

**PAUL HINDEMITH,
“In Einer Nacht... Träume und Erlebnisse” op.15’in
YAPISAL ANALİZİ VE YORUM KILAVUZU**

Toros CAN

**(Sanatta Yeterlik Tezi)
Eskişehir, 2002**

**PAUL HINDEMITH, “In Einer Nacht... Träume und Erlebnisse” op.15’in
YAPISAL ANALİZİ VE YORUM KILAVUZU**

Toros CAN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Zöhrab ADIGÜZELZADE

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran 2002

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ**PAUL HINDEMITH, “In Einer Nacht... Träume und Erlebnisse” op.15’in
YAPISAL ANALİZİ VE YORUM KILAVUZU****Toros CAN****Müzik Anasanat Dalı****Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2002****Danışman: Prof. Zöhrab ADIGÜZELZADE**

Bu çalışma, Paul Hindemith’in ilk opus numarası taşıyan eseri “In Einer Nacht... Träume und Erlebnisse” op.15’te bestecinin yaratıcı, reformcu yönünü araştırır, eserdeki dönem etkilenişini inceler ve yapısını analiz ederek bir yorum kılavuzu sunmayı amaçlar.

Bu karakter parçalarını derinlemesine araştıran hiç bir çalışma yapılmamıştır. Dolayısıyla “In Einer Nacht...”ı inceleyen kaynakların yetersizliği bu konunun seçiminde önemli bir etken olmuştur.

ABSTRACT

This document aims to present a performance guideline by analyzing the structure of Paul Hindemith's "In Einer Nacht... Träume und Erlebnisse" op.15. It investigates period's influences on the work and discusses composer's imaginative, creative style in this first composition for piano that carries an opus number.

There is not any thorough study examining these character works in depth. Therefore, the insufficient sources that investigate "In Einer Nacht..." has been an important factor on choosing this topic.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Toros CAN'ın "Paul Hindemith, 'In Einer Nacht... Träume und Erlebnisse' op.15'in Yapısal Analizi ve Yorum Kılavuzu" başlıklı tezi / / 2002 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Müzik Anasanat Dalında, Sanatta Yeterlik tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Zöhrab ADIGÜZELZADE

Üye : Yrd.Doç. Zenfira ZÖHRABBEKOVA

Üye : Prof. Nazım RIZAEV

Üye : Yrd.Doç. Turgay ERDENER

Üye : Prof. Hazar ALAPINAR

Prof. Dr. Ömer Zuhra ALTAN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖZGEÇMİŞ	v
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM TARİHSEL BOYUT VE HİNDEMİTH

1. TARİH	2
1.1. Tarihsel ve Politik Zemin.....	2
1.2. Kültür Değişimi ve Estetik.....	2
1.3. Müzikte Politik Görüşler.....	3
1.4. Hindemith'i Etkileyen Politik Değerler	4
2. YIRMİNCİ YÜZYILDAKİ BAZI AKIMLAR	4
2.1. Genel Akımlar.....	4
2.1.1. Dekadans.....	4
2.1.2. Dadaizm	4
2.1.3. Modernizm.....	5
2.1.4. Post-Modernizm.....	5
2.1.5. Egzotizm	5
2.1.6. İzlenimcilik	5
2.1.7. Dışavurumculuk.....	6
2.1.8. Yeni-Klâsikçilik	6
2.1.9. İlkelcilik	6
2.1.10. Ulusalcılık	7
2.1.11. Gelecekçilik	7
2.2. Müziğe Özel Akımlar	7
2.2.1. Caz Müziği.....	7
2.2.2. Onikises Müziği	8
2.2.3. Dizisel Müzik.....	8
2.2.4. Yararlı Müzik.....	8
2.2.5. Raslamsal Müzik.....	9
3. HİNDEMİTH.....	9
3.1. Hayatı.....	9
3.2. Eserleri	10
3.3. "In Einer Nacht..." Zamanı Hindemith	10
3.4. Hindemith Stili ve Bestecinin Müzik Anlayışı	10
3.5. Hindemith ve Etki	12

İKİNCİ BÖLÜM
HINDEMITH'İN “In Einer Nacht... Träume und Erlebnisse” op.15'DEKİ
YAPISAL STİL

