağlamında, bu müziğin araştırılmayı hak eden noktalarına dikkat çekilmiş, müzik tarihi açısından ve sanatsal açıdan taşıdığı değer konusunda tespitler yapılmıştır. Bunun yanısıra, Ragtime etkisi ile yazılmış eserleri icra edecek piyanistlere söz konusu eserlerin yorumlanması ile ilgili önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Piyano, Ragtime, Debussy, Hindemith, Stravinski

ABSTRACT**RAGTIME AND IT'S REFLECTIONS ON EUROPEAN ART MUSIC****Arman ARTAÇ****Piano Main Art Discipline****Anadolu University Fine Arts Institute, June 2011****Thesis Advisor: Assoc. Prof. Toros CAN**

The main object of this study is to state how Ragtime music which was created by African Americans in America in the late 19th century, influenced the works of the artistic music composers who lived in Europe around the same period and the artistic music in general. In this study it has been introduced how such composers used this music in their works and their perspectives on Ragtime by analysing the examples of the piano works composed by the three composers who have produced works by using the original Ragtime and the elements of this music. According to the findings which were obtained, Ragtime is tried to be determined where it's place in the musical culture as a popular genre. Attention have been drawn to the respects of this genre which deserve to be researched in the context of the effect of Ragtime genre on the art music and also to the point which has been art music brought it. Some determinations has been made on it's value in terms of the history of music and artistically in general. Apart from this, advices were made regarding the interpretation of these works to the pianists who will perform the pieces which are composed with Ragtime influences.

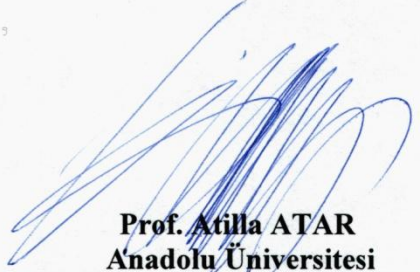
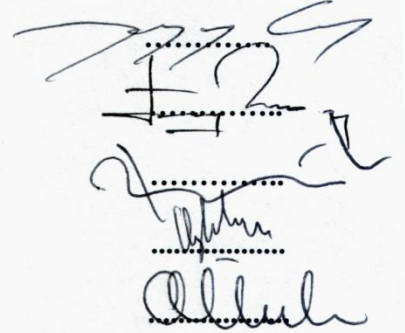
Keywords: Piano, Ragtime, Debussy, Hindemith, Stravinsky

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Arman ARTAÇ 'ın "Ragtime ve Avrupa Müziğindeki Yansımaları" başlıklı tezi 20 Haziran 2011 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik Anasanat Dalı Piyano Sanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Toros CAN
Üye : Prof. Ersin ONAY
Üye : Doç. Burak BASMACIOĞLU
Üye : Doç. Oytun EREN
Üye : Yrd. Doç. Oya ÜNLER BAYKA



Prof. Atilla ATAR
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZGEÇMİŞ

Arman ARTAÇ

Piyano Anasanat Dalı
Sanatta Yeterlilik

Eğitim

Sanatta Yeterlilik	2006-2011 Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Y.Ls. 1996-1999	Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Enstitüsü, Müzik Eğitimi Bölümü
Ls. 1992-1996	Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı
Lise 1989-1992	Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı

İş

Öğretim Görevlisi	1996- 1999	Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Korrepetitör	1996-1998	Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Bölümü
Korrepetitör	1996-1999	Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı : İstanbul, 13 Ağustos 1974
Cinsiyet : Erkek
Yabancı dil : İngilizce

İÇİNDEKİLER

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖZGEÇMİŞ	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	3
RAGTIME.....	3
1. RAGTIME'IN MÜZİK KÜLTÜRÜNDEKİ YERİ.....	3
2. RAGTIME'IN İNCELENMESİ	4
2.1. Ragtime'ın Kökeni.....	4
2.2. Ragtime'ın Avrupa'ya Gelişi ve Klasik Besteciler Üzerindeki Etkisi.....	6
2.3. Ragtime'ın Yapısal Özellikleri	7
2.3.1. Melodik Yapı	7
2.3.2. Ritmik Yapı ve Tempo	12
2.3.3. Armoni	15
2.3.4. Form.....	16
2.3.5. İcra	20

İKİNCİ BÖLÜM	21
ESERLERİN ANALİZLERİ	21
1. CLAUDE DEBUSSY (1862-1918): GOLLIWOGG’S CAKEWALK	21
1.1. C. Debussy’nin Ragtime ile Tanışması ve “Golliwogg’s Cakewalk”un Yazılması.	21
1.2. “Golliwogg’s Cakewalk”un Yapısal Analizi	24
2. P.HINDEMITH (1895–1963): “RAGTIME”	31
2.1. Hindemith’in Ragtime ile Tanışması	31
2.2. Suite 1922 “Ragtime”ın Yapısal Analizi.	32
3. İ. STRAVİNSKİ (1882–1971): “PIANO RAG MUSIC”	38
3.1. Stravinski’nin Ragtime ile Tanışması	39
3.2. “Piano Rag Music”in Yapısal Analizi.	41
SONUÇ	53
KAYNAKÇA	54

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1.	Örnek Ragtime formunun Do majör tonunda yazıldığı düşünülüğünde ortaya çıkan yapı.....	18
Tablo 2.	Örnek Ragtime formunun Fa majör tonunda yazıldığı düşünülüğünde ortaya çıkan yapı.....	18
Tablo 3.	Örnek Ragtime formunun her bölümünün kendine ait bir tona sahip olduğü düşünülüğünde ortaya çıkan yapı.....	19

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1. Sun Flower Slow Drag, Scott Joplin ve Scott Hayden. Melodinin üst ve alt soprano partilerine ayrılması.....8
Roland Nadeau, “The Grace and Beauty of Classic Rags: Structural Elements in a Distinct Musical Genre,” Music Educators Journal. Cilt no 8, Sayı no 4. (1973), s.61
- Şekil 2. A Breeze of Alabama, Scott Joplin. Çoksesli melodi çizgisinin kesintiye uğradığı nokta.8
Scott Joplin, “Complete Piano Rags”, Ed. David A. Jansen, New York: Dover Publications inc., (1988), s.35.
- Şekil 3. A Breeze of Alabama’daki motifin armonik yoğunluğunun korunduğu alternatif motif.9
- Şekil 4. Mapple Leaf Rag, Scott Joplin. Oktav notalarla senkopun vurgulanması.9
Scott Joplin, “Complete Piano Rags”, Ed. David A. Jansen, New York: Dover Publications inc., (1988), s.6.
- Şekil 5. A Breeze of Alabama, Scott Joplin. Çalma kolaylığı gözetilmeden düzenlenmiş motif.10
Scott Joplin, “Complete Piano Rags”, Ed. David A. Jansen, New York: Dover Publications inc., (1988), s.35.
- Şekil 6. Cleopatra Rag, Joseph F. Lamb. Sağ elde ortaya çıkan karşı melodi.....11
Nadeau, a.g.e., s.60.
- Şekil 7. American Beauty Rag, Joseph F. Lamb. Sol eldeki melodik motifler.11
Aynı, s.60.
- Şekil 8. Prosperity Rag, James Scott. Melodi bas partisinde, eşlik soprano partisinde görülüyor.....12
Aynı, s.61.

Şekil 9. Pineapple Rag. Scott Joplin. Tipik Ragtime senkopu ve zayıf zaman üzerindeki aksanlar	13
Joplin, a.g.e., s.128.	
Şekil 10. Iambic Kalıbı.....	13
Şekil 11. Scotch Snap	13
Şekil 12. Çeşitli Ragtime senkopları	14
Nadeau, a.g.e., s.58.	
Şekil 13. Sun Flower Slow Drag, Scott Joplin ve Scott Hayden. Zayıf zamana denk gelen disonans, akor dışı sesler.	16
Aynı, s.61.	
Şekil 14. Grace and Beauty, James Scott. Kromatik diziler.	16
Aynı, s.61.	
Şekil 15. Temel Cakewalk senkopu.	23
Ann McKinley, "Debussy and American Minstrelsy," The Black Perspective in Music . Cilt no: 14, Sayı no:3. (1986), s.249	
Şekil 16. 5.-8. ölçüler. Vamp.	25
Calude Debussy, Children's Corner . Paris: Durand&Fills, 1908, s.24	
Şekil 17. 10. ölçüde başlayan, Golliwogg's Cakewalk'un giriş teması.	25
Aynı. s.24	
Şekil 18. 22.-25. ölçüler. Si bemol majördeki ikinci temaya bağlanış.	26
Aynı. ss. 24-25	
Şekil 19. B teması.....	26
Aynı. s.25	

Şekil 20. 41–46. ölçüler. Kapanış vamp'ı	27
Aynı. s.25	
Şekil 21. C teması	27
Aynı. s.25	
Şekil 22. 65-67. ölçüler. Tristan ve Isolde açılış motifi ve ardından gelen alaycı motif.28	
Aynı. s.26	
Şekil 23. 79.-89. ölçüler. C temasından A temasına dönüş.	29
Aynı. s.27	
Şekil 24. 117.-127. ölçüler. Parçanın bitiş cümlesi.	30
Aynı. s.28	
Şekil 25. Giriş cümlesi ve temel motifler.	33
Paul Hindemith, 1922 Suite für Klavier, op.26. Mainz: B.Schott's Söhne, 1922, s.19	
Şekil 26. 8. ölçü. Politonal bağlantı motifi.	33
Aynı. s.19	
Şekil 27. 2. tema.	34
Aynı. s.19	
Şekil 28. 30. ölçü. A temasından alınan B teması (3.tema) motifi.	34
Aynı. s.20	
Şekil 29. B teması. Onaltılık karşı zaman motifi.	35
Aynı. s.20	
Şekil 30. 40-41. ölçüler. A temasına dönüş köprüsü.	35
Aynı. s.20	

Şekil 31. 50-57. ölçüler. C teması (Trio).....	36
Aynı. s.21	
Şekil 32. 95-116. ölçüler. Coda.....	37
Aynı. s.23	
Şekil 33. Giriş cümlesinin ilk iki ölçüsü. İkinci ölçünün 9. ölçüde yarım ton üstten tekrarı.....	45
İgor Stravinski, Piano-Rag-Music . Londra: J&W Chester, 1920, s.1	
Şekil 34. 10-15. ölçüler. Üçleme arpej motifleri, bağlantı motifi ve düzenli Ragtime vuruşları.....	46
Aynı. s.1	
Şekil 35. 18. ölçü. Düzenli vuruşu sekteye uğratan kuvvetli zamandaki sekizlik es.	46
Aynı. s.1	
Şekil 36. 25. Ölçüde ortaya çıkan ikinci tema.	47
Aynı. s.2	
Şekil 37. 33.-42. ölçüler. Sekizlik karşı zaman döngüsü, bu döngüden sonra bağlanılan kromatik yapıli legato tema ve karşı zaman döngüsünün tekrarı.....	48
Aynı. s.2	
Şekil 38. 55. ölçüde giriş yapan tema.....	49
Aynı.	
Şekil 39. 86. ölçü. Ölçü çizgisiz bölümden bir kısım.....	50
Aynı. s.4	
Şekil 40. 87-90. ölçüler. Dört ölçülük bağlantı bölümü.	50
Aynı. s.5	
Şekil 41. Ölçü çizgisiz bitiş bölümü.....	50
Aynı. s.8	

GİRİŞ

Müzik, insanlığın kültürel değerlerini simgeleyen en önemli öğelerden biridir. Müzik türlerindeki çeşitlilik de yeryüzündeki kültür çeşitliliğiyle orantılıdır. Müzik türleri yapı, kültürel bağlam, işlev ve tarihsel dönem gibi ölçütlere göre sınıflandırılabilir. Ancak müzik türlerini sınıflandırmadaki en kesin ayırım, Avrupa’da doğup gelişen ve evrenselleşen klasik müzik ile bunun dışında kalan halk müziği, dini müzik, popüler müzik gibi diğer tüm müzik türleri arasında yapılır.

Klasik besteciler eserlerini yaratırken, ilham kaynaklarını sadece kendi hayal güçleriyle sınırlamamıştır. Bu besteciler kendi vatanlarının ve diğer Avrupa ülkelerinin halk müzikleriyle birlikte, diğer kıtalardaki yerel müziklerden de etkilenmiş ve eserlerini yaratırken bu müziklerin sahip olduğu ruh ve otantik özelliklerden yararlanmıştır. Bununla birlikte besteciler, eserlerinin üretim süreçlerinde popüler müzikten de etkilenmiştir.

Bu çalışmanın amaçlarından biri, 1900’lerde Amerika’da ortaya çıkan ve bir popüler müzik türü olan Ragtime’in, klasik besteciler üzerindeki etkilerini, dolayısıyla bu bestecilerin ürettikleri eserlere, özellikle de piyano müziğine getirdiği farklı yaklaşımları inceleyerek, erken dönem caz müziğinin klasik müziği ne ölçüde etkilediğini ortaya çıkartmaktır.

Dünya genelinde uygulanan klasik piyano eğitimi sürecinde öğrencilere, temel teknik eğitim ile birlikte hangi ekole ya da eğitsel yönetime ait olursa olsun, esas olarak, Rönesans, Barok, Klasik, Romantik, Empresyonist ve 20. yüzyıl müziği dönemlerinde yazılmış eserlerin evrensel anlamda kabul görmüş icra şekilleri benimsetilmeye çalışılmaktadır. Örnek olarak, piyano eğitimi süreci içerisindeki bir öğrenci Claude Debussy’nin bir eserini, hem bestecinin stiline, hem de Empresyonizm akımının müzikteki yansımasının gerektirdiği bir yorumla çalmalıdır. Buna göre Debussy’nin etkilendiği ve bazı eserlerinde kullanmış olduğu “Gamelan”¹ müziğinin yarattığı mistik

¹Endonezya’nın Java ve Bali adalarına ait geleneksel çalgı topluluğu.

ve egzotik atmosferi yakalayabilmek ne kadar önemliyse; yine Debussy'nin, taklit ettiği Amerikan Ragtime müziğinin, parlak, neşeli ancak mekanik ve tekdüze atmosferini yansıtabilmek de aynı derece önemlidir. Bu atmosferi yansıtabilecek yorumun ortaya çıkartılabilmesi için, erken dönem Amerikan caz müziğinin tanınması ve o dönemde Ragtime müziğinden etkilenen klasik bestecilerin, bu müziği örnek alarak yarattıkları eserlerin, Ragtime türü açısından incelenmesi gerekmektedir.

Ragtime müziğinin etkisi ile yazılmış piyano eserlerinden seçilmiş üç örneğin karşılaştırmalı analizlerinin yapıldığı bu çalışma, söz konusu piyano eserlerini icra edecek yorumculara yol göstermesi ve bu konuda yazılmış Türkçe bir kaynak olması açısından önem taşımaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

RAGTIME

1. RAGTIME'IN MÜZİK KÜLTÜRÜNDEKİ YERİ

Ragtime 19. yüzyılın son 10 yılında Kuzey Amerika'daki siyahlar tarafından yaratılmıştır ve caz müziğinin temeli ya da bir ön biçimi olarak kabul edilir. Ragtime, yapısı ve işlevi açısından bir popüler müzik türüdür. "Popüler müzik" terimi sanatsal kaygıdan daha çok ticari kaygılar taşıyan, kolay algılanabilen ve çoğunlukla kısa süreli bir etkiye sahip olan, eğlenceye ya da duygusal tatmine yönelik olarak üretilen her tür müziği tanımlamaktadır.

Basit bir forma ve armonik yapıya sahip, kolayca üretilip tüketilen, tamamen eğlenceye yönelik yazılmış bir müzik olan Ragtime'in, içerisinde sanatsal öğeler bulundurması beklenemez. Öte yandan Ragtime, caz müziğine dönüştüğü gelişim sürecinde, estetik değer, karmaşık bir armonik yapı ve nitelikli bir icra için sahip olunması gereken teknik ve duygusal yetkinlikler gibi klasik müzikle eşdeğer tutulabilecek unsurlara sahip olmuştur.