1. ESERE GENEL BAKIŞ	13
2. PARÇALARIN ÖZEL İNCELENMESİ	15
2.1. “Müdigkeiten” (Yorgunluklar)	15
2.2. “Sehr langsam” (Çok Yavaş)	15
2.3. “Phantastisches Duett zweier Bäume vor dem Fenster” (Cam Önündeki İki Ağacın Fantastik Düeti)	16
2.4. “Rufe in der horchenden Nacht” (Dinleyen Gecedeki Çağrılar)	16
2.5. “Ziemlich schnelle Achtel” (Oldukça Hızlı Sekizlikler)	17
2.6. “Sehr lebhaft, flimmernd” (Çok Canlı, Parlak)	17
2.7. “Nervosität” (Heyecanlı)	18
2.8. “Scherzo”	18
2.9. “Programm-Musik: Kuckuck und Uhu” (Program Müzik: Guguk Kuşu ve Puhu)	18
2.10. “In der Art eines langsamen Menuetts” (Yavaş Bir Menuet Hızında)	19
2.11. “Prestissimo”	19
2.12. “Böser Traum. Rigoletto” (Kâbus. Rigoletto)	20
2.13. “Foxtrott” (Fokstrot)	20
2.14. “Finale: Doppelfuge mit Engführungen” (Final: Dubl-Füg ve Stretto)	21

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
İCRANIN UYGULANIŞI VE YORUM KILAVUZU

1. İCRANIN UYGULANIŞI	22
1.1. Yaklaşım	22
1.1.1. Nüanslar	23
1.1.2. Üçleme ve tartılar	23
1.1.3. Metronom işaretleri	24
1.1.4. Pedal kullanımı	24
2. YORUM KILAVUZU	24
EKLER	26
KAYNAKÇA	52

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1“Müdigkeiten” Sonundaki Melodide Kromatik Yapı.....	15
Şekil 2 Tema Benzeyişleri	16
Şekil 3 Geniş Akor.....	17
Şekil 4 Akorun Beşli Hali.....	19
Şekil 5 Akorun Dörtlü Hali.....	19
Şekil 6 Kromatik Melodi	19
Şekil 7 Sekvens, Alaycı Oktavlar	20
Şekil 8 Orijinal.....	20
Şekil 9 Uygulanması.....	21
Şekil 10 Füg Temalarının Temel Yapıları	21

GİRİŞ

Paul Hindemith (1895-1963), yıllarca gerçek değeri bilinmemiş bir besteci olmuş, hatta 1936'da ülkemizdeki ilk konservatuvarın kurulmasına yaptığı yardımlara rağmen eserleri Türkiye'de bile itilmiş ve çalınmamıştır. Bunun nedenlerinden en önemlisi, Hindemith eserlerine kısıtlı açılardan bakmaktan, yani bestecinin alaycı ve hayalci tarafını bilmemekten kaynaklanır.

Pierre Boulez, (1925-) Arnold Schoenberg'in (1874-1951) yazısını ve eserlerini savunarak besteciye sahip çıkmıştır. Aynı duyarlılığı Robert Craft'ın¹ (1923-) Igor Stravinski'ye (1882-1971) göstermesi gibi daha bir çok örnek sıralanabilir. Ne yazık ki kimse bu hassasiyeti Hindemith için göstermemiştir. Bu çalışmanın sözü geçen eksikliği kapatılmasında atılan bir adım olabilmesi, amacı doğru yönde etkileyecektir.

“In Einer Nacht... Träume und Erlebnisse” op.15 yapı ve stil yönünden bize, alışlagelmişin dışında bir Hindemith örneği sunar. Bestecinin keşfedilmemiş yönlerini ifade eden; çocuksu deneyimleri ve küçük oyunların en iyi örnekleri bu yapıtta bulunabilir. “In Einer Nacht...” yorumcusu, bestecinin bu eserde enstrüman sınırlarını ve olasılıklarının ikinci plana atıp, pratik sorunların yok edilmesi adına hayal gücünden ödün vermemiş olduğunu unutmamalıdır. Sonuç olarak yorumcu bir bakıma bestecinin sözcüsü ise, yorumcuya düşen, bütün olasılıkları deneyip yaratıcının hayalini olası kılmaktır. Sunulacak olan yorum kılavuzu bunun gerçekleşmesini sağlamayı amaçlar.

Bu çalışmanın hazırlanmasında Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu (Ankara, 1996) kullanılmıştır.

¹ Amerikalı şef ve müzik yazarı Robert Craft, Alban Berg'in (1883-1935) “Lulu” ve Hindemith'in “Cardillac” operalarının Amerikadaki ilk seslendirmelerini yapmıştır. Craft'ın Stravinski ile olan bağlantısı 1948'de başlamış; önce asistanı, daha sonra da çok yakın dostu olmuştur. Besteciyle yüz elliden fazla konser gerçekleştirmiş, Stravinski hakkında yedi kitap yazmış ve bestecinin son döneminde bestelediği bir çok eserin ilk seslendirmesini gerçekleştirmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL BOYUT VE HINDEMITH

1. TARİH

1.1. Tarihsel ve Politik Zemin

İmparatorluğun çökmesinden sonra Almanya 1918 yılında restorasyon için hazırды. Kültürün güçlü değişimi politik alanda olduğu kadar sosyal alanda da görülüyordu. Müzik alanında, diğer sanat dallarında olduğu gibi, kışkırtıcı doğasıyla Nesnelcilik bir çok sanatçıyı, özellikle Hindemith'i ve yazı stilini büyük ölçüde etkileyip, ideolojik görüşlerin yansımada önemli bir yöntemi haline geldi.

1.2. Kültür Değişimi ve Estetik

Amerika'nın sunduğu ekonomik yardımın doğal bir sonucu olarak Almanya tekrar Avrupa sahnesindeydi ve Amerikan etkisi sosyolojik değişimle beraber müzikte de görüldü. Başta caz olmak üzere, yeni dans ritimlerinin hayata girişi müzik çeşitleri arasındaki farkları azalttı ve bu durum, orta sınıf insanının ve düşüncelerinin değer kazanmasında önemli rol oynadı. Bu yeni akımın muhalifleri caz müziğini "vahşilerin müziği" ve bu müziğin yapıldığı gece klüplerini de dejenere kişiliklerin toplantı alanları olarak kabul ettiler.

Dönemin önemli unsurlarından olan şok etme amacı önce operada, sonra da diğer alanlarda etkisini göstermeye başladı. Bu durum sanatçıların yaratıcılığını güçlendirdi ve 1929'daki ekonomik krizle beraber Faşist hareketin yükselişi sosyal gurupların gerginliğini arttırıp estetik kavramının kökten değişimine neden oldu.

1.3. Müzikte Politik Görüşler

Ludwig Van Beethoven'da (1770-1827) sanatçı kişiliğin başkaldırması müzikteki politik anlayışın ilk çıkışıdır. Daha sonra, on dokuzuncu yüzyıl romantik bestecileri kendilerini siyasetten soyutlamayı başarmışlarsa da dünya savaşları, dönem bestecilerini ister istemez politik anlamda yönlendirmiştir.

Birinci dünya savaşından Nazilerin ortaya çıkışına kadar olan dönemde görülen Dışavurumculuk ve Dadaizmin egemen olduğu siyasal düzensizlik, Erwin Schulhoff'un (1894-1942) "Sonata Erotica"sının (Erotik Sonat) (1919), "Symphony Germanica"sının (Alman Senfonisi) (1919) ve Hindemith'in ilk operaları gibi gelenekselliğe karşıt ve sıra dışı eserlerin yazılmasını sağlamıştır.

Kurt Weill (1900-1950), Ernst Krenek (1900-1991), Alexander Zemlinsky (1871-1942), ve Hindemith gibi besteciler milliyetçi, tutucu ve katı kuramcı guruba karşı antipatik düşünceyi başlattılar. Dolayısıyla, müzikteki bu Nesnelciliğin çıkış noktası tam bir özgürlük ve katışıksız buluşa odaklanmıştır. Bu bestecilerin hedefi, güncel olayların taraflı yansıtılması için müziği kullanmak ve böylece daha fazla zümreye ulaşabilmek olmuştur.

Günlük olayların ele alındığı ve yukarıda anlatılan türde verilen eserlerin operaya yansması müzik tarihinde "Zeitoper" (günün operası) diye nitelendirilir. "Zeitoper" stiline verilebilecek örnekler şunlardır: Krenek "Johnny Spielt Auf" (Johnny de Oynadı) (1927) operası, Hindemith'in "Neues vom Tage" (Günlük Haberler) (1929) operası, Weill ile Bertolt Brecht (1898-1956) ortak çalışması "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" (Mahagonny'nin İniş ve Çıkışı) (1930) müzikal tiyatrosu.

Politik görüşlerini müziklerine yansıtan yirminci yüzyılın öteki bestecileri arasında Luigi Nono (1924-1990), Luciano Berio (1925-), Hans Werner Henze (1926-), Sergey Prokofiyef (1891-1953) ve Dimitri Şostakoviç (1906-1975) sayılabilir.