"Caz müziğinin bir başka sanatsal yönü de bu müziğin diğer tüm gerçek sanatlarda olduğu gibi mantıklı, tutarlı ve bir bütünlük içerisinde gerçekleşen kaçınılmaz bir evrime sahip olmasıdır. Söz konusu bu evrim caz stillerinin evrimidir. Klasik müzikteki Barok, Klasik, Romantik ya da Empresyonist dönemler nasıl bir değişimi ifade ediyorsa caz müziğindeki Ragtime, New Orleans, Dixieland ve Swing gibi stiller de aynı şeyi ifade eder"².

Ragtime, klasik bestecilerin ilham kaynağı olarak yararlanmaya değer buldukları bir müzik türü olmuştur. Bununla birlikte Ragtime, kendisinden sonra gelişen ve müzik çevrelerinde bir sanat olarak görülmeye başlayıp evrenselleşen caz müziğinin atası olduğu ve hiçbir zaman tamamen unutulmadığı için önemli bir kaynaktır.

²Joachim. E. Berendt, **Caz Kitabı**. Çeviren: Neşe Ozan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003), s.20.

2. RAGTIME'İN İNCELENMESİ

2.1. Ragtime'in Kökeni

Ragtime, çoğunlukla piyano ile icra edilen, bir dans ve eğlence müziğidir, yaklaşık olarak 1896'dan 1918'e kadar olan zamanda Amerika'da ortaya çıkmış ve gelişmiştir. "Ragtime'in ortaya çıktığı yer, aslında cazın doğduğu yer olarak bilinen New Orleans değil, zamanının önde gelen Ragtime bestecisi ve piyanisti Scott Joplin'in yaşadığı yer olan Missouri eyaletindeki Sedalia kentidir"³.

19. yüzyılın bazı müzik yazarları, Ragtime'ı Minstrel'lerin⁴ yaygınlaştırdığı bir müzik türü olarak tanımlamışlardır. Ragtime'in kendine özgü senkoplu⁵ ritmik yapısı, çağdaşı olan diğer dans müziklerinden ayırt edilmesini sağlayan en belirleyici özelliğidir. 1880'lerin sonuna kadar Minstrel gösterilerinin müzikal kısmını oluşturan senkoplu ve Ragtime ritimlerine sahip "march-patrol"lara⁶ ait notalar New York'ta yayınlanmıştır. 1893'te Chicago'da, Cristoph Kolomb'un Amerika kıtasını keşfinin 400. yılı adına düzenlenen "World Columbian Exposition" fuarı, Ragtime'in büyük bir dinleyici kitlesi tarafından tanınmasında önemli bir rol oynamıştır. Amerikan tarihinde o zamana kadar yapılmış en büyük sergi olan bu organizasyonu 20 milyondan fazla insan ziyaret etmiş ve aralarında Jesse Pickett, Johnny Seamore, Ben Harney ve Scott Joplin gibi bestecilerin bulunduğu birçok Ragtime öncüsü de bu organizasyonda yer almıştır.

"Birçok siyah müzisyen, bunun gibi fuar alanlarında ya da çevre bölgelerde Ragtime performansları sergilemişler ve fuarı ziyaret eden çok sayıda ziyaretçi, o zamanlar daha adı bile

³Aynı, s.22.

⁴19. yüzyılda popüler olmuş bir eğlence tarzı olan; siyahların yaşamları, dansları ve aksanlı konuşmalarındaki göze çarpan noktaları yüzlerini siyaha boyayarak bir sahne performansı şeklinde sunan gösterilerde oynayan oyuncular.

⁵Melodinin kuvvetli zamanlara rastlayan aksanlarının bazı noktalarda geçici olarak zayıf zamanlara kaydırılması.

⁶Crescendo ve decrescendo'nun dinamik özelliklerini kullanan bir marş türü. Beceriksizce yürüyen acemi siyah askerleri betimleyen senkoplu bir marş tarzındadır ve aynı zamanda Minstrel gösterilerinin müzikal unsurlarından biridir.

konulmamış bu yeni senkoplu müziğin ortaya çıkardığı coşkulu tınılardan oldukça etkilenmişlerdir”⁷.

“Ragtime” isminin kökeniyle ilgili açıklamalardan biri şu şekildedir: Kölelik döneminde tarlalarda çalışan Afrikalıların, acılarını ve vatan özlemlerini dile getirdikleri ağıtlar bu senkoplu müziğin başlangıcını oluşturur. Bu müziklerin temeli tarlalarda çalışılırken söylenen ağıtlara dayandığı için “çapa zamanı” anlamında kullanılan Ragtime sözcüğüyle tanımlanmıştır. Köleliğin kaldırılması ile bu ağıtlar, zamanla daha neşeli şarkılara dönüşmüştür. Marşlardan ve Polka gibi Avrupa kökenli dansların müziklerinden etkilenen siyahlar, bu şarkılara kendi ritmik ve müzikal anlayışlarını katarak Ragtime türünü yaratmışlardır. Diğer bir açıklamaya göre Ragtime, içerdiği senkoplar nedeniyle “ragged time” (parçalanmış zaman) olarak adlandırılmıştır. Siyahlar başlarda bu müziği banço ve kendi yaptıkları ilkel aletlerle çalmaktaydılar ancak 1865 yılında Amerikan iç savaşının sona ermesinden sonra dağılan askeri bandoların satışa çıkartılan çalgılarını aldılar ve bu müziği pirinç nefesli çalgılar ve bando vurmali çalgılarıyla icra etmeye başladılar.

“Rag” sözcüğü basılı olarak ilk kez 1894’te Kansas gazetelerinde görülmüştür. 1896’da “Rag” sözcüğü, “Coon song”ların⁸ senkoplu düzenlemelerini tanımlayan bir terim olarak basılı notalarda kullanılmış ve 1897’de sözsüz parçaların isimlerinde, bugünkü anlamıyla yer almıştır. Bilinen en eski Ragtime parçası, Jesse Picket’in “Dream” adlı parçasıdır.

Ragtime’in yaygınlık kazanmasında önemli rol oynayan besteciler şunlardır: Scott Joplin (1868-1917), James Scott (1886-1938), Joseph Francis Lamb (1887-1960), Eubie Blake (1883-1983) ve Jelly Roll Morton (1890-1941). Ragtime, kendisini oluşturan temel unsurları kendisinden sonra gelişen yeni türlere bırakana kadar yaklaşık 20 yıl popülerliğini sürdürmüş ve onları etkilemeye devam etmiştir.

⁷Stanley Sadie (Ed.), **The New Grove Dictionary of Music and Musicians** [The New Grove Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi], (Londra: Macmillian Publishers Limited, 2002, Cilt:20, s.756)

⁸Amerikalı siyahların aksanlı konuşmalarını alaycı bir şekilde taklit ederek söylenen bir tür popüler Amerikan şarkısı. 1880’lerden birinci dünya savaşının sonuna kadar popülerliğini sürdürmüştür.

2.2. Ragtime'in Avrupa'ya Gelişi ve Klasik Besteciler Üzerindeki Etkisi

Ragtime'ı Avrupa'ya ilk olarak John Philip Sousa getirmiştir.⁹ 1900 ile 1905 arası yaptığı turnelerle, Avrupalıları bu Amerikan müziği ile tanıştırmıştır. Daha sonra çeşitli yollarla Ragtime Avrupa'ya getirilmiştir. Örneğin, Haziran 1903'te Londra Buckingham sarayında, müziklerini Will Marion Cook'un¹⁰ yazdığı "In Dahomey" adlı, tamamen siyah oyuncu ve müzisyenlerden oluşan ilk müzikal sahnelenmiştir. Ayrıca 1900'lerin başında çeşitli dans grupları Ragtime müziğinin Avrupa'da yaygınlaşmasını sağlamıştır. Aynı yıllarda Almanya'da kayıtlar yapan Ragtime orkestraları kurulmuştur. Şubat 1918'de besteci ve bando şefi James Reese Europe'un şefliğindeki 369. Piyade Alayı Bandosu konserler vermek üzere Fransa'ya gönderilmiştir. Bunun dışında Minstrel gösterileri, elden ele dolaşan basılı notalar ve mekanik piyano silindirleri Avrupalı bestecileri Ragtime ile tanıştıran diğer unsurlardır. Ragtime, o dönemin sürekli yeni arayışlar içerisinde olan pek çok Avrupalı bestecisi için, eserlerini yaratırken yararlandıkları yeni ve zengin olanaklara sahip bir alan olmuştur. Günter Schuller¹¹, Avrupalı pek çok Empresyonist ve Modernist bestecinin Ragtime'a ilgi göstermesinin sebeplerini şöyle anlatmıştır:

"Klasik müzikte nispeten seyrek rastlanan senkop, siyahların Ragtime'ından farklı bir sıralamaya sahipti. Düzensiz senkoplara sahip Rag melodileri, temel yapıyı oluşturan düzenli eşlik kalıbı ile kesin bir şekilde eşleştirilmişti. Söz konusu bu kalıp bas partisinde armoninin kök sesini veren tek ya da oktav notalar ve bunların karşı zamanında orta rejistride çalınan akorlardan oluşmaktaydı. İşte insanları etkileyen şey, bu düzen ve düzensizlik arasındaki karşıtlıktı"¹².

⁹1854 -1932 yılları arasında yaşamış olan Amerikalı besteci, bando şefi ve yazar.

¹⁰ 1869-1944 yılları arasında yaşamış olan Amerikalı besteci ve kemancı. Bir dönem New York Ulusal Konservatuvarında A.Dvorak ile çalışmıştır.

¹¹1925 doğumlu Amerika'lı besteci, şef, eğitimci, yazar, yayıncı ve plak yapımcısı.

¹²E. Douglas Bomberger, "European Perceptions of Ragtime: Hindemith and Stravinsky," Jazz & the Germans: Essays on the Influence of "Hot" American Idioms on 20th-Century German Music [Avrupalı Bakış Açısıyla Ragtime: Hindemith ve Stravinski', Caz ve Almanlar: "Kızgın" Amerikan

Eserlerini 1870'ler ile 1940'lar arasında üretmiş olan 40 kadar Avrupalı bestecinin yaklaşık üçte biri, erken dönem caz müziği elementlerini eserlerinde kullanmıştır. Bu besteciler arasında C. Debussy, M. Ravel, P. Hindemith, D. Şostakoviç, İ. Stravinski, A. Honegger, E. Satie, D. Milhaud, F. Poulenc gibi isimler bulunmaktadır. Bu durum, söz konusu bestecilerin en az Avrupa'nın halk müziği motiflerinden, uzak doğu ve Güney Amerika'nın yerel müziklerinden etkilendikleri kadar, erken dönem caz müziğinden de etkilenip bu müziği saygıyla karşıladıklarını ve benimsediklerini göstermektedir. Bu besteciler, Ragtime'in farklı bir ritmik yapıya sahip, egzotik ve avangard yönünü yeni bir ilham kaynağı olarak, doğduğu yer olan Amerika'dan çok daha önce keşfetmişler ve Ragtime elementleriyle kendi müzikal yaklaşımlarını sentezleyerek üretimlerinde yeni ufuklara yönelme fırsatını yakalamışlardır.

2.3. Ragtime'in Yapısal Özellikleri

Avrupalı bestecilerin Ragtime müziği elementlerini kullanarak ürettikleri eserlerin değerlendirilebilmesi ve otantik bir icranın yakalanabilmesi için Ragtime'da kullanılan tempo, ölçü, senkop, melodi ve form gibi yapısal unsurların incelenmesi önem taşımaktadır.

2.3.1. Melodik Yapı

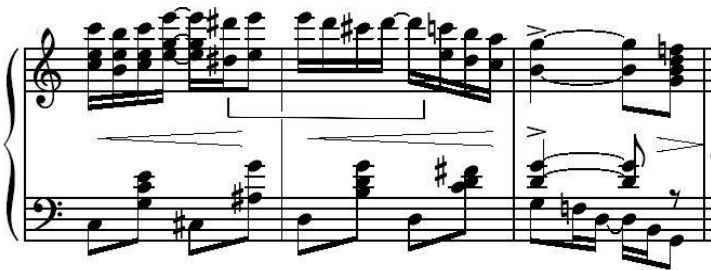
Ragtime parçalarının sağ el partileri, genellikle 2/4'lük ya da 4/4'lük marş tarzı ritmik yapıların üzerine kurulan kısmen senkoplu melodilerden oluşur. Klasik Ragtime melodisi, birbirinden çok farklı motiflerden oluşan zengin bir piyanistik yapıya sahiptir ve bazen üç oktava kadar ulaşan geniş bir ses aralığı içerisinde şekillenir. Zaman zaman temel soprano partisi ikiye ayrılarak alt ve üst soprano partilerini oluşturur (Şekil 1.).



Şekil 1. Sun Flower Slow Drag, Scott Joplin ve Scott Hayden. Melodinin üst ve alt soprano partilerine ayrılması.

Melodik çizgiler hem diyatonik hem de kromatik dizilerden oluşabilir. Bazen melodiler, bu diziler arasında ya da üst ve alt partiler arasında geçişler yapar.

Birçok Ragtime parçasında paralel üçlü, altılı ya da arka arkaya gelen üç sesli akorlarla kurulan bazı melodi çizgilerinin zaman zaman kesintiye uğrayarak tek ses halinde devam ettiği görülür (Şekil 2.).



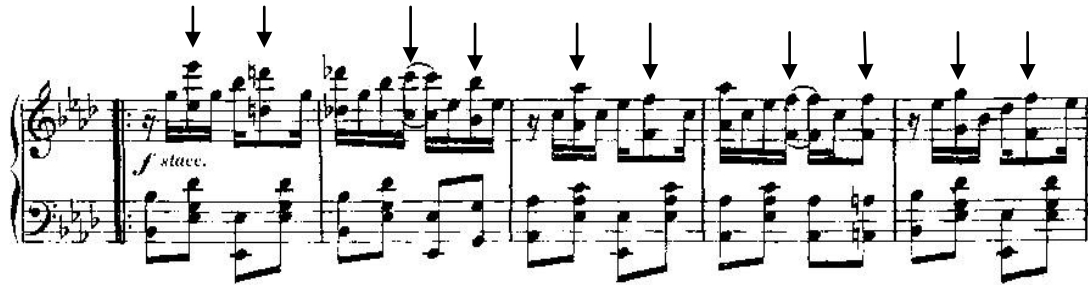
Şekil 2. A Breeze of Alabama, Scott Joplin. Çoksesli melodi çizgisinin kesintiye uğradığı nokta

Aslında Şekil 2'de gösterilen motif, armonik yoğunluğu tek sese indirgemek suretiyle azaltılmadan da yazılabilirdi (Şekil 3.).



Şekil 3. A Breeze of Alabama'daki motifin armonik yoğunluğunun korunduğu alternatif motif.

Ayrıca bazı noktalarda melodi çizgisi ardışık olarak yerleştirilen oktav ve tek notalarla oluşturulur. Senkoplu ritmik yapıyı vurgulayan ve aynı zamanda tınıya parlaklık katan bu oktavlar senkop hissini desteklemek için sıklıkla vuruşun zayıf zamanında seslendirilir. Sadece oktavlarla ya da sadece tek seslerle oluşturulabilecek bu tür bir melodi çizgisini, oktav ve tek seslerin karışımıyla oluşturmak ilginç bir yaklaşımdır (Şekil 4.).



Şekil 4. Maple Leaf Rag, Scott Joplin. Oktav notalarla senkopun vurgulanması.

Melodi yapılarındaki bu tür düzenleme ve sadeleştirmelerin çalma kolaylığını sağlamak için yapıldığı düşünülebilir. Ancak Ragtime'larda, sadece oktavlarla düzenlenebileceği halde, üç ve dört sesli akorlarla düzenlenerek, çalma kolaylığı gözetilmeyen motifler de görülür (Şekil 5.).



Şekil 5. A Breeze of Alabama, Scott Joplin. Çalma kolaylığı gözetilmeden düzenlenmiş motif.

Ayrıca sol elde ardışık olarak çalınan, bastaki oktav ve orta rejistirdaki akorların, bazı noktalarda birbirinden bir buçuk oktava kadar uzaklıkta yerleştirilmesi de parçalara teknik zorluklar getirmektedir. Bu durumda, parçalardaki melodik düzenlemelerin tınısal yoğunluk ya da armonik bütünlüğe göre mi, yoksa çalma kolaylığına göre mi yapıldığı konusunda çelişkiler ortaya çıkar. Ragtime parçalarına genel olarak bakıldığında, ana melodi çizgisinin mümkün olan her noktada akorlarla desteklenmeye çalışıldığı görülür. Ragtime bestecileri, parçalar piyanoyla icra edilirken, bir orkestranın tınısal zenginliğini yakalamaya çalışmışlardır ancak sol elde çalınan Ragtime kalıbının, çoğunlukla melodiye armonik destek sağlamaya izin vermemesi sebebiyle, akorlar sağ ele de kaydırılmıştır. Bu da hem melodinin hem de bazı akorların aynı elde çalındığı bir yapıyı oluşturur. Bu noktada besteciler, söz konusu yapıları kesin kurallara bağlı olmadan, kimi zaman çalma kolaylığını, kimi zaman da tınısal yoğunluğu gözeterek parçalara yerleştirmişlerdir. Sonuçta ortaya, birdenbire tek sese düşerek kesintiye uğrayan akor dizileri ve armonik yoğunluğu sürekli artıp azalan melodi çizgileri ortaya çıkmıştır.

Ragtime’da zaman zaman ana melodiye karşı ortaya çıkan kısa ve geçici melodik çizgilere rastlanır. Bu melodik çizgiler ana melodinin üstünde ya da altında görülebilir (Şekil 6.).



Şekil 6. Cleopatra Rag, Joseph F. Lamb. Sağ elde ortaya çıkan karşı melodi.

Sol el partisi temel olarak, 2 vuruşlu ölçünün ritmik yapısını oluşturur ve sürdürür. Sol el partisini oluşturan genel yapı, ölçünün kuvvetli zamanlarında çalınan ve genellikle akorun kök sesini oluşturan tek ya da oktav notaların, orta rejistride çalınan akorlar ile düzenli değişimleridir. “Bu kalıpların dışında, ardışık oktavlar ya da orta rejistir akorları, sağ el partisini yineleyen sol el partileri ya da habanera veya tangoları andıran senkoplara da sıklıkla rastlanır”¹³. Daha yenilikçi yaklaşımlara sahip Ragtime bestecileri, melodi içeren bas partileri yazarak sol eli sadece vuruşu belirtmekle görevli bir araç olmaktan çıkartmışlardır. Sol el bazı noktalarda soprano partisine karşı kısa dizilerin oluşturduğu motifleri de çalar (Şekil 7.).



Şekil 7. American Beauty Rag, Joseph F. Lamb. Sol eldeki melodik motifler.

Sol elde, eşlik dışındaki söz konusu melodiler çalınırken de parçanın ritmik yapısı ve temponun korunmasına dikkat edilmelidir. Zaman zaman bas partisinin melodisi soprano partisine paralel bir çizgi oluşturur ve bir kontrpuan yapısı ortaya çıkar. Bununla birlikte seyrek de olsa ana melodi bas partisinde, eşlik de soprano partisinde

¹³ Sadie, a.g.e., Cilt:20, s.756

görülebilmektedir (Şekil 8.). Soprano partisi belirgin şekilde çalındığında Ragtime melodisinin tipik tınısına ulaşılabilir.



Şekil 8. Prosperity Rag, James Scott. Melodi bas partisinde, eşlik soprano partisinde görülüyor.

Ragtime'in kendine özgü senkoplu melodik kalıpları, Dixieland ve daha sonraki caz stillerine de temel olmuştur.

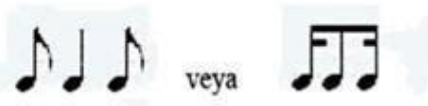
2.3.2. Ritmik Yapı ve Tempo

Klasik Rag'in genel vuruş birimi dörtlük notadır ve 2/4'lük tartıma sahiptir. Sağ el partisinde dörtlük nota eşit olarak ya da senkoplu bir biçimde sekizliklere, noktalı sekizliklere ve onaltılıklara bölünür. Kimi zaman senkopları oluşturmak için kullanılan noktalı dörtlük ve sekizliklere rastlanır. Ancak noktalı onaltılık, onaltılıktan daha küçük değerdeki notalar ve sekizlik ya da onaltılık üçlemelere seyrek rastlanır. Bu nota değerleri çoğunlukla süslemeler için kullanılır. Ragtime'lardaki yaklaşık her dört ölçüden biri senkopludur. Ragtime senkopunu oluşturan ritmik yapı, iki onaltılık notaya bölünmüş sekizlik nota biriminin zayıf zamanı üzerine çeşitli aksanların verilmesi şeklindedir. Aksanlar genellikle ikinci sekizlik ya da ikinci, üçüncü, dördüncü onaltılıklar üzerinde bulunur (Şekil 9.).



Şekil 9. Pineapple Rag. Scott Joplin. Tipik Ragtime senkopu ve zayıf zaman üzerindeki aksanlar.

Ragtime senkopunu oluşturan temel ritmik motif “Iambic”¹⁴ adı verilen kalıptan gelişmiştir (Şekil 10.).



Şekil 10. Iambic Kalıbı

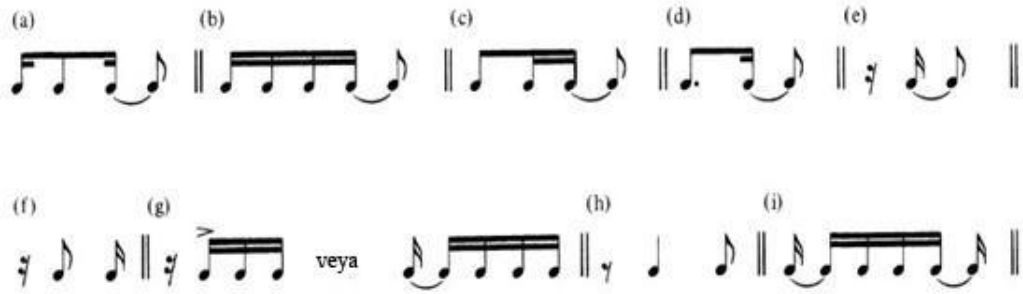
Bir diğer ritmik motif ise “Scotch snap” adı verilen ve hem erken dönem Amerikan müziğinde hem de Barok müzikte yaygın olarak kullanılan kalıptır (Şekil 11.). Her iki motif de Amerikan Jig dansında ve Avrupa müziğinde mevcuttur.



Şekil 11. Scotch Snap

Sıklıkla rastlanan diğer kalıplar da, notaların bağlarla birbirine eklenerek kuvvetli zamana kadar uzatılması ya da kuvvetli zamana bir “sus”un denk getirilmesi şeklindedir.(Şekil 12.)

¹⁴İngiliz şiirinde bir hece ölçüsü. On heceli bir dizinin hecelerinin sırayla kısa ve uzun olarak okunması söz konusu ritmik yapıyı oluşturur.



Şekil 12. Çeşitli Ragtime senkopları

Ragtime’ın ritmik kalıpları bu müziğinin temelini oluştururken, bu kalıpların dışına çıkıldığı noktalar parçalara özgünlük kazandırır.

Ragtime dikkate değer biçimde ritmik bir devinime sahiptir. Bu devinim, Ragtime müziğini yeterince tanımayan bir icracının bu müziği olabildiğince hızlı çalma eğilimine girmesine neden olabilir. Ancak Ragtime müziği genelde çok hızlı bir tempoya sahip değildir. Scott Joplin “School of Ragtime” adlı Ragtime egzersizleri kitabında bu noktayı, bir Ragtime parçasının kesinlikle hızlı değil, “swing”i (salınım) yakalayacak kadar kontrollü bir tempoda çalınması gerektiği konusundaki uyarısıyla özellikle vurgulamıştır. Joplin, Ragtime temposunu “yavaş marş temposu” olarak tanımlamıştır. Ragtime’ı icra edecek bir yorumcu için, bu müziğin yapısının anlaşılması, parça içerisindeki aksanların farklı zamanlarda ortaya çıkarak oluşturduğu ritmik kontrpuan yapısı ve karmaşık melodik çizgileri nedeniyle kolay olmamaktadır. Ragtime karakterini herhangi bir bozulmaya uğratmadan, bu tarzın yapısal özelliklerini vurgulayabilmek için uygun bir tempoyu gözetmek gerekir. Ragtime’lar genel olarak moderato ile sakin bir allegro arasındaki tempolarda çalınır. Daha gelişmiş Ragtime’larda nadiren de olsa Jelly Roll Morton’ın “Finger Breaker” adlı parçasında olduğu gibi, dakikada 144 dörtlük vuruşa ulaşabilen tempolar da görülmektedir. İcracı, Ragtime’ı inceleyip tanıyarak ve kendi müzikal sezgileriyle doğru tempoyu yakalayabilir. Ragtime müziği özüksendikçe, Ragtime melodileri, tempoları hakkında ipuçları verecektir. Hangi tempoda olursa olsun Ragtime temposunun sabit tutulması çok önemlidir.

2.3.3. Armoni

Ragtime parçaları, geleneksel neşeli ve dinamik ruhuna uygun olarak hemen her zaman majör tondadır. “Eğer bir melodi minör tonda başlıyorsa, ikinci melodi genelde bu minör tonun ilgili majöründe ve triosu da ilgili majörünün alt çeken derecesine karşılık gelen majör tonda yazılır”¹⁵. Ragtime’ın tonal düzeni, akor yapıları ve dizileri esas olarak geleneksel Avrupa müziklerinden türemiştir. “Parçalarda seyrek de olsa pentatonik dizilere rastlanır ancak neredeyse hiçbir zaman içerisinde ‘blue note’¹⁶ barındıran bir melodi ya da armoni görülmez”¹⁷. Bir Ragtime’ın içinde modülasyon seçenekleri sınırlandırılmıştır. Ragtime’lar ikinci bölümlerinde, büyük çoğunlukla başladığı tonun tam dörtlü üstüne modülasyon yapar. Bunun dışında farklı temalarda hem çıkıcı hem de inici olarak sık sık dörtlü, beşli ve seyrek de olsa ikili, üçlü, altılı aralıklarda modülasyonlar görülür. Bu aralıklar genellikle büyük ikili, büyük üçlü, tam dörtlü, tam beşli ve büyük altılı gibi tonalitenin doğal olarak içerdiği aralıklardır.

“Hemen hemen tüm majör Rag’ler, temel olarak birbirinden tam dörtlü uzaklıktaki iki tonal alana bölünmüştür. Bu alanlar içerisinde sık sık bağlantılı tonlara yapılan kısa ve geçici modülasyonlar görülür. Bazı noktalarda akor dışı seslerle disonanslar yaratılır. Bu disonanslar bazen zayıf zamana denk getirilerek etkilerinin artırılması sağlanır”¹⁸ (Şekil 13.).

¹⁵Sadie, **a.g.e.**, Cilt:20, s.756

¹⁶Caz ve Blues müziğinde, majör ton içerisinde hüzünlü bir ruh hali yaratmak amacıyla, III., V. veya VII. derecelere pes sestem başlayan bir glissando ile bağlanırken, söz konusu pes ses “blue note” adını alır. “Blue note”un, bağlandığı notaya uzaklığı her zaman yarım ton ya da birkaç komadır.

¹⁷Nadeau, **a.g.e.**, s.61.

¹⁸Aynı, s.61.



Şekil 13. Sun Flower Slow Drag, Scott Joplin ve Scott Hayden. Zayıf zamana denk gelen akor dışı sesler.

Ragtime'in armonik yapısını çoğunlukla üç sesli akorlar, dominant yedililer, dokuzlu akorlar ve ek altılı dört sesli akorlar oluşturur. "Bölümlerin birleşim noktalarında genellikle otantik (çeken, eksen) ya da yarım (dominantta bitiş) kadanslar kullanılır. Büyük altılı akorlar ve tonun ilgili minöründen ödünç alınan akorlar da yaygındır"¹⁹. Birçok Ragtime parçasında kromatik diziler bulunur (Şekil 14.).



Şekil 14. Grace and Beauty, James Scott. Kromatik diziler.

2.3.4. Form

Ragtime yapısını oluşturan temel elementler şunlardır:

1- 4 ya da 8 ölçüden oluşan ve genellikle iki elde ünison olarak çalınan bir giriş melodisi.

¹⁹ Aynı, s.61

2- 16'şar ölçüden oluşan en az 2 tema.

3- Gelişmiş Ragtime'larda "Trio" adı verilen ikinci bölümün giriş melodisi

4- Trio

Hemen hemen bütün Ragtime'lar kendilerinden önce ortaya çıkmış olan marş, çift adım, polka ve İskoç gibi iki ve dört zamanlı dansların formlarını örnek alan çalgısal parçalar olarak yazılmıştır. Piyano Ragtime'ı genellikle "çizgisel form" adı verilen dört bölümlü bir formdadır. Formun şeması AABBA/CCDD şeklindedir. Basılmış tüm Ragtime parçalarının yarısından fazlası bu formdadır. Her bölüm kendine özgü melodik, ritmik ve armonik bir karaktere sahiptir. Melodiler hemen her zaman 16 ölçü uzunluğundadır ve 4 ya da 8 ölçülük cümlelerden oluşur. Her tema, yeni bölüm başlamadan önce bir kez daha tekrar edilir. Birçok Ragtime parçası ilk tema başlamadan önce çalınan bir giriş melodisine sahiptir ve daha sonraki temalar arasında bir veya iki geçiş motifi bulunur. Bu geçişler genellikle dört ölçü uzunluğundadır. "Daha gelişmiş Ragtime yapılarında, AABBA ve CCDD bölümleri iki ayrı bölüm olarak değerlendirilir. 'Trio' adı verilen ikinci bölüm her zaman C temasıyla başlar"²⁰. Bu noktada ilginç bir durum dikkati çeker. İstisnai örnekler dışında hemen tüm Ragtime parçalarında A teması, içerisinde bir trio bulunan klasik üç bölümlü formların (ABA) aksine, son bölümde tekrar edilmemektedir. Ayrıca parçaların büyük çoğunluğu başlangıçtaki tonuna da geri dönmemektedir. Ragtime'da aynı zamanda son bölüm olan trio bölümü, genel olarak başlangıç tonunun alt çeken derecesine denk gelen tonda başlayıp bitmektedir.

"Aslında Ragtime bestecileri, en sonunda eksen tonuna dönen ve ilk melodiyi yineleyen 3 bölümlü yapının etkisini bilmekteydiler. Bununla birlikte, besteciler, en sonunda başlangıçtaki tonun alt çeken derecesine denk gelen tona ulaşan ve tekrar 'A' temasını ya da nakarat olabilecek herhangi bir temayı duyurmayan, alışılmışın dışında bir form kullandılar. Ragtime bestecileri bunu yaparak, dikkat çekici ve şaşırtıcı bir müzikal ifade yakalamak istemiş olabilirler"²¹.

²⁰ Aynı, s.62.

²¹ Aynı, s.62.

Bu noktada bir Ragtime parçasının hangi tonda yazılmış olduğuyla ilgili çelişkili bir durum ortaya çıkar. Örneğin bir Ragtime parçasının Do majör tonunda yazıldığı düşünülürse, parça trio bölümünde Fa majör tonuna modülasyon yaparak bu tonda sona ermektedir. Bu da ortaya, eksen sesi esas tonun alt çeken derecesine denk gelen tonda biten bir parça çıkartır (Tablo 1.)

Tablo 1: Örnek Ragtime formunun Do majör tonunda yazıldığı düşünüldüğünde ortaya çıkan yapı.