1.4. Hindemith'i Etkileyen Politik Değerler

Hitler'in başa gelmesiyle Arnold Schoenberg, (1874-1951) Weill, ve daha birçok besteci Yahudi olma, Alman olmama veya bu yenilikçi akımla ilgisi olma nedeniyle sürgüne zorlandılar. Schoenberg ve Weill kadar Hindemith de, tabiatı Richard Wagner (1813-1883) aleyhinde olan yeni müziğe karşı ayrımcılıkla yüzleşmek zorunda kaldı. Nazilerle ilişkisi olduğu tartışılan Wilhem Fürtwangler'in² yardımlarına rağmen Hindemith'in eserleri Hitler rejimi tarafından, aşırı modernleşme ve Wagner karşıtı olmak suçuyla 1934'te yasaklandı. Resmen belirtilmese de asıl neden, Hindemith'in üç Yahudi müzisyenle yaylı çalgılar kuarteti kurması, onlarla konser dizileri gerçekleştirmesi, ve dahası Yahudi orkestra şefi Ludwig Rottenberg'in kızı Gertrude Rottenberg ile evli olmasıydı.

2. YİRMİNCİ YÜZYILDAKİ BAZI AKIMLAR

2.1. Genel Akımlar

2.1.1. Dekadans

1890-1914 tarihleri arasında, Yüzyıl Sonu "Fin de siècle" olarak bilinen duyarlı dönemdir. Buna karşıt olarak gelişen akım da "Jugendstil" (Genç Stil) ve "Art Nouveau" (Yeni Sanat) olarak kabul edilir.

2.1.2. Dadaizm

1916-1920 tarihleri arasında batı Avrupa'da doğan ve gerçeği, ortadan kaldırma yoluyla keşfeden harekettir.

² Wilhem Fürtwangler (1886-1954) Alman orkestra şefi. 1920-1930 yılları arasında zamanın en önemli şefi olarak kabul edilmiştir.

2.1.3. Modernizm

Bir görüş bu akımı yirminci yüzyılda çıkan -izmlerin tümü olarak kabul ederken; başka bir anlayış ise bu akımı 1960 sonrası Post-Modern ismiyle değiştirir. Operadaki Modernizm “Verismo” (Gerçekçilik) ismiyle kendini gösterir.

2.1.4. Post-Modernizm

Geç-Modernizm, Modernizm anlayışın devamı olarak bir çok stili bir arada kullanır. Müzikte George Rochberg’in stili (1918-) bunu en iyi şekilde temsil eder.

2.1.5. Egzotizm

Egzotizm, Claude Debussy’nin (1862-1918) Prelüdlisinde görülen veya John Cage’in (1912-1992) müziğine yansıttığı zen anlayışı gibi, doğu sanatını batıdaki sanatla kaynaştırmak yoluyla ortaya çıkar. Belli başlı örnekler şunlardır: Maurice Ravel (1875-1937) “Shéhérazade” (1898), Nikolai Rimski-Korsakof (1844-1908) “Sheherazade” (1888), Stravinski “Firebird” (Ateşkuşu) (1910), Henry Cowell’in (1897-1965) bazı eserleri, Olivier Messiaen’in (1908-1992) org eseri “L’ascension” (1934), “Turangalila” Senfonisi (1948), Boulez’in “Le marteau sans maître” (1955) yapıtı.

2.1.6. İzlenimcilik

Sanatçının bir ürünü yaratırken, konuyu olduğu gibi değil, akılda kalan izlenimini sunması izlenimciliktir. Fransa kökenli bu akımın öncüleri müzikte Ravel, Debussy, Gabriel Fauré (1845-1924); resimde Monet, Degas, Whistler, Renoir, Turner; edebiyatta Mallarmé, Proust, Verlaine kabul edilir.

2.1.7. Dışavurumculuk

Biçimlerin, armoni kurallarının, besteci duygularının özgürce, korkmadan ve güçlü bir şekilde anlatımına dışavurumculuk denir. Bu müzikte iç dünya bir çeşit baş kaldırma özelliği gösterir.

2.1.8. Yeni-Klâsikçilik

Yeni-Klâsik anlayış yirminci yüzyıl başlarında bestecilerin teknik bakımdan eski müziğe odaklanıp, o dönemden form, dizi, armonik yapı ve stil kullanımını kendi eserlerine doğrudan veya dolaylı yolla yansıtmasıdır. Stravinski'nin "Pulcinella" (1920) operası Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) etkileri taşır. Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) "Das Wohltemperierte Klavier" (İyi Tampere Edilmiş Klavsen - Prelüd ve Fügler) eseri (1723) Şostakoviç'in ve Debussy'nin aynı formda eserler yaratmasını sağladığı gibi, Hindemith'in "Ludus Tonalis" (Ton Oyunları) (1942) için önemli bir zemindir. Yeni-Klâsikçiliği form açısından kullanan Schoenberg ise Piyano Süitini op.25 (1921) ve Orkestra Varyasyonlarını op.31 (1928) yazmıştır.