1.Bölüm	Çıkıcı tam dörtlü modülasyon →	2. Bölüm (Trio)	Parça 1. bölümdeki tonunun IV. Derecesine denk gelen tonda bitiyor.
AABA		CCDD	
Do majör		Fa majör	
I. Derece (Do)		IV. Derece (Fa)	
Eksen		Alt çeken	

Eğer aynı parçanın Fa majör tonunda yazılmış olduğu düşünülürse, bu da parçanın, eksen sesi esas tonunun V. derecesine denk gelen Do majör tonunda başladığını gösterir. (Tablo 2.).

Tablo 2: Örnek Ragtime formunun Fa majör tonunda yazıldığı düşünüldüğünde ortaya çıkan yapı.

1.Bölüm	Çıkıcı tam dörtlü modülasyon →	2. Bölüm (Trio)	Parça 1. bölümde asıl tonunun V. Derecesinde başlıyor ve asıl tonunda bitiyor.
AABA		CCDD	
Do majör		Fa majör	
V.Derece (Do)		I. Derece (Fa)	
Çeken		Eksen	

Bu durumun başka bir açıklaması ise, Ragtime bestecilerinin her temayı aynı önemde görüyor olmaları, bu yüzden de herhangi bir temayı, en önemli ve parçaya karakterini veren tema ya da bir nakarat olarak değerlendirmeyip, sonunda tekrar duyurma ihtiyacı hissetmemiş olmaları olabilir. Buna göre parça içerisinde sırayla sergilenen her tema ya da bölüm kendine ait bir eksen tonuna sahipmiş gibi değerlendirilebilir. Böylelikle parçanın başladığı tonda bitmesi beklentisi boşa çıkmaktadır (Tablo 3.).

Tablo 3: Örnek Ragtime formunun her bölümünün kendine ait bir tona sahip olduğu düşünüldüğünde ortaya çıkan yapı.

1.Bölüm	Çıkıcı tam dörtlü modülasyon →	2. Bölüm (Trio)	Parçanın her iki bölümü de kendisine ait bir tona sahip.
AABA		CCDD	
Do majör		Fa majör	
I.Derece (Do)		I. Derece (Fa)	
Eksen		Eksen	

Bu bulgulara genel olarak bakıldığında Ragtime parçalarının çoğunlukla baskın olan bir tona sahip olmadığı görülür. Fonksiyonel armoninin kullanıldığı her parçanın mutlaka bir tona sahip olması gerektiği göz önünde bulundurulduğunda, Tablo 2.'deki yapı parçanın tonunu belirlemek açısından mantıklıdır. Bir Ragtime parçasının tonunun; son akorunun kök sesinin, I. derecesini teşkil ettiği ton olduğunu düşünmek doğru olacaktır.

Hangi sebeple yapılmış olursa olsun. Ragtime'ın, başladığı tondan farklı bir tonda biten ya da "A" teması veya nakarat olabilecek bir temayı sonunda tekrar duyurmayan formu, en basitlerinden en karmaşıklarına kadar, neredeyse hiçbir müzik yapısında görülmemektedir. Bu özelliği de Ragtime türünü eşsiz kılmaktadır.

2.3.5. İcra

Yaklaşık yarısı siyah olan birçok önemli Ragtime bestecisi, genellikle müzik ve piyano eğitimlerini özel derslerle almış ya da kendi çabalarıyla öğrenmiştir. Bu bestecilerin çok azı kompozisyon ya da klasik piyano eğitimi almıştır. Bu eğitimler ise sadece temel düzeyde olmuştur. Buna göre, çoğu Ragtime bestecisinin piyano için yazdığı Ragtime'ların teknik zorluğunu belirleyen etkenlerden biri de bestecilerin enstrüman üzerindeki ustalıklarıdır. Ayrıca Ragtime bir ticari ürün haline geldiğinde çok fazla sayıda notası basılmış ve bu notaların yeterli sayıda satılabilmesi için pek çok kişi tarafından çalınabilecek kolaylıkta olmaları da bazı besteciler tarafından göz önünde bulundurulmuştur. Ragtime'ın piyanodaki icrası sırasında yumuşak ve hızlı bir piyano tekniğine, romantik bir çalış stiline, derin tını arayışlarına gerek duyulmamaktadır. Ragtime'da sağ pedal kullanımı parçaların hareketli ve mekanik karakteri sebebiyle çok seyrekdir. Çok fazla kullanılan oktavlar güçlü bir bilek tekniği gerektirir. Ayrıca sol el partisinde ardışık olarak çalınan oktav ve akorları yakalayabilmek için hızlı ve kesin bir önkol-bilek koordinasyonu gerekir.

“Ragtime notalarındaki tempo, nüanslar ve müzikal ifade ile ilgili işaret ve tanımlar bazen yeterli olmamaktadır. Ama icracı Ragtime'a kendi yorumunu katarak, bestecilerinin istedikleri gibi parlak, neşeli bir ruha sahip ve sürekli hareket duygusunu veren bir müziği yansıtabilir”²².

²²Aynı, s.63.

İKİNCİ BÖLÜM

ESERLERİN ANALİZLERİ

1. CLAUDE DEBUSSY (1862-1918): GOLLIWOGG'S CAKEWALK

Golliwogg's Cakewalk, Claude Debussy'nin 1908'de yayınlanan "Children's Corner" adlı süitinin altıncı ve son parçasıdır.

1.1. C. Debussy'nin Ragtime ile Tanışması ve "Golliwogg's Cakewalk"un Yazılması.

Debussy Ragtime müziği ile tanıştığında 30'lu yaşlarındaydı. Fransız bir emperyalari olan Gabriel Austruc, anılarını yazdığı "Le Pavillion des Phantomes" adlı kitabında, 1893 yazında Chicago'daki "World Columbian Exposition" fuarına katıldığından ve burada izlediği Minstrel'lerin gösterisinden çok etkilendiğinden bahsetmiştir. Ayrıca New York'ta da bu tür müzik yapan gösteri gruplarını izlemiştir. Austruc yıllar sonra buna benzer bir grubu bir gösteri yapmaları için Paris'e davet etmiştir. Austruc, Debussy'nin yakın arkadaşıydı ve aynı sosyal çevrede bulunuyorlardı. Buna göre, Debussy'yi bu gösteriye davet etmiş olması ve Debussy'nin de bu müzikle böylece tanışmış olması mümkündür. Debussy ayrıca sirk gösterilerinden de hoşlanıyordu. Fransızlar sirk gösterilerini sadece çocuklara yönelik bir etkinlik olarak görmüyorlardı. Komik ya da korkutucu, tehlikeli gösterilerin yanı sıra ustaca yapılan, uzun çalışmalar ve üstün yetenek gerektiren gösterilerden oldukça etkilenmekteydiler. Bu gösterilere eşlik eden müziklerden biri de Ragtime idi. Bu sirklerden birinde "Footit" adıyla tanınan bir İngiliz palyaço, İspanya'dan gelen "Chocolat" lakaplı bir siyah ile birlikte gösteriler yapıyordu. Fransız ressam Henri De Toulouse-Lautrec "Chocolate Dancing in Bar Darchille" adlı tablosunda bu ikiliyi resmetmiştir. İkili, gösterilerinden sonra "Darchille" adlı bu İngiliz barına gitmekteydiler. Aynı barın müdavimi olan Debussy, burada palyaço Footit ile tanışmış, hatta kendi sanatı ve bu palyaçonun yaptığı sanatın benzerliklerini ciddi olarak tartışmıştır. Debussy'nin burada "Chocolate"ın Amerikan müziği eşliğindeki dansını izlemiş olması olasıdır. Daha sağlam bir kanıta göre

Debussy, Amerikan Ragtime müziğinin öncülerinden olan bando şefi John Philip Sousa'nın 1900 yılında Paris fuarı için yaptığı turnedeki konserini izlemiş ve ardından şunları yazmıştı:

“Nihayet Amerikan müziğinin kralı artık sınırlarımızın içinde. Amerikan müziği, sözlerle anlatılması imkânsız Cakewalk müzikleri için bir ritim bulabilecek tek türdür. Eğer gerçekten öyleyse, şunu itiraf ediyorum ki bu müziğin yegâne iddiası, diğer müziklere olan üstünlüğü gibi görünüyor. Ve Sousa tartışmasız şekilde bu müziğin kralıdır”²³.

Debussy, Ragtime ile yukarıda anlatılan sebeplerin hangisi aracılığıyla ya da hangi sırayla karşılaşmış olursa olsun bu müzikten oldukça etkilenmiş ve Ragtime unsurlarını kullandığı dört eşsiz parça yaratmıştır. Golliwogg's Cakewalk, Debussy'nin bestelediği, belirgin şekilde Amerikan Ragtime müziğinin izlerini taşıyan ilk parçadır. Debussy bu müziğin etkisiyle daha sonraki yıllarda “Le petit Negre” (1909), Prelüdlere 1. kitabının 12. parçası olan “Minstrels” (1910), Prelüdlere ikinci kitabının 6. parçası olan “General Lavine Eccentric” (1913), adlı parçaları yazmıştır. Debussy Ragtime müziğini kendine özgü müzikal dehası ile yoğurarak farklı bir yaklaşımla sunmuştur.

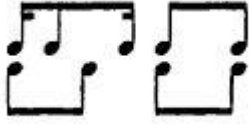
Debussy Golliwogg's Cakewalk adlı parçanın yer aldığı “Children's Corner” süitini, o sıralarda 3 yaşında olan kızı Claude-Emma'ya ithafen yazmıştır. Bir çok Fransız gibi Debussy de dönemin eğilimi olan İngiliz hayranlığına kapılmıştı. Besteci, Londra'yı ziyarete gitmiş, İngiliz besteci Edward Elgar ile tanışmış, başta Charles Dickens olmak üzere İngiliz yazarlarını okumuş, hatta kızı için bir İngiliz dadı bile tutmuştu. Kral V. George'un aynı zamanda Hindistan Kralı oluşu üzerine yapılan kutlamalarla ilgili bir yazıdan etkilenerek, Prelüdlere 2. kitabının 7 numaralı parçası olan “La Terrasse des Audiences du Clair de Lune”u (Ay ışığı dinleyicileri terası) bu olaya ithaf etmiştir. “Children's Corner” süitinin adının ve parçaların başlıklarının İngilizce olması da bu hayranlığın bir sonucudur.

“Cakewalk 1890'ların sonlarına hâkim olan bir dans stilidir. Cakewalk dansı siyah kölelerin, tarlada ekim ya da hasat zamanı yaptığı teatral bir gösteri ve ayrıca bir dans olarak 1890'ların

²³Barbara B. Heyman, “Stravinsky and Ragtime,” **The Musical Quarterly**. Cilt no:68, Sayı no:4. (1982), s.545.

başında popüler olan danslardan türetilmiştir. 1897 ile 1900 yılları arasında, birçoğu ‘Cakewalk march’, ‘Two-step’, ve ‘Ragtime Cakewalk’ adı altında olmak üzere, 100’den fazla Cakewalk parçası basılmıştır. Bu parçaları, önemli müzik toplulukları repertuarlarına almış ve hem Amerika hem de Avrupa’da çalmışlardır. Cakewalk Ragtime’ları teknik açıdan daha zordu ve daha zengin bir ritmik dile sahipti. Bunun göze çarpan ilk örneklerinden biri, St. Louis’li bar sahibi Tom Turpin’in 1897’de yazdığı, bir siyah tarafından yayınlanan ilk enstrümantal Ragtime olan ‘Harlem Rag’dır. Turpin’in müziği, kendisinin Ragtime müziğini ne kadar özümsemiş olduğunu ortaya koyan sofistike bir müzikti ve modern Cakewalk’ların çok ötesinde bir stilistik olgunluğa sahipti”²⁴.

Cakewalk dansının isminin kökeni ile ilgili açıklama şu şekildedir: Cakewalk, çiftlerin öne doğru komik ve tuhaf adım atma biçimleriyle ilerleyerek yaptıkları karikatürize edilmiş bir danstır. Aslında bu dans, siyah kölelerin, efendilerinin kendini beğenmiş tavırlardaki yürüyüşleriyle alay etmesini simgeler. Bu durumun farkında olmayan beyaz köle sahipleri ise, dansın yapıldığı dans yarışmalarında, kazanan siyah köleleri bir dilim pasta ile ödüllendirmekteydi. Bu nedenle bu dansa Cakewalk (Pasta yürüyüşü) adı verilmiştir. Parçalardaki melodik, ritmik hareketin en temel senkopu iki dördlük ölçüdeki “sekizlik-dördlük-sekizlik” nota düzeniydi (Şekil 15.).



Şekil 15. Temel Cakewalk senkopu.

Başlarda marş tarzı ya da İrlanda “Jig”²⁵lerini andıran müziklerin eşlik ettiği Cakewalk dansının bir süre sonra Ragtime müziği ile uyumu keşfedildi ve Cakewalk dansı, artık hep bu müzik eşliğinde yapılmaya başlandı. Cakewalk, Ragtime’ın bir alt ya da ön türü değil, Ragtime müziği ile eşlik edilen dansın adıdır. “Cakewalk 1890’lı yıllarda ticari

²⁴Sadie, a.g.e., Cilt:20, s.757

²⁵Fr: Jig, İt. Gigue: Barok dönem çalgısal danslarının en popülerlerinden biri ve süit formunun allemande, sarabande, courante bölümleriyle birlikte standart bir bölümü.

boyutları olan bir eğlenceye dönüşmüş, 20. yüzyılın başlarında uluslararası bir yaygınlık kazanmıştır”²⁶.

Children’s Corner Sütinin “Golliwogg’s Cakewalk” bölümüne adını veren “Golliwogg” ise Amerika doğumlu İngiliz çocuk kitapları yazarı Florence Kate Upton (1873–1922) tarafından yaratılmış bir karakterdir. “Bu karakter, kırlangıç kuyruklu bir ceket ve yelek giyen, papyon takmış küçük bir siyah Minstrel’dir”²⁷. Bu kahraman 20. yüzyılın başlarında çok popüler olmuş, çok sayıda İngiliz ailesi oyuncak Golliwogg bebeklerini çocukları için satın almıştır. Upton’ın 1895’te Londra’da yayınlanan “İki Hollandalı oyuncak bebeğin maceraları” adlı resimli çocuk kitabı, tahtadan yapılmış oyuncak bebekler Peg ve Sarah Jane’in bir gece eğlenmek için gizlice kutularından çıktuktan sonra yaşadıkları maceraları anlatır. Peg ve Sarah Jane yolda, sonradan tüm olayların başkahramanı olacak olan Golliwogg karakterine rastlarlar. Kitabın satışı, sonraki birkaç yıl boyunca, yazarının hiç tahmin etmediği rakamlara ulaşmıştır. Debussy de büyük ihtimalle bir Londra seyahati sırasında bu kitaplardan birini, kızı Claude-Emma için satın almıştır. Kitaptaki resimlerden birinde Golliwogg, oyuncak bebek karakter Peg ile Cakewalk dansı yapmaktadır. Bu resim Debussy’e Golliwogg’s Cakewalk parçası için ilham vermiştir²⁸.

1.2. “Golliwogg’s Cakewalk”un Yapısal Analizi

Debussy bu parçada orijinal Ragtime karakterinden çok uzaklaşmamış ve geleneksel Ragtime elementlerini kullanmıştır. Sol el, geleneksel Ragtime eşliğini hemen hemen tüm parça boyunca sürdürür. Mi bemol majör tonundaki parçanın formu, geleneksel bir Ragtime formu olmayan ABCDA şeklindedir. Debussy, ilk temaya tekrar dönmeyen ve farklı tonda biten geleneksel Ragtime formuna sıcak bakmamıştır. Golliwogg’s

²⁶Sadie, **a.g.e.**, Cilt:20, s.757

²⁷Ann McKinley, “Debussy and American Minstrelsy,” **The Black Perspective in Music** [‘Debussy ve Amerikan Ozanlığı,’ Müzikte Siyah Bakış Açısı.] Cilt no: 14, Sayı no:3. (1986), s.249.

²⁸Keith Spence, “Claude’s Cakewalk,” **The Musical Times**. Cilt no: 115, Sayı no: 1578. (1974), s.655.

Cakewalk, birçok Ragtime parçasında olduğu gibi 4 ölçülük ünison bir giriş melodisi ile başlar. Bu girişin ardından bir ölçülük bir sus kullanmıştır. Bu boş ölçüyü takiben “vamp” adı verilen, parçaya girişi hazırlayan ve Cakewalk karakterini oluşturan, aynı ritmik yapı ve akorları tekrarlayan 4 ölçü uzunluğundaki kısım başlar (Şekil 16.).



Şekil 16. 5-8. ölçüler. Vamp.

Bu “vamp”ın ardından 10. ölçüde A teması başlar. Bu tema, Mi bemol pedalı üzerinde oluşturulmuştur. 8 ölçülük bu tema, son iki ölçüsü olan 16. ve 17. ölçülerde bulunan ünison bir bağlantı motifinin ardından tekrar edilir (Şekil 17.).



Şekil 17. 10. ölçüde başlayan, Golliwogg’s Cakewalk’un giriş teması.

İlk temanın tekrarındaki son dört ölçüde, sol elde zayıf zamanda sol bemol pedalı üzerindeki sekizlik akorların kromatik yükselişinin eşlik ettiği motif, 3 adımlı bir kadansla tonu si bemol majöre taşır (Şekil 18.).

Mib majörde sol bemol pedalı *Sib majörde $V^{+7} \rightarrow V^7 \rightarrow I$ kadansı*

Şekil 18. 22-25. ölçüler. Si bemol majördeki ikinci temaya bağlantı.

B teması ilk iki ölçüde si bemol dominant yedili akoru ile sonraki ölçüde tekrar mi bemol majör tonuna döner. Ancak bu tema sürekli çeken ve eksen arasında gidip gelen kararsız bir armonik yapı üzerindedir (Şekil 19.).

Şekil 19. B teması.

B temasının tekrarında tema, nihayet giriş motifine ulaşır. Giriş motifi ilkinden bir ölçü eksik şekilde tekrar duyulur. B teması 6 ölçülük giderek sönen bir “vamp” ile kapanır (Şekil 20.). Bu bitiş bağlantısının son ölçüsündeki mi bemol ve fa notaları sol bemol majör tonuna direkt bir modülasyon sağlar.



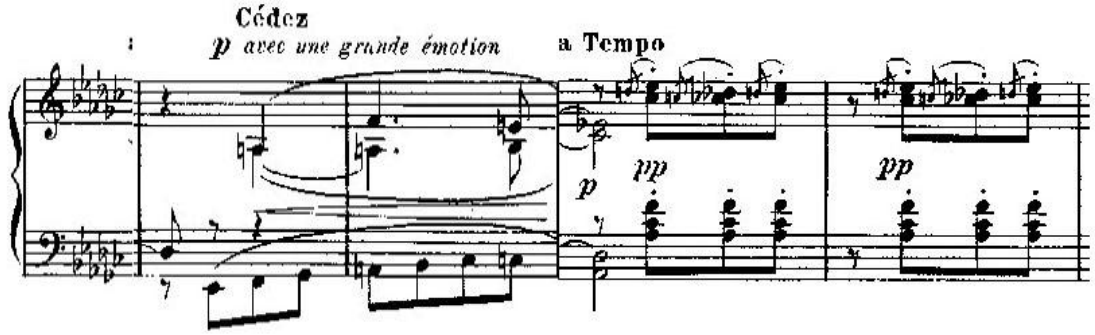
Şekil 20. 41–46. ölçüler. Kapanış vamp'ı

47. ölçüde Ragtime'in gelişmiş formlarında "trio" adı verilen bölüm başlar. C temasıyla başlayan bu bölüm "un peu moins vite" (biraz daha yavaş) şeklinde ifade edilmiştir ve iki kez tekrar edilir (Şekil 21.).



Şekil 21. 47. Ölçü. C teması

Bu temadan sonra geleneksel Ragtime'larda bulunmayan, yavaş tempoya sahip bir D teması başlar. Debussy bu temada Alman besteci R.Wagner'in "Tristan ve Isolde" operasının açılış motifini, hemen ardından gelen ve bir palyaço gösterisini hatırlatan alaycı bir motif ile birlikte kullanmıştır. Debussy aslında bunu Wagner'in müziğine karşı değişen tavrını göstermek ve muhtemelen Wagner ile alay etmek amacı ile yapmıştır (Şekil 22.).



Şekil 22. 65-67. ölçüler. Tristan ve Isolde açılış motifi ve ardından gelen alaycı motif.

“Wagner, “Tristan ve Isolde” ve “Parsifal” gibi eserlerinde tonalitenin sürekli değiştirilmesi, kromatik dizilerin çok fazla kullanımı, disonans akorların düzensiz çözümleri gibi unsurları kullanarak, sonunda Arnold Schoenberg’in atonalizmine ulaşan yeni müziğin önderi olmuştur. Debussy öncülüğündeki izlenimciler, farklı müzikal anlatım yollarını tercih etseler de tonaliteye bağlılığı zayıflatma arayışlarında, Wagner’in orkestral tınıları kullanma şeklinden, zengin akorlarından ve motifleri büyük müzikal yapıya bağlamasındaki ustalığından da yararlanmışlardır”²⁹.

“Debussy’nin 20’li yaşlarında başlayan Wagner hayranlığı, şair Mallarme’in çevresine katıldıktan sonra yön değiştirmeye başladı. Debussy bu çevrede geçirdiği zamanlarda Wagner’in ve Alman efsanelerinin kahramanlıklarla dolu dünyasından tamamen farklı olan soyut, ruhani dünyayı keşfetti. Mallarme ve çevresinin fikirleri Debussy’yi tamamen değiştirmese de onun, Mallarme’in şiirde yaratmaya çalıştıklarını müzik alanında uygulayabileceği elementlere daha fazla önem vermesini sağladı. Debussy giderek Wagner’in müziğini sahte bir kahramanlığın anlatımı olarak görmeye ve Baudelaire şarkılarındaki Alman ideale karşı gösterdiği ilgiden vazgeçmeye başladı”³⁰.

Debussy bu düşüncelerini “Tristan”ın giriş motifini, ardından gelen alaycı tema aracılığıyla parçaya yansıtmıştır. Söz konusu motifi Debussy üç kere duyurur. Üçüncüsünde motifi tiz notalara doğru çekerek bir gerilim oluşturur ve bu gerilimi karakteristik Cakewalk senkopuna sahip bir inici melodi ile çözer. Daha sonra “Tristan”

²⁹Academic American Encyclopedia, ed. Allen H. Smith, (Princeton, New Jersey: Arete Publishing), Cilt no:20, (1980), s.5.

³⁰Ernest Newman, “The Development of Debussy,” [Debussy’nin Gelişimi] **The Musical Times**, Cilt no: 59, Sayı no: 903. (1918), s.201.

teması 3 kez daha yinelenir. Üçüncüsünde sol anahtarında 3. oktavdaki do bemole kadar ulaşan bir motifle tekrar gerilim yaratılır ve yine Cakewalk kalıbını kullanan bir inişten sonra re bemol pedalı üzerinde küçük motif tekrarları ile yavaş yavaş kaybolma noktasına ulaşır. Aynı zamanda ilk temanın ilk 3 notası duyulmaya başlar (Şekil 23.).

Tristan motifi do bemole kadar ilerletilerek gerilim yaratılıyor.

Cakewalk senkopu

A temasının ilk üç notası duyuruluyor

Retenu

Re bemol pedalı üzerinde A temasına dönüş hazırlığı

pp

pp

Şekil 23. 79.-89. ölçüler. C temasından A temasına dönüş.

Bu tema hatırlatmasından sonra yavaş bir tempoyla A teması orijinal tonunda tekrar başlar ve temanın 3. ölçüsünde asıl temposuna döner.

Parçanın bitişinde tekrar giriş motifi duyulur. Ardından bitiş hazırlayan mi bemol akorları C temasını hazırlayan motif gibi tekrar edilir ve yavaşça söner. Parça en sonunda forte şekilde inici bir ünison dizi motifiyle biter (Şekil 24.).



Şekil 24. 117.-127. ölçüler. Parçanın bitiş cümlesi.

Parçanın formu aşağıdaki gibidir:

Giriş

A: Mi bemol majör

B: Mi bemol majör

C (trio): Sol bemol majör

D: Sol bemol majör

A: Mi bemol majör

Debussy "Golliwogg's Cakewalk"ta, Ragtime müziğini bir çocuk çizgi romanı karakterinin yaptığı dans ile özdeşleştirmiş, bu müzikteki çocuksu ve minimal yanı görerek Ragtime'ı yeniden işlemiştir. Besteci, "La Fille aux Cheveux de Lin", "La Cathédrale Engloutie" gibi Prelüdlere ya da "Pagodes" gibi parçaların icrasında, nasıl gizemli, sisli, egzotik bir atmosfer yaratmayı amaçlamışsa; aynı disiplinle "Golliwogg's Cakewalk", "Le Petit Nègre", "Minstrels" ya da "General Lavine Excentrique" gibi parçalarda da, Ragtime'daki mekanik kurgunun yansıtılmasını hedeflemiştir. Çünkü ister piyano, banço ya da gitar, isterse orkestra ile çalın, bu müzikten etkilenen, Debussy'nin de dahil olduğu Avrupalı klasik besteciler, Ragtime'ı bu şekildeki icrasıyla duymuşlardır. Golliwogg's Cakewalk'a genel olarak bakıldığında, Debussy'nin Ragtime formunu birebir olarak almamış olsa da, Ragtime'ın en karakteristik

özelliklerini büyük bir ustalıkla kullandığı görülür. Debussy Ragtime'dan etkilenmek bir yana, bu müziği kendi yaratıcılığını son derece ustalıkla bir şekilde uygulayabileceği bir platform olarak görmüş ve kullanmıştır. Caz müziğinde çok daha sonraları kullanılmış olan akor yapıları ve bağlantılarını çok önceden “Golliwogg’s Cakewalk”ta uygulamıştır. Debussy’nin armoni ile ilgili fikirleri ve hayal gücü, o dönemde henüz evriminin başında ve ilkel bir halde bulunan caz müziğini bir anda zamanının çok ötesine taşımıştır. Elbette Debussy’nin amacı Ragtime müziğini geliştirmek değildi ancak kendi yenilikçi fikirleri, bakış açısı ve yaratıcı gücü, klasik müzikte yeni bir dönemi başlattığı kadar, adeta bir kâhin gibi caz müziğinin ilerideki dönemlerde ulaşabileceği noktaları da görmüş ve bunu sergilemiştir. Debussy her ne kadar yüzlerce yazılmış olsa da tekdüze ve belli sınırlılıklara sahip bu müziğe kendi bakış açısını ve müzikal anlayışını katarak, daha o dönemde anavatanı Amerika’daki yaratıcılarının dahi düşünemediği mükemmellikte renkler ve yorumlar ortaya çıkartmıştır. Besteci, söz konusu Cakewalk dansının müziğini, karşıt nüanslar, rubatolar ve son derece inceliklerle yerleştirilmiş bir “Tristan” teması ile taçlandırmıştır.

2. P.HINDEMITH (1895–1963): “RAGTIME”

Hindemith 1921 yılında orkestra için, Johann Sebastian Bach’ın “Well Tempered Klavier” 1. kitabındaki BWV 847 do minör füğünü stilize ettiği “Ragtime-Wohltemperiert” adlı eseri yazmıştır. Ragtime müziğinin bazı unsurlarını taşıyan bu eser, Hindemith’in Ragtime elementlerinden yararlandığı ilk eseridir. “Ragtime” ise Hindemith’in söz konusu eserden hemen sonra yazdığı “Suite 1922” adlı süitin 5. ve son parçasıdır.

2.1. Hindemith’in Ragtime ile Tanışması

Hindemith, “Suite 1922” adlı 5 parçadan oluşan eserine, aynı zamanda bir dans müziği olan “Ragtime”ı sonuncu parça olarak yerleştirmiştir. Süitin diğer parçalarını, Hindemith’in kendine özgü işleyişiyle Marsch, Shimmy, Nachtstück ve Boston başlıklı parçalar oluşturmaktadır.

“Ragtime”da Hindemith, bu türün özelliklerinden ilham almıştır ama ortaya çıkan ürün geleneksel Ragtime’den oldukça farklıdır. Hindemith, Ragtime elementlerini, kendi müzik dilinin özellikleri olan, alışılmışın dışındaki motifsel gelişmelerle ve disonans armonilerle işlemiştir. Hindemith, Ragtime ile o dönemdeki Avrupalı birçok besteci gibi, Amerikalı “band”lerin Avrupa turneleri, el yazması notaların elden ele dolaşması, basılı notalar ya da mekanik piyano silindirleri sayesinde tanışmıştır. Hatta ekonomik zorluklar yaşadığı dönemde, sinemalar, restoranlar ve otel lobilerinde piyano çalmak zorunda kaldığında da bu müzikten yararlanmıştır.

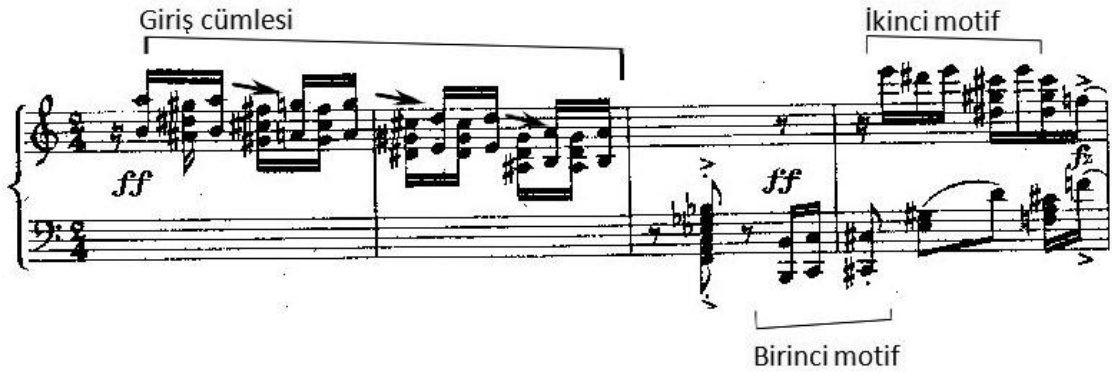
2.2. Suite 1922 “Ragtime”ın Yapısal Analizi.

“Piyano derslerinde öğrendiklerinizi unutun, re diyezi dördüncü mü yoksa altıncı parmağınızla mı basacağınız konusunda uzun süre düşünmeyin. Bu parçayı oldukça vahşi şekilde çalın ama ritim konusunda bir makine gibi çok titiz olun. Piyanoyu ilginç bir vurmali çalgı olarak düşünün ve ona tüm bu talimatlara göre davranın.”

Hindemith’in, bölüm başlığının hemen altına yazdığı bu yazıyı, Scott Joplin’in “School of Ragtime” adlı kitabında, Ragtime’ın temposunu anlatırken dile getirdiği “Swing’i (salınım) yakalayacak kadar yavaş tempo da çalın ve asla bir Ragtime’ı hızlı çalmayın.” şeklindeki uyarısına atfen nükteli bir gönderme olarak yazmış olduğu düşünülebilir. Hindemith, Ragtime müziğinin farklı, egzotik yönü ve dikkat çeken ritmik yapısının yanında eğlenceli yanını da görmüş ve bunu “Kullanma Talimatı” başlığıyla yazdığı bu giriş yazısıyla dile getirmiştir.