2.1.9. İlkelcilik

İlkelcilik, canlı ve güçlü ritmlerin kullanımını müziğe aktarır. 1921'de kurulan Rus Bale Gurubu ve Stravinski'nin "Le Sacre du Printemps" (Bahar Ayini) (1913) yapıtına Vaclav Nijinski'nin (1888-1950) yaptığı koreografi bu akımın doğuşunu simgeler. Resimde Kirchner, Marc, Picasso, Braque; müzikte Stravinski'nin bir çok yapıtı ve Bela Bartók (1881-1945) "Allegro Barbaro"su (1911) örnek olarak sıralanabilir.

2.1.10. Ulusalçılık

Yaratıcı materyallerini halktan alan ve halkı temsil eden akımdır. Müzikte bu materyaller, halk ezgi ve ritimleridir. Bartók, Zoltan Kodály (1882-1967), Manuel de Falla (1876-1946), ve Heitor Villa-Lobos (1887-1959) Ulusalçılığı stil olarak kabul ederken; Stravinski'nin "Firebird" (Ateşkuşu) (1910), "Les Noces" (Düğünler) (1923) ve "L'histoire du Soldat" (Askerin Öyküsü) (1918) yapıtlarının yanında; Ralph Vaughan Williams (1872-1958), Benjamin Britten (1913-1976), Michael Tippett (1905-), Copland, Roger Sessions (1896-1985), Samuel Barber (1910-1981), Bernstein, Şostakoviç, Sergey Prokofiyef (1819-1953), Aram Haçaturyan (1903-1978) ve Dimitri Kabalevski (1904-1987) gibi bestecilerin bir çok Ulusalçı eseri vardır. Türkiye'de ise Türk Beşleri Cemal Reşid Rey (1904-1985), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Hasan Ferit Alnar (1906-1978), Necil Kazım Akses (1908-1999) ve Ahmet Adnan Saygun, (1907-1991) eserlerindeki Ulusalçı elementlerle Türk geleneksel müziğinin evrenselleşmesini amaçlamışlardır.

2.1.11. Gelecekçilik

1909 başlarında İtalyan şair ve yazar Filippo Tommaso Marinetti'nin (1876-1944) Fransız "Le Figaro" gazetesinde yazdığı makale bu akımın doğmasına neden olur. Çağın dinamizmini, sanayi devriminin getirdiği teknolojiyi yansıtmayı hedefler. Müzikteki örnekleri kısıtlı olmasına rağmen, Modeste Mussorgsky (1839-1881) ve Jean Sibelius (1865-1957) gelecekçidir.

2.2. Müziğe Özel Akımlar

2.2.1 Caz Müziği

Afrika'nın ritm ve ezgi haznesinin Amerika'da batı müziğinin yapısıyla birleşmesinin bir sentezidir. Doğuşundan itibaren caz, yirminci yüzyıl müziğini yakından ve derinden

etkileyen en önemli müzik türüdür. Caz ile klâsik müziğin bileşimini oluşturan yapıtlar arasında George Gershwin (1898-1937) “Rhapsody in Blue” (Mavi Rapsodi) (1924), “An American in Paris” (Paris’te bir Amerikalı) (1928), “Porgy and Bess” (Porgy ile Bess) Operası (1935), Ravel Piyano Konçertoları (1931), Keman ve Piyano Sonatının “Blues” bölümü (1927), Debussy bazı Prelüdlere (1908), Stravinski “Ragtime” (1918), “Ebony Concerto” (Abanoz Konçertosu) (1945), Aaron Copland (1900-90) ve Leonard Bernstein’ın (1918-1990) bir çok yapıtı sıralanabilir.

2.2.2. Onikises Müziği

Schoenberg tarafından ortaya çıkan ve daha sonra sırasıyla Anton Webern (1883-1945) ve Boulez tarafından geliştirilen bu sistem atonaldır ve değişmez kurallarıyla fonksiyonel tonalite kuramlarını reddeder. Onikises müziğinin kurallarından biri dizisel yazıdır. Dizisel yazı on iki sesi de kullanmak zorundadır.

2.2.3. Dizisel Müzik

Tonal veya atonal sistemdeki seslerden oluşan ve bunları onikises müziğinin kurallarıyla kullanan yazı biçimidir. Dizisel yazıya rağmen dizisellik on iki sesi de kullanmak zorunda değildir.

2.2.4. Yararlı Müzik

“Gebrauchmusik” (Yararlı Müzik) Hindemith ile birlikte Weill ve Krenek gibi bestecilerin ürettiği müzik türünün nitelik açısından tanımıdır. Bu müziğin bestecileri, sanatın halk için olduğuna inanır ve böylece yorumcuların fazlaşmasını hedefler. Asıl olan yorum değil yorumlanan yapıttır. Hindemith’in “Das Marienleben” (Mari’nin Yaşamı) (1923), Brecht - Weill ortak eseri “The Three Penny Opera” (Üç Kuruşluk Opera) (1928)

ve Krenek'in "Johnny Spielt Auf" (Johnny de Oynadı) (1927) operası bu anlayışı en iyi yansıtan örneklerdir.

2.2.5. Raslamsal Müzik

"Aleatoric" (Raslamsal) müzik doğaçlamayı icrada, şansı da kompozisyonda kullanır. Bu stille beraber grafik nota yöntemi gelişmiştir. Boulez, Cage, Karlheinz Stockhausen (1928-) ve Christian Wolff (1934-) bu yazı tarzını da eserlerinde kullanmışlardır.

3. HINDEMITH

3.1. Hayatı

Müzik tarihinin, iki dünya savaşı arasında kabul ettiği en önemli besteci, Alman Paul Hindemith'tir. 1895-1963 yılları arasında yaşamış olan besteci, Yeni-Klâsik dönemin en önemli temsilcilerinden kabul edilir. Hindemith, besteciliğinin yanı sıra usta bir viyolacı, kemancı, şef, kuramcı ve öğretmen olarak da ün kazanmıştır. Frankfurt'ta gördüğü eğitimin ardından 1915-1923 yılları arasında şehrin opera orkestrasında baş kemancı, 1922 tarihinde de Amar Kuarteti'nde viyolacı olarak görev yapmıştır. 1921-1930 yılları arasında Donaueschingen ve Berlin'de yeni müzik festivalleri düzenlemiş, 1927'de Berlin Devlet Müzik Okulu'nda kompozisyon profesörü olmuştur. 1934'te Nazilerce Hindemith'in eserleri yasaklanmış ve besteci sürgüne zorlanmıştır. 1936'da Türkiye'ye gelerek Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluşunda katkıda bulunmasının ardından, 1937'de Amerika'ya giderek 1940'ta Yale Üniversitesinde armoni dersleri vermeye başlamıştır. Bu üniversitede kurmuş olduğu eski müzik gurubu "Collegium Musicum", New Haven ve New York'ta konserler vermiştir. 1946'da Amerikan vatandaşlığına geçmiş, 1953'te hayatının sonuna kadar kalacağı Zürih'e yerleşmiştir.

3.2. Eserleri

Kuramcı Hindemith verimliliğinin en önemli örneği, “Unterweisung im Tonsatz” (Kompozisyona Giriş) kitabıdır. Bestecilerin saygıyla baktığı bu kitap, yeni öğrencilerin yetişmesinin yanı sıra, Hindemith’in yazı stilini anlamak için de temel bir araçtır.

Hindemith’in kompozisyonları birçok enstrüman için olup; özellikle solo ve piyanolu sonatlarla repertuarı kısıtlı olan çalgılara verilen önemin artmasını sağlamıştır. Bu çalgıların başında, verimliliğinin en çok olduğu viyola gelir. Bunun yanında Fürtwangler’in tavsiyesi üstüne, kendisinin “Matis der Maler” (Ressam Matis) (1934-1935) operasından yarattığı üç bölümlü senfoni en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilir.

3.3. “In Einer Nacht...” Zamanı Hindemith

Hindemith, “In Einer Nacht...”’ın yazdığı dönem olan Ağustos 1917 ile Aralık 1918 arasında askeri görev yapmakta ve bandoda davul çalmaktaydı. Bu tarihlerde, kısa karakter parçalarını bir araya koymakla birlikte, piyanonun yardımı olmaksızın bestelediği op.10 yaylı çalgılar dördlüsünü de tamamlamıştır. Askerlikten sonra, Şubat 1919’da keman öğretmeni Adolph Rebner’in de içinde bulunduğu yaylı çalgılar kuartetini kurmuştur.

3.4. Hindemith Stili ve Bestecinin Müzik Anlayışı

Sanatın sanat için olmasına karşı olan Hindemith’in inancı “Gebrauchmusik”’in doğuşunda önemli bir rol oynar. Eric Satie (1866-1925) ve Fransız Altılıları³ gibi

³ Fransız Altılıları, “Les Six” Germaine Tailleferre (1892-1983), Francis Poulenc (1899-1963), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), George Auric (1899-1983), ve Louis Durey’den (1888-1979) oluşur. Wagner karşıtı bu gurubun amacı daha yalın, içten, melodik ve çocuksu müzik yaratmaktır. Stili Yeni-Klâsikçilik ile yeni bir İzlenimci dengesi kurar. Bu guruptan olmayan ama öncüsü sayılan Satie’nin “Parade” (Geçit Töreni) (1913) adlı balesi ve Milhaud’un “La Création du monde” (Dünyanın Yaratılışı) (1923) yapıtı Fransız Altılıları’nın görüşünü en iyi şekilde temsil eder.