Bu parça da ABCD şeklindeki geleneksel Ragtime formu ile benzerlik taşımamaktadır. Parçanın formu: Giriş-A-Ara motif-ABAC (Trio)-A-Coda şeklinde bir rondo olarak değerlendirilebilir. Tonalitenin belirsizliği içerisinde baskın ton do diyez minör olarak hissedilir. Trio bölümünde “blues” eksiltmeleriyle birlikte majör bir duyuluş hâkimdir. Parçanın geleneksel Ragtime ile benzer noktaları şu şekildedir: 2/4’lük tartıma sahip parça bağımsız belirgin temalardan oluşmaktadır ve nota değerleri dörtlük, sekizlik ve onaltılıktır. Bazı istisnalar dışında onaltılıktan küçük, noktalı ya da üçleme nota değerleri kullanılmamıştır. Parça geleneksel Ragtime’da olduğu gibi bir giriş motifi ile

başlar. Bu özelliklerin haricinde, parçanın orijinal Ragtime'dan tamamen farklı bir duyuluşu vardır. Bunun belirgin bir örneği olarak sol elin sürekli ve sabit bir ritmi takip etmemesi gösterilebilir. Giriş bölümü, ardışık olarak sağ elde oktavlar ve sol elde disonans akorların oluşturduğu bir motifin, ilk seferinde büyük ikili daha sonra artık dörtlü aralıklarda inici bir hareketle oluşturduğu bir cümledir. Bölüm iki temel motifin üzerine kurulmuştur ve A temasının ilk ölçüsünde bu iki motif, bir özet şeklinde gösterilir (Şekil 25.).



Şekil 25. Giriş cümlesi ve temel motifler.

Sol elde sürdürülen ve birinci temaya eşlik eden ritmik motif, geleneksel Ragtime'dan oldukça farklı, kendine özgü bir senkop özelliğine sahiptir. A temasını, inici olarak birbirini takip eden ve birbirinin aynısı motifler oluşturur. Bu motifler sırasıyla tam dörtlü, artık beşli ve küçük üçlü aralıklarla sıralanmışlardır. A temasının iki cümlesi arasında, 8. ölçüde sol elde inici pentatonik, sağ elde ise çıkıcı diyatonik dizilerin oluşturduğu beşleme onaltılıklardan oluşan bir bağlantı motifi vardır (Şekil 26.).



Şekil 26. 8. ölçü. Politonal bağlantı motifi.

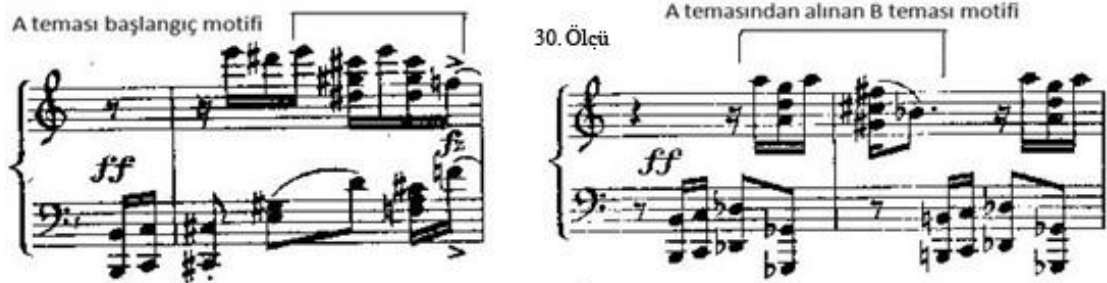
Klasik bir diyatonik dizi ile pentatonik bir inici dizinin aynı anda kullanılarak kaynaştırıldığı bu politonal motif, geleneksel tonal dizi ile caz müziğinde görülen pentatonik dizilerin bir karşılaştırması olarak değerlendirilebilir.

İkinci tema “kısa-kısa-uzun” şeklinde bir ritmik özelliğe sahiptir. Geleneksel Ragtime’deki “kısa-uzun-kısa” şeklindeki senkop kalıbının tersine, bu kalıp kuvvetli zamanlara vurgu yapar. Aslında ikinci tema sadece 4 ölçülük bir melodidir ve bu tema A temasına dönüş köprüsü olarak görev yapmaktadır (Şekil 27.).



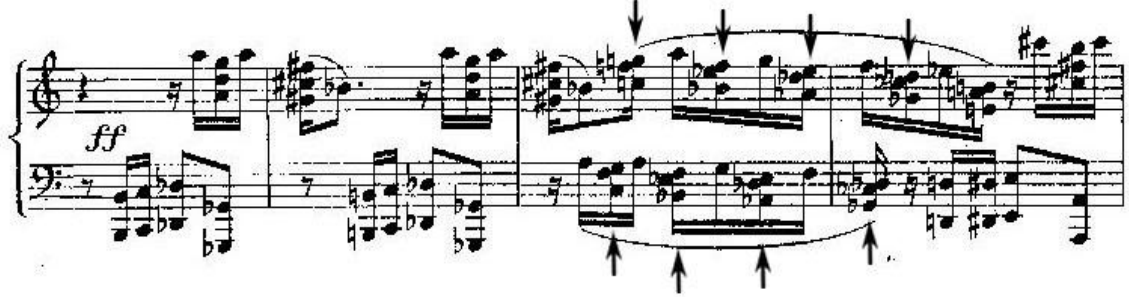
Şekil 27. 2. tema.

18. ölçüde giriş motifinin aynı tonda üç kez tekrarlanan varyasyonu ile birlikte A teması tekrar edilir. A temasının birinci cümlesinin ilk duyuluşu ile ikinci duyuluşu arasında hiçbir fark yoktur ancak ikinci tekrarda A temasının ilk motifi üç kere daha tekrarlanır. Motifin ilk tekrarı küçük üçlü tizden, ikinci ve üçüncü tekrarları bir küçük üçlü daha tizden duyurulur. Son noktada motif tam 4'lü daha tizden tekrarlanarak bir sonraki temaya geçmek için baskı yapar. 30. ölçüde başlayan ve B teması olarak değerlendirilebilecek olan 3. Tema, A temasının ilk ölçüsünde de sergilenen, sağ eldeki son beş notanın oluşturduğu motif üzerine kuruludur (Şekil 28.).



Şekil 28. 30. ölçü. A temasından alınan B teması (3. Tema) motifi.

Bu tema her iki elde de zayıf zamanda başlayan ve birbirini ardışık olarak takip eden benzer motiflerden oluşur. Bu ardışık motifler dinleyicide kuvvetli zamanı kaybetme hissi yaratır (Şekil.29.).



Şekil 29. B teması. Onaltılık karşı zaman motifi.

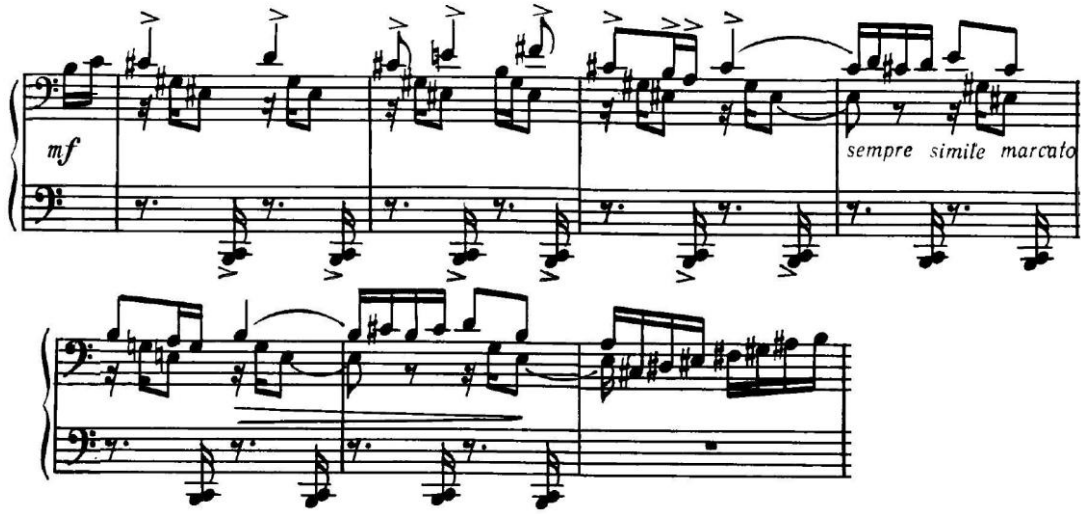
3. temanın 7. ölçüsünden itibaren (40. ölçü) birinci temaya dönüş baskısını hissettiren bir sekvens ile A temasına dönülür. Bu melodik düzene yoğun bir doku, disonans akorlar ve politonalite kullanımı eşlik eder (Şekil 30.).



Şekil 30. 40-41. ölçüler. A temasına dönüş köprüsü.

Tüm parça boyunca ikili ve yedili aralıkların kullanımı göze çarpar. Parçanın genelinde akor sesleri 7'li aralıklar üzerine kurulmuştur.

50. ölçüde C teması başlar. Birinci temaya dönüş köprüsü ile birlikte 16 ölçü uzunluğundaki bu tema kendisinden önceki temaların hepsinden daha uzundur. Bu bölüm geleneksel Ragtime'daki "trio" olarak düşünülebilir (Şekil 31.).



Şekil 31. 50-57. ölçüler. C teması (Trio).

80. ölçüde başlayan giriş motifinin ardından A teması tekrar sergilenir. 101. ölçüde “Coda” başlar. 95. Ölçüde başlayan Coda’nın 11 dörtlük notadan oluşan giriş cümlesi ve Coda “*ffff*” ile ifadelendirilmiştir. Senfonik bir görkeme sahip olan coda, A teması motifinin çeşitli tekrarlarından oluşur. 108. ölçüde tempo ağırlaşır ve A teması yoğun bir akor dizisi eşliğinde tekrar edilir. 3 kez yinelenen disonans bir akor, adeta son vuruştan önce son bir nefes aldırır. Eser, son 3 ölçüsünde A motifi üç kez tekrarlanarak do diyez notası üzerinde sona erer (Şekil 32).

fff binabfürzen

Allmählich etwas breiter werden

Breit

g

Breit

Şekil 32. 95-116. Ölçüler. Coda.

Hindemith, Ragtime'ı oldukça stilize etmiş ancak form olarak çok da uzak kalmamıştır. Parçayı ABACA düzeninde bir Rondo olarak düzenlemiştir. Bestecinin "Suite 1922" adlı eserinin son bölümünde Ragtime türünü kullanmasının sebebi, bu türün çoğunlukla dans müziği olarak kullanılmasının, dolayısıyla süit formu içerisinde diğer dans

müzikleri ile birlikte yer almasının mantıklı olmasıdır. Ayrıca besteci, maddi zorluklar içinde olduğu dönemlerde kendisinin kurtarıcısı olan bu popüler müzik türüne de bir saygı duruşunda bulunmak istemiş olabilir. Hindemith kendisi ile çağdaş olan bir müziği, neoklasik bakış açısıyla yorumlamış, Hindemith kimliğine sahip bir Ragtime ortaya çıkartmıştır. Ancak besteci 1940 yılında, Suite 1922 adlı eseri için yayıncısı Ludwig Strecker'e yazdığı mektupta "Bu korkunç süitin tekrar basılmasına gerek yok, eser müzik tarihi içerisinde itibarlı bir yere sahip değil ve kendi gençlik günahlarımın, insanları çok daha değerli eserlerimden daha fazla etkilediğini görmek, yaşlı bir adam için oldukça can sıkıcı"³¹ demiştir. Hindemith bu eseri alaycı yaklaşımlarla yazıp sonradan pişmanlık duymuş olsa da, Ragtime'a bu türün elementlerini ödünç alarak yaklaşmış ve bu türü kendi armoni dilinde yeniden yaratmıştır.

Suite 1922 "Ragtime"da melodik ve genelde değişmeyen tempoya sahip bir yapı vardır. Bölümler arasındaki farklar ve geçişler çok belirgindir. Bu parçada belirgin derecede karşıt nüanslardan kaçınılmalı ve parça Hindemith'in "Kullanma Talimatı"nda yazdığı gibi titiz bir tempo gözetilerek ve piyanoyu bir vürmalı çalgı gibi düşünerek çalınmalıdır.

3. İ. STRAVİNSKİ (1882–1971): "PIANO RAG MUSIC"

"Piano Rag Music" Stravinski'nin 1919'da yazdığı solo piyano parçasıdır. Her ikisi de 1918'de yazılan "Bir Askerin Öyküsü"nü "Ragtime" bölümü ve "11 Enstrüman İçin Ragtime" eserlerinin hemen ardından yazılan bu parça, Stravinski'nin Ragtime stilini kullandığı üçüncü çalışmadır. Besteci, 28 Haziran 1919 tarihli el yazmasında parçayı piyanist Arthur Rubinstein'e ithaf ettiğini belirtmiştir. "Petruşka'dan Üç Bölüm" adlı piyano transkripsiyonu gibi, "Piano Rag Music" de Stravinski'nin, Rubinstein'i kendi müziğini çalması için teşvik edeceğini düşünerek yazdığı parçalardan biridir.

³¹Gerold W. Gruber, **Hindemiths Suite 1922, Mit Detaillierter Analyse des Fünften Satzes 'Ragtime'**. Musikanalytisches Seminar 1/2, Wintersemester 2002/03, Das Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. ['5. Parça olan 'Ragtime'm Ayrıntılı Analizi ile Birlikte Hindemith 'Süit 1922'. Müzik Analistleri Semineri, Kış Dönemi 2002/2003, 20. Yüzyılın İlk Yarısında Geleneksellik ve Modernlik Arasındaki Gerilim]. (Viyana Müzik ve Sahne Sanatları Üniversitesi Müzik Analistleri Semineri'nde sunulan bildiri. Viyana. 2002), s.5.

3.1. Stravinski'nin Ragtime ile Tanışması

Stravinski 1918 yılında İsviçre'de "Bir Askerin Öyküsü"nü besteledi. Bu dönemlerde bazı eserlerinde görülen Ragtime etkisi, bu eserde olduğu kadar aynı yıl bestelediği "11 Enstrüman İçin Ragtime"da ve 1919'da piyano için bestelediği "Piano Rag Music"te belirgin olarak fark edilmektedir.

Stravinski caz müziğiyle ilgili ilk izlenimlerini, İsviçreli orkestra şefi Ernest Ansermet tarafından kendisine Amerika'dan getirilen notalar aracılığıyla edinmişti. 1918 yılında Ernest Ansermet, Rus Balesinin ikinci Amerika turnesinden dönüşünde Stravinski'yi bu müzik türü ile tanıştırdı. Ansermet çoğu Ragtime parçasını partitür, enstrüman partiyonları ve piyano redaksiyonları şeklinde getirmişti. Stravinski o sıralarda bundan şöyle bahsetmiştir:

"Caz müziği hakkındaki bilgim sadece elimdeki notalarla sınırlı. Bu müziği hiç dinlemedim. Bu müziğin sadece ritmik unsurlarını ödünç aldım. Bunu ise duyduğum şekliyle değil notada yazan şekliyle yaptım. Caz müziğinin tınısını hayal edebiliyorum. Caz benim için her haliyle tamamen yeni bir tını anlamına geliyor ve "Bir Askerin Öyküsü" benim Rus okulu ile yollarımı ayırdığımın kesin işaretidir"³².

Stravinski'nin, Ragtime etkileri taşıyan parçaları sadece notalarını görüp hayalinde canlandırdığı müzikten etkilenecek yazması dikkat çekicidir. Bununla birlikte diğer bir ilginç konu ise Stravinski'nin 1900 yılından beri Avrupa'yı etkisi altına almış olan erken dönem caz müziğini 1918 yılına kadar hiç duymamış olmasıdır. Bestecinin bu tarihten önce yazılmış, bazı yönlerden Ragtime müziğini andıran "Renard" gibi eserleri olsa da bu eserlerdeki 2/4'lük ritmik yapı Ragtime değil, Rus halk şarkıları temeline dayanmaktadır. Stravinski'nin 1918 öncesinde Ragtime müziğini duymuş olup olmadığı ya da duymuş olsa bile, bu müziğin unsurlarını eserlerinde kullanıp kullanmadığı konusunda çelişkiler de vardır. Örneğin Stravinski 1916 yılında şöyle demiştir:

³²"Igor Stravinski ve Robert Craft, **Expositions and Developments** [Anlatımlar ve Gelişmeler]. (Londra: Faber Music, 1962), s.103" Barbara B. Heyman, "Stravinsky and Ragtime," **The Musical Quarterly**. Cilt no:68, Sayı no:4. (1982), s.544'teki alıntı.

“Müzik salonları dışında Amerikan müziği hakkında çok az şey biliyorum... Ancak eşsiz olduğunu da göz önünde bulunduruyorum. O gerçek bir sanat ve bu sanattan hiçbir zaman hevesimi tam anlamıyla alamadım. Amerikan sanatının bu formunun ifadesindeki kesin gerçek konusunda ikna oldum”³³.

Ancak bu söylem, “Dialogues and a Diary”³⁴ adlı kitapta, Stravinski’nin Ragtime ile ilk kez 1918 yılında tanıştığına dair yazılanlarla çelişmektedir. Bununla birlikte bazı kaynaklar Stravinski’nin söz konusu tarihlerden çok daha önce Ragtime müziğiyle karşılaşmış olduğunu öne sürmektedir.

“Vassily Yastrebtzev, 17 Şubat 1904’te yazdığı ‘Rimski-Korsakof’un hatıraları’ adlı kitabında, Nikolay Rimski-Korsakof’un ‘soirées’ (akşamlar) adıyla andıkları haftalık öğrenci toplantılarından biri sırasında, Stravinski’nin, yakın arkadaşlarından biri olan Stepan Mitusov’un yaptığı ‘çılgın’ danslara Aleksander Glazunov ile doğaçlama bir Cakewalk müziği çalarak eşlik ettiğinden bahseder”³⁵.

Kitaba göre Stravinski’nin, o dönemde Avrupa’da oldukça yaygınlaşmış olan bu müziği herhangi bir yolla duymuş ve diğer pek çok konservatuvar öğrencisi gibi bu müziğe sıcak bakmış olduğu düşünülebilir. Bunun yanı sıra, Stravinski’nin, Diaghilev’in çevresinden dansçıların da dahil olduğu arkadaş grubunun onu Ragtime ritimlerine alıştırmış olması gibi bir olasılık da vardır.

Diğer bir olasılık da, Stravinski’nin orijinal Rag müziğini ilk olarak Amerikalı bando şefi ve Ragtime bestecisi John Philip Sousa’nın 1908’deki St. Petersburg turnesi sırasında dinlemiş ve burada etkilenmiş olmasıdır. Stravinski, Sousa’nın orkestrasını özellikle dinlemek istemiş olabilir, çünkü bir söyleşisinde, çocukken odasının dışından

³³C. Stanley Wise, “ ‘American Music is True Art’ says Stravinsky,” [Stravinski: Amerikan Müziği Gerçek Sanattır] **New York Tribune**, (19 Haziran 1918), s.3.” Barbara B. Heyman, “Stravinsky and Ragtime,” **The Musical Quarterly**. Cilt no:68, Sayı no:4. (1982), s.546’deki alıntı.

³⁴Stravinski’nin yakın dostu olan Amerikalı şef, besteci ve yazar Robert Craft’ın 1961’de besteci ile yaptığı röportajlardan derlediği beş kitabından biri.

³⁵Stephen Walsh, **Stravinsky: A Creative Spring, Russia and France 1882–1934** [Stravinski: Yaratıcı bir Pınar. Rusya ve Fransa 1882-1934]. (Los Angeles. CA: University of California Press, 2002), s.70.

gelen denizci bandosuna ait tubalar, piccolo flütler ve davulların sesinden ne kadar keyif aldığından söz etmiştir. Ancak Stravinski'nin, Sousa'nın Çar Nicholas'ın yaş günü onuruna verdiği dokuz konserden herhangi birini izleyememiş olma ihtimali mevcuttur. O dönemde Rusya, Japonya ile savaşıyordu. Bu yüzden Ruslar sıkı güvenlik tedbirleri almışlardı. Bu durum, söz konusu konserlere katılacak seyircilere de bir sınırlama getirmekteydi. Konserlerin yapıldığı Cosnelli sirkindeki izleyiciler sadece subaylar, memurlar ve eşlerinden oluşan bir gruptu. Ancak Stravinski'nin sahip olduğu soylu aile ya da Rimski-Korsakof'la olan bağlantısı ona bu konserlere katılabilme ayrıcalığını da kazandırmaktaydı³⁶. Bu da Stravinski'nin bu konserlerden biri sayesinde gerçek Rag müziği ile tanışmış olabileceği ihtimalini düşündürmektedir. Tüm bu kanıtların ve varsayımların varlığına rağmen, besteci ile birebir görüşmeler ve kendi anılarından derlenmiş olmasından dolayı güvenilir bir kaynak olan “Dialogues and a Diary” adlı kitapta Stravinski'nin 1918 öncesinde Ragtime ile karşılaştığına dair herhangi bir hikayeden bahsedilmemektedir.

3.2. “Piano Rag Music”in Yapısal Analizi.

“Avant-garde müziğin önderi olarak kabul edilen Stravinski, ritim ögesini müziğin en önemli ve güçlü faktörü olarak kullanmıştır”³⁷. Aaron Copland, içerisinde bir Ragtime bölümünü barındıran “Bir Askerin Öyküsü” eseri için şunları söylemiştir:

“Bahar Ayini’nde bile bulunmayan ritmik karmaşıklığa sahip, o zamanlar diğer hiçbir Avrupalı bestecinin kullanmadığı belirgin poliritmik yapılar, Stravinski'nin daha erken dönem eserlerinde bulunmamaktadır. Bu ritmik özellikler büyük olasılıkla caz etkisinin bir ürünüdür”³⁸.

³⁶Barbara B. Heyman, “Stravinsky and Ragtime,” **The Musical Quarterly**. Cilt no:68, Sayı no:4. (1982), s.547.

³⁷ Z. Lale Feridunoğlu, **İz Bırakan Besteciler**. (İstanbul: İnkılâp yayınevi, 2005), s.186.

³⁸“Aaron Copland (1968). **The New Music**. (New York: W.W. Norton & Company,1968), s.67
Barbara B. Heyman, “Stravinsky and Ragtime,” **The Musical Quarterly**. Cilt no:68, Sayı no:4. (1982), s.548’deki alıntı.

Ragtime, Stravinski tarafından yeniden şekillendirilse de, her zaman Stravinski karakterinin arka planında kalmıştır. Stravinski bunu şöyle ifade etmiştir: “Bir askerin öyküsündeki Ragtime, aynen, Chopin’in valslerinin gerçek bir dans müziği olmayıp bir tür vals portresi olması gibi, Ragtime türünün bir portresi ya da bir tür enstantane fotoğrafıdır”³⁹.

Stravinski, solo piyano, iki piyano ve dört el için toplam 20 eser yazmıştır. Bunların ikisi Petruşka ve Bahar Ayını eserlerinin iki piyano için düzenlemeleridir. Bestecinin piyanoyu bir müzikal referans noktası olarak görmesi; bu enstrümanı, onun bestecilik tecrübelerinde kullandığı temel araç ve özellikle yaratıcılıktaki gelişiminin bir göstergesi haline getirmektedir. Genellikle Stravinski’nin yazdığı bir piyano eseri, daha sonra yazacağı büyük eserlerin gölgesinde kalmış gibi görünür. Pek çok müzik eleştirmeni onun piyano eserlerine karşı; bale, orkestra ya diğer tanınmış çalgısal eserlerine kıyasla daha önemsemez bir tavır takınmıştır. “Bir Askerin Öyküsü” ve “Pulcinella” balesi arasında, 1919’da yazılmış olan “Piano Rag Music” de, Stravinski’nin bu akıbete uğramış eserlerinden biridir. Aslında “Piano Rag Music” Stravinski’nin alışkanlık edindiği üzere, yazdığı büyük eserlerden sonraki dinlenme sürecinde bestelediği küçük parçalardan biridir. Stravinski Piano Rag Music adlı parçayı yazma sebeplerinden biri olarak şunları söylemiştir:

“Piano Rag Music adlı parçayı yazarken bana en çok keyif veren şey parmaklarımın tamamen kontrolümün dışına çıkarak, sanki kendi iradeleriyle beni çok farklı ritmik yapılarla sürüklemeleriydi. Ellerim bu durumdan o kadar keyif almıştı ki kendimi bir anda bu eseri yazarken buldum”⁴⁰.

Stravinski 1919’dan 1936 yılına kadar caz elementlerini kullanarak herhangi bir eser yazmamıştır. 1936’da “Praeludium for Jazz Band”, 1943’te “Scherzo a la Russe”, 1945

³⁹“Igor Stravinski ve Robert Craft (1962). **Expositions and Developments**. (Londra: Faber Music, 1962), s.87.” Barbara B. Heyman, “Stravinsky and Ragtime,” **The Musical Quarterly**. Cilt no:68, Sayı no:4. (1982), s.549’deki alıntı.

⁴⁰“Paul Collaer, **A History of Modern Music** [Modern Müziğin Tarihi]. Fransızcadan İngilizceye Çeviren: Sally Abeles, (Cleveland, Ohio: World Publishing Company, 1961), s.129” L.Donat Berköz, “Piyano ve Caz.” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Çalışması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006), s.24’teki alıntı.

yılında ise “Ebony Concerto”yu yazmıştır. 1936 sonrası yazdığı bu eserler caz müziğindeki Swing dönemine denk gelmektedir. Söz konusu eserler orkestrasyon, armonik, melodik ve ritmik yapı bakımından orijinal Swing’lere çok yakındırlar. 1918-19’da yazdığı son derece stilize, hatta bazı eleştirmenler tarafından “biçimsel bir sapma” olarak değerlendirilen Ragtime tasvirlerinin yanında, 1930’ların sonu ve 1940’lı yıllarda yazdığı Swing etkisindeki eserler, bu müziğe çok daha ılımlı bir yaklaşım sergilemektedir. Basit ve tekdüze yapıları Ragtime parçalarının unsurlarını kullanarak, orijinalinden çok uzak yeni yapılar yaratan Stravinski, daha sonraki yıllarda müzikal açıdan oldukça gelişen caz müziğini çok daha az farklılığa uğratarak işlemiştir. Bunun sebebi Stravinski’nin belki de yanlış bir önyargıyla, ilk denemelerinde Ragtime müziğini Avrupalı köklerinden daha çok Afrikalı ilkel kabile müziği temeline oturtmasıydı. Böylece, aslında Avrupa’nın halk müzikleri ve marşlarından ortaya çıkan Ragtime’in ritmik yapısını, primitivist bir bakış açısıyla ilkel kabile danslarının ritimleriyle işlemiştir. Bu da 1918–19 döneminde yazdığı Ragtime parçalarının ritmik yapısının da orijinalinden bu derece uzak olmasına yol açmıştır. 1936 sonrası yazdığı caz etkisindeki eserler ise bestecinin neoklasik tarzda eserler ürettiği döneme denk gelir. Stravinski’nin Amerika ile yakınlaştığı bu dönemde bizzat dinlediği, dönemin caz orkestralarından yükselen armoniler, Stravinski’nin müzik dilinin ortaya çıkardığı tınılarla örtüşmekteydi. Bu uyum besteciyi bu müziğe öncekinden daha farklı bir biçimde yaklaştırmıştır. Özellikle “Ebony Concerto”yu yazdığına artık bir Amerikan vatandaşıydı ve bu müziği Harlem, New Orleans ve Chicago’da, kendi yaratıcılarından dinlemekteydi. Stravinski’ye yaratmak istediği müziği önceden sunan daha gelişmiş caz formu, onun neoklasik anlatımı için son derece elverişli bir araç olmuştur.

Nispeten düzenli bir ritmik yapıya sahip olan “11 Enstrüman İçin Ragtime” adlı eserine kıyasla “Piano Rag Music” çok daha stilize bir biçimde işlenmiştir. Eser hem makroformal hem de mikroformal açıdan asimetrik bir yapıya sahiptir. Parçanın ana yapısı, temel Ragtime formu olan AABBA/CCDD düzeniyle hiçbir benzerlik taşımamaktadır. Bununla birlikte eserin 4/4lük yapıdaki ilk 4 ölçüsü bir giriş bölümü olarak değerlendirilebilir. Birbirinden çok farklı uzunluklara sahip ve çoğunlukla aralarında belirgin bir sınır olmayan temalar, ana yapıdaki asimetriyi oluşturur. Bu temaları oluşturan cümlelerde ise Stravinski’nin müzikteki ritim olgusuna bakışını

gösteren çok sayıda tartım değişikliği bulunmaktadır. Belirli bir tartıma ve ölçüye sahip olmayan bölümleri ile birlikte 110 ölçüye sahip olan eserde, 40 noktada 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 2/8, 3/8, 5/8, 6/8'lik şeklinde ortaya çıkan tartım değişimleri görülür. Bu tartım değişimleri hiçbir düzene ya da bir döngüye bağlı görünmemektedir. Adeta geleneksel Ragtime formunun değişmez eşitliğine ve simetrisine bir başkaldırı ya da bu formun bir şekilde hicvedilişidir. Söz konusu tartım değişimleri ile birlikte sürekli yer değiştiren aksanlar, birdenbire ortaya çıkan melodi parçaları ve ritmik değişiklikler mikroformal yapıyı da düzensiz kılar. Geleneksel Ragtime formunda hemen hiç görülmeyen üçlemeler, bestecinin Ragtime formunun yanı sıra tipik ritmik yapısından da uzaklaştığını gösterir. Bununla birlikte Ragtime'ın sol eldeki oktav baslar ve orta rejistirdaki akorların düzenli değişimleri ile oluşan tipik ritmik yapısının, eserin bazı bölümlerinde görülüyor olması, eserin ana yapısının geleneksel Ragtime'da olduğu gibi belirleyici bir faktörü olmasa da, Ragtime karakterinin tamamen göz ardı edilmediğinin kanıtlarından biridir.

Birbiri ardına gelen tartım değişimleri Ragtime'ın düzenli ritimlerini sekteye uğratarken, Stravinski bunun üzerine belirli noktalarda düzenli bas ve akor değişimlerinin sırasını da değiştirerek düzensizliği daha da vurgulayıp kaotik atmosferi güçlendirmiştir. Eserin altı ayrı noktasında rastlanan, ölçü çizgisi ve tartıma sahip olmayan bölümler Stravinski'nin "Solo Klarinet İçin Üç Parça" eseri dışında hiç rastlanılmayan bir yaklaşımdır. Tartımsız bölümlerdeki yazı, büyük ölçüde düzenli karşı zamanlardan oluşan bir ritmik yapıyı oluşturur. Stravinski bu bölümleri orijinal Ragtime'ın düzenli karşı zamanları ve senkoplu melodik yapısını sergileyebileceği boş alanlar olarak kullanmıştır. Bu alanların uzun-kısa ve düzensiz yerleşimi, buradaki cümleleri bir "B" teması olarak görmeyi zorlaştırırsa da eserin ana yapısında belirgin bir bölümlenme unsuru olduğu açıktır.

Eserin armonik yapısı fonksiyonel armoniyi içermediği için atonal olarak tanımlanmaktadır. Bununla birlikte Stravinski, müziği için yapılan "atonal" tanımlamasına şöyle karşı çıkmaktadır.

"Atonal terimi bugünlerde çok moda ama bu pek açık olduğu anlamına gelmiyor. Terimi kullananların onunla ne kastettiklerini bilmek isterdim. Fransızcadaki olumsuzluk öneki "a",

terimle ilgili bir aldırılmazlık halini işaret ediyor: tamamen reddetmeden olumsuzlama. Böyle anlaşıldığında *atonalite* sözcüğü onu kullananların aklındaki şeye tekabül etmez. Eğer benim müziğimin atonal olduğu söylenseydi bu benim tonaliteye karşı sağırıştığımı söylemeye kadar uzanırdı. Bu durumda ben *atonal* değil *antitonal* olurum. Amacım yersiz bir sözcük tartışmasına girmek değil. Önemli olan neyi reddedip neyi onayladığımızı bilmektir⁴¹.