Hindemith de, kakışımlı seslerin üstün geldiği ve zamanın zevkini yakından etkileyen bir estetik görüş peşindeydi.

Bununla beraber, teknik bakımdan Hindemith'in amacı dodekafoni ile atonal arasında bir yol yaratmaktır. Aslında Hindemith, Schoenberg'in kullandığı dodekafoni kullanımını benimsemese de kromatik ve diatonik sentezindeki melodilerin kullanımını her zaman yeğlemiştir. Müziğindeki kontrpuanın gelişimi, kendi sistemini yaratmasını sağlamıştır. Sistem, bilinen üçlülerden kurulan akorlar yerine dörtlü aralıklar ile bir armonik dil yaratmaktır.

Hindemith'e göre onikises müziği, matematiksel, psikolojik tecrübenin getirdiği armonik ve melodik değerlerin geçerliliğini görmezden gelir ve aralıkların yarattığı gerilimi, seslerin fiziksel ilişkisini, kullanılabilirliği gibi daha bir çok önemli değeri hesaba katmaz. Yine de bazı kontrollü yazı teknikleri, bilinen ses dizilerinden ve keyfi kurallardan uzaklaşmasıyla olasıdır ama müziğın yaratılması, yazılı kelimeleri gramer özelliklerini dikkate almadan bardaktan gelişigüzel dökmeye benzememelidir. Hindemith için bu müziğının kuramı kısaca, önceden kullanılan her şeyden kaçmaktır.

Hindemith stilinin başka bir boyutu olan mizah, eserlerinde önemli bir besteleme aracıdır. Bu verilen önemin en canlı örneği, "Neues vom Tage" (Günlük Haberler) (1929) operasıdır. Besteci bu operada sosyal tavrı eleştirerek, kadın kahramanı çıplak banyo yaparken yansır. Benzeri bir parodi, bestecinin orkestra için 1921'de yazdığı "Ragtime" adlı eserindeki do minör füğ temasında görülebilir. Başka bir örnek ise onikises müziğini hedef alan, nefesli çalgılar için "Kleine Kammermusic" (Küçük Oda Müziği) op.24 yapıtıdır. Burada hicvedilen açıkça Schoenberg'tir.

3.5. Hindemith ve Etki

Stravinski'nin Post-Modernizmi Mozart'la, Hindemith'inki ise Bach ile ilgilidir. Hindemith'in "Kammermusiken" (1922-1927) eserinin 2. bölümden 7. bölüme kadar olan kısmı, bilinçli olarak Bach'ın "Brandenburg" Konçertoları'na (1721) saygı niteliğindedir. Ayrıca Bestecinin piyano için yazdığı "Ludus Tonalis" (Ton Oyunları) (1942), yine Bach'ın aynı formdaki Prelüd ve Füglerinden yapılmıştır. Bunun yanında Hindemith yazısının dokusunun yoğunluğu Johannes Brahms'ı (1833-1897) andırır.

Hindemith'in etkisi öğrencileri Lukas Foss (1922-), Arnold Cooke (1906-), Franz Reizenstein (1911-1968) ve Norman Dello Jolio'da (1913-) görüldüğü gibi İtalyan besteci Goffredo Petrassi'yi (1904-) derinden etkilemiştir. Aynı etkiyi William Walton'da (1902-1983) da görmek mümkündür. Royal Philharmonic Society'nin 150. Konseri için Walton'dan sipariş ettiği "Variations on a Theme by Hindemith"de (Hindemith'in Bir Teması Üstüne Çeşitlemeler) (1962-1962) besteci, Hindemith'in Çello Konçertosunun (1940) temasını kullanır.