Çeşitli akor grupları, tonalitenin izlerini belli eder. Eser görünüşte bağımsız olan, yeni materyallerin gruplaşmasıyla ortaya çıkan farklı yapıların birleşiminden oluşmaktadır. Oldukça stilize edilmiş bu Ragtime tasviri farklı tempolar ve farklı tonlardaki birçok Ragtime'ın parçalarının bir araya getirilmiş hali gibidir. 4 ölçümlük giriş motifi eserin ileri sayfalarında yapılacak çeşitlemeler için bir temel materyal olarak kullanılmıştır. Eserin girişindeki 4 ölçümlük cümlemin ikinci ölçüsü, 3 ölçümlük bir bağlanış cümlesinin ardından 9. ölçüde yarım ton üstten aynen tekrarlanmıştır (Şekil 33.).



Şekil 33. Giriş cümlesinin ilk iki ölçüsü. İkinci ölçünün 9. ölçüde yarım ton üstten tekrarı.

10. ölçüden itibaren 4 ölçü boyunca kuvvetli zamanlara yerleştirilmiş onaltılık üçleme arpej motifleri tekrarlanır. Bu motifler inici bir onaltılık beşleme dizi ile 15–16–17. ölçülerde görülen, sol majör tonunu duyuran düzenli Ragtime vuruşlarına bağlanır (Şekil 34.).

⁴¹Igor Stravinsky, **Müziğin Poetikası**. Çeviren: Cem Taylan.(İstanbul: Pan yayınları, 2004), s.35.

Şekil 34. 10-15. ölçüler. Üçleme arpej motifleri, bağlantı motifi ve düzenli Ragtime

18. ölçüde sol eldeki düzenli vuruş, ölçü başındaki bir sekizlik es ile sekteye uğrar (Şekil 35.).

Şekil 35. 18.ölçü. Düzenli vuruşu sekteye uğratan kuvvetli zamandaki sekizlik es.


20 ve 21. ölçülerde düzenli vuruş devam eder. 25. ölçüde sağ elde legato olarak çalınan yeni bir tema ortaya çıkar. Bu temaya sol elde genelde zayıf zamanda çalınan, son iki ölçüsünde ise ritmik olarak çeşitlenen si#-sol#-re# akoru eşlik eder (Şekil 36.).



Şekil 36. 25. Ölçüde ortaya çıkan ikinci tema.


Bu çeşitlemeyi 2/4'lük tartım üzerine oturtulmuş, 3/8'lik tartımda düzenlenmiş bir melodi oluşturur. 33. ve 34. ölçülerde 5/8'lik tartım üzerine yerleştirilmiş 2/4'lük düzeninde sıralanan, basta oktavların ve akorların oluşturduğu karşı zaman döngüsü, 37. ölçüde kromatik yapıdaki legato bir temaya bağlanır. 33. ölçüde başlayan söz konusu döngü, 42. ölçüde tekrarlanır (Şekil 37.).

33. Ölçü




Sekizlik karşı zaman döngüsü

42. Ölçü



Kromatik yapıli legato tema

42. Ölçü



Tekrarlanan sekizlik karşı zaman döngüsü

Şekil 37. 33.-42. ölçüler. Sekizlik karşı zaman döngüsü, bu döngüden sonra bağlanılan kromatik yapıli legato tema ve karşı zaman döngüsünün tekrarı.

Birbirinin aynısı olan motiflerin seyrek görülmesi bu bölümleri dikkat çekici kılar. 51. ölçüde soprano partisinden yeni bir cümle giriş yapar. Bu cümleyi 55. ölçüde sağ elde orta rejistirde başlayan uzun bir tema izler (Şekil 38.).

51. Ölçü



55. Ölçü




Şekil 38. 55. ölçüde giriş yapan tema.

67. ölçüde giriş motifi hemen hemen aynı biçimde tekrar edilir. 85. ölçünün bitiminde ilk ölçü çizgisiz bölüm başlar. Bu bölüm dört adet benzer ama birbirinden bağımsız temanın sıralanmasıyla oluşmuştur. Tartımın bulunmaması kuvvetli zaman-zayıf zaman ayırımının yapılamamasını ortaya çıkartır ve sürekli bir yuvarlanma hissi yaratır. Fakat aynı zamanda sol eldeki kesin karşı zaman düzeni, yamaçtan yuvarlanan, bitmeyen cümlelere karşı, dinleyici için ritmik bir dayanak sağlar ve kendinden önceki bölümlerin ritmik kargaşasının ardından bir dinginleşme fırsatı verir (Şekil 39.).



Şekil 39. 86. Ölçü. Ölçü çizgisiz bölümden bir kısım.

Tartımsız bölümün ardından gelen 87. Ölçüde 4 ölçümlük bir bağlantı bölümü başlar. Bu bölümü, 3/8–2/8–3/8–2/8 düzenindeki ölçülerde 2/4'lük yapıda sıralanmış “*sfff subito*” nüansıyla çalınması istenen bir akor dizisi oluşturur (Şekil 40.).



Şekil 40. 87-90 ölçüler. Dört ölçümlük bağlantı bölümü.

Kısa bir ölçü çizgisiz bölümden sonra bu 4 ölçümlük geçiş motifi tekrar edilir. Buradan sonra tekrar uzun bir tartımsız bölüm gittikçe çeşitlendirilen motif ve cümlelerle devam eder. Birbirini takip eden tartımlı-tartımsız-tartımlı kısa bölümlerden sonra eser son bir kısa tartımsız bölümle aniden kesintiye uğramışçasına sona erer (Şekil 41.).



Şekil 41. Ölçü çizgisiz bitiş bölümü.

Eserin bütününe bakıldığında eseri tartımlı ve tartımsız olan iki ana bölümün oluşturduğu görülür. Bu bölümler ise kendi aralarında küçük bağlantı motifleri ile bağlanan ya da birdenbire birinden diğerine geçen cümle ve temalardan oluşur. Eserin tartımlı bölümlerinde giriş ve geçiş motifleri dışında beş farklı tema gözlemlenebilir. Tartımsız bölümlerde ise dört tema belirgin olarak göze çarpar. Eserin bu belirgin olmayan formu, “Birinci giriş motifi – A1A2A3A4 – İkinci giriş motifi – B1B2B3B4 – Geçiş motifi – B – Geçiş motifi – BABABAB” şeklinde bir şema ile açıklanabilir.

Sonuç olarak Stravinski “Piano Rag Music” adlı bu eserinde bir Rag karikatürü ortaya koymuştur. “11 Enstrüman İçin Ragtime” ve “Bir Askerin Öyküsü-Ragtime” bölümlerinden daha stilize ve orijinal Ragtime’den oldukça uzak bir yapı kullanmıştır. Stravinski’nin biyografisini yazan Eric Walter White, bu eserin “biçimsel bir sapma” olarak görülmesiyle ilgili düşünceyi şöyle ifade etmiştir:

“Burada Stravinski, disiplin anlayışını gevşetip doğaçlama duygusuna izin vererek, form açısından neredeyse rapsodik, içerisinde bir akıntının sürüklediği her türlü enkaz parçasının bulunduğu bir eseri kabul ettirebileceği bir çalışma ortaya çıkartmaktadır. Sonuç ise oldukça tutarsızdır”⁴².

Aslında eserin düzensiz, asimetrik ve rastlantısal doğaçlamalı yapısı onun tutarsız kılmamaktadır. White, eserin kaba doğaçlamalı yapısı hakkındaki değerlendirmesinde haklı dahi olsa, Stravinski, bir Rag stili olarak tanımlanabilecek karikatürize bir parça yaratmıştır. Besteci, Piano Rag Music’in “doğaçlama gibi duyulan, önceden düzenlenmemiş bir ses karmaşası”⁴³ olmasını istediğini söylemiştir. Bununla birlikte, aslında Stravinski’nin besteleme yönteminde yeri olmayan bu tutarsızlık hissini, eserin özünü oluşturan “Amerikan rapsodisi” ve Stravinski’nin bu rapsodiyi kendi bakış açısıyla kasıtlı olarak şekillendirmesinin yarattığı yeni form ortaya çıkartmaktadır.

⁴²Eric Walter White, **Stravinsky, The Composer and his Works** [Stravinski, Besteci ve Eserleri]. (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1979), s.281.” Charles M. Joseph, “Structural Coherence in Stravinsky’s Piano-Rag-Music,” **Music Theory Spectrum**. Cilt no:4, Sayı no: 1, (1986). s.76’daki alıntı.

⁴³Wilfrid Mellers, “Stravinsky and Jazz,” **Tempo, new series**. (U.K:Cambridge University Press, Sayı no: 81, 1967), s. 30.

Stravinski her yeni eseri, “tek bir doğru çözümlü keşfetme amacıyla girişilmiş eşsiz bir besteleme problemi”⁴⁴ olarak görmekteydi ve Ragtime müziğini, hem bu türün doğasında bulunan yerel özellikleri kullanabileceği, hem de kendi ritimsel düzenlemelerini, armoni ve melodi oluşturma yaklaşımlarını üzerinde uygulayabileceği oldukça elverişli bir platform olarak görmüştü. Ayrıca Ragtime, piyanonun bir vurmali çalgıya has olanaklarından önemli ölçüde yararlanabileceği bir müzik yaratabilmek için önemli bir kaynaktı. Bununla birlikte “Piano Rag Music”te az ya da çok orijinal Ragtime formu ile bir benzerlik bulunmamaktadır. Stravinski yapısal motifleri olabildiğince tekrar etmeyerek yaratmak istediği doğaçlama etkisini arttırmıştır. Ancak Stravinski ana Ragtime mimarisinin temel prensiplerinden kaçınmamış ve bu besteleme probleminde de kendisine ait tek doğru çözüme ulaşmıştır.

⁴⁴Charles M. Joseph, “Structural Coherence in Stravinsky’s Piano-Rag-Music,” [Stravinski, Piano-Rag-Music’te Yapısal Tutarlılık] **Music Theory Spectrum**. Cilt no:4, Sayı no:1. s.77

SONUÇ

Halk müziği ve popüler müzik öğeleri, bestecilerin üretimlerine yenilikler ve farklılıklar getirebilmeleri için yararlandıkları yeni materyaller olmuşlar, dolayısıyla repertuar çeşitliliğine hizmet etmesi açısından klasik müziğin zenginleşmesine de önemli katkılarda bulunmuşlardır. Ragtime müziğinin de bu katkılarda önemli ölçüde payı bulunmaktadır.

İncelemesi yapılan Ragtime etkisiyle yazılmış üç parçanın ortak noktası, bestecilerinin Ragtime türünü kendi stillerini, yenilikçi yaklaşımlarını üzerlerinde uygulayabilecekleri bir alan olarak görmüş olmalarıdır. İncelenen örnekler aynı zamanda, orijinal formu ile kıyaslandığında, bir bestecinin, bir Ragtime parçası ya da bir halk ezgisi üzerinde hangi yaratıcı fikirleri ne ölçüde uygulayabildiğini, müziğe bakış açısını açıkça gösteren belirteçlerdir.

Ragtime müziği, ortaya çıktığı dönemden yerini diğer türlere bıraktığı döneme kadar geçen yaklaşık 20 yıllık süreçte 10'dan fazla Avrupalı besteciye etkilemiştir. Bu durum Amerikan caz müziğinin, başlangıç ve ilk gelişim dönemlerinde bazı Avrupa'lı besteciler tarafından göz ardı edilemeyecek ve üzerinde çalışmaya değecek unsurlar barındırdığını ve bu yönüyle dikkat çekebildiğini gösterir. Söz konusu besteciler Ragtime'ı klasik müziğin bütünü içerisinde farklı bir tat olarak algılanmış ve eserlerinde kullanmıştır. Dönemin bestecileri, eserlerinde folklorik öğeleri sıklıkla kullanırken, bu bestecilerin Ragtime ve Ragtime sonrası caz stillerinin elementlerini kullanma sıklığı da azımsanmayacak orandadır. Ragtime elementlerinin kullanımı klasik müzikte yeni bir akım başlatmamıştır ancak bu müzik türü, caz müziğinin kendi evrimi içerisinde bile yerini yeni türlere bırakıp unutulurken, Debussy, Hindemith ve Stravinski gibi besteciler bu popüler eğlence müziğini, başka hiçbir popüler ya da halk müziği türünde rastlanmadığı şekilde, Avrupa klasik müziğinin dağarcığına katarak ölümsüzleştirmiş, tarihi ve entelektüel bir değer haline getirmiştir. Bu bağlamda diğer müzik türlerini, başka hiçbir tarzın başaramadığı kadar kapsamlı şekilde kucaklayan ve bu şekilde hem kendisini zenginleştirip hem de iletişimde olduğu tüm müzik türlerine de evrensel bir değer katabilen klasik müzik, üstünlüğünü bir kez daha kanıtlamıştır.

KAYNAKÇA

- Berendth, Joachim. E. **Caz Kitabı**. Çeviren: Neşe. Ozan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003.
- Berköz, L. Donat. "Piyano ve Caz." Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Çalışması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.
- Bomberger, E. Douglas. "European perceptions of Ragtime: Hindemith and Stravinsky." **Jazz and the Germans: Essays on the Influence of "Hot" American Idioms on the 20th Century German Music** [‘Avrupalı Bakış Açısıyla Ragtime: Hindemith ve Stravinski’, Caz ve Almanlar: “Kızgın” Amerikan Tarzının 20. yüzyıl Alman Müziği Üzerindeki Etkisi Üzerine Denemeler]. Ed: Michael. J. Budds. New York: Pendragon press, 2002
- Feridunoğlu, Z. Lale. **İz bırakan besteciler**. İstanbul: İnkılâp yayınevi, 2005.
- Gruber, Gerold W. **Hindemiths Suite 1922, Mit Detaillierter Analyse des Fünften Satzes ‘Ragtime’**. [5. Parça olan ‘Ragtime’ın Ayrıntılı Analizi ile Birlikte Hindemith ‘Süit 1922’.] Müzik Analistleri Semineri, Kış Dönemi 2002/2003, 20. Yüzyılın ilk Yarısında Geleneksellik ve Modernlik Arasındaki Gerilim. Viyana Müzik ve Sahne Sanatları Üniversitesi Müzik Analistleri Semineri’nde sunulan bildiri. Viyana. 5, 2002.
- Heyman, Barbara B. "Stravinsky and Ragtime", The Musical Quarterly, 68, 4, 1982.
- Joseph, Charles M. "Structural Coherence in Stravinsky's Piano-Rag-Music" [Stravinski, Piano-Rag-Music'teki Yapısal Tutarlılık], Music Theory Spectrum, 4, 1, 1982.
- McKinley, Ann. "Debussy and American Minstrelsy", The Black Perspective in Music, [‘Debussy ve Amerikan Ozanlığı’, Müzikte Siyah Bakış Açısı.] 14, 3, 1986.
- Mellers, Wilfrid. "Stravinsky and Jazz", Tempo, new series. U.K: Cambridge University Press. 81, 30, 1967.
- Nadeau, Roland. "The Grace and Beauty of Classic Rags: Structural Elements in a Distinct Musical Genre," Music Educators Journal. [‘Klasik Rag’lerin Güzellik ve Zerafeti: Farklı Bir Müzik Türündeki Yapısal Unsurlar,’ Müzik Eğitmcileri Günlüğü] 59, 8, 1973.

Newman, Ernest. "The Development of Debussy", [Debussy'nin Gelişimi] *The Musical Times*, 59, 903, 1918, 201.

Sadie, Stanley (ed.), **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, [The New Grove Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi] Londra: Macmillian Publishers Limited, 20, 756, 2002.

Smith, Allen H. **Academic American Encyclopedia**, ed. (Princeton, New Jersey: Arête Publishing), 20, 5, 1980.

Spence, Keith. "Claude's Cakewalk", *The Musical Times*. 115, 1578, 1974.

Stravinski, İgor. **Müziğin Poetikası**. Çeviren: Cem Taylan. İstanbul: Pan yayınları, 2004.

Walsh, Stephen. **Stravinsky: A Creative Spring. Russia and France 1882–1934**. [Stravinski: Yaratıcı bir Pınar. Rusya ve Fransa 1882-1934] Los Angeles. CA: University of California Press, 2002.