Hindemith, müziğe bakış açısını "Composer's World" (Bestecinin Dünyası) adlı kitabında şöyle anlatmıştır:

"Eğer hatırı sayılır hayallerimiz yoksa müziksel reaksiyon mümkün olamaz. Çünkü müziksel reaksiyon rüyalar gibi gerçeküstü ve bütün gücüyle bizi gerçekmiş gibi tokatlayan bir duygusal yapı haline dönüşür. Dahası eskiden ve gerçekten yaşanmış, müziksel etkilenişle canlanan bir hatıranın duyguları olmazsa da müziksel reaksiyonumuz olamaz... Eğer müzik, akıl depomuzdan hatıra temin etmeyi başlatmazsa manasız bir şeye dönüşür... Müziğin eski hatıralarımızı ortaya çıkarmasına engel olamayız, bu gücümüz dışındadır çünkü müziği 'almanın' tek yolu, ne kadar iyi yada kötü olursa olsun, onu bu imgeler, gölgeler ve gerçeklerin rüyasal tekrarlarıyla birleştirmektir...."⁴

⁴ Paul Hindemith, *A Composer's World: Horizons and Limitations*. (Massachusetts: Peter Smith, 1969), s.38.

Açıkça görüldüğü gibi, Hindemith'in eserlerinde hayal gücü önemli bir etkidir. Bu rüyasal izlenimler "In Einer Nacht..." yapıtında genç Hindemith'e özgü bir anlam taşımaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

HINDEMITH'İN "In Einer Nacht... Träume und Erlebnisse" op.15'DEKİ YAPISAL STİL

1. ESERE GENEL BAKIŞ

Paul Hindemith'in "In Einer Nacht... Träume und Erlebnisse op.15 für Klavier" (Piyano için Gecede... Rüyalara ve Deneyimler op.15) eseri 1917 ile 1919⁵ tarihleri arasında yazılmış, Emma Lübbecke-Job tarafından Stuttgart'ta Şubat 1920 tarihinde ilk kez seslendirilmiştir. "In Einer Nacht... Träume und Erlebnisse" op.15'in bugüne kadar sadece dört kaydı vardır.⁶

⁵ Bölümlerin tarih listesi şöyledir:

No.2

No.5

No.8 Kasım 17, 1917.

No.11 Ekim 30, 1919, akşam.

No.6 Kasım 5, 1919, Frankfurt.

No.14 Kasım 6, 1919, Frankfurt.

No.4 Kasım 8, 1919, Frankfurt.

No.12 Kasım 9, 1919, Frankfurt.

No.10 Kasım 11, 1919, Frankfurt.

No.9 Kasım 12, 1919, Frankfurt.

No.7 Aralık 5, 1919.

No.1 Aralık 5, 1919.

No.3 Aralık 5, 1919.

No.13 Aralık 5, 1919.

⁶ Matthew Garbutt, **RED Classical Catalogue & Master Edition Vol.2** (London: RED Publishing, 2001), s.486.

Piyano için opus numarası taşıyan bu ilk yapıt Hindemith'in piyanoyu iki şekilde değerlendirmesini kapsar; yeni dünyaya kapılar açacak olan deneysel bir enstrüman ve bestecinin bütçesine yardım için bazı dinleyicileri eğlendirmeye yönelik bir enstrüman. Bu sebeple eserde her iki bakış açısı da görülebilir; ses renklerinin sınırı rüyasallıktan (No.1) deneyselliğe kadar uzanır (No.6).

“In Einer Nacht...” dinlenme işaretleriyle dört ana bölümden oluşur.⁷ No.1'den No.4'e kadar olan ilk kısmın doğası sakindir; benzer başlıklar, düşünceler ve attacca'larla birbirlerine bağlanmıştır. Yazı stili geç-romantik olmakla birlikte, Hindemith'de ender görünen gizli bir çekingenlik ve nostalji bulunur. No.5'ten No.8'e kadar olan ikinci grup daha maceraperesttir ve dili cesurdur; kromatik ve atonal pasajlar kullanılmıştır. Bu, Hindemith'in standart armoniden uzaklaşmaya cesaret etmesinin ilk örneklerinden birisidir. Üçüncü grubu oluşturan No.9, No.10 ve No.11, program ve yapı tertibini kaldırarak, kendi içinde aynı ton ilişkisini temel alır. Son üç karakter parçası genç Hindemith'in uğraşısını ve misyonunu yansıtan örneklerdir. Buradaki hiciv, klâsik ve popüler müzik arasında eşit dağılmıştır. Besteleme yöntemi, kuramsallığa ve akademisyenliğe karşı kullanılan, kaba mizah ve alaycı parodidir. No.12 “Rigoletto” temasını bir kabusa dönüştürür; No.13 Fokstrot'un eşine az rastlanır saldırganlığı, müziği kontrpuan karmaşasına götürür. Dubl-füg ve stretto'nun patlayışı, bestecinin mektuplarında da belirttiği gibi, ciddiyetten uzaktır ve bestecinin akademik dünyaya olan alaycılığını alenen yansıtır.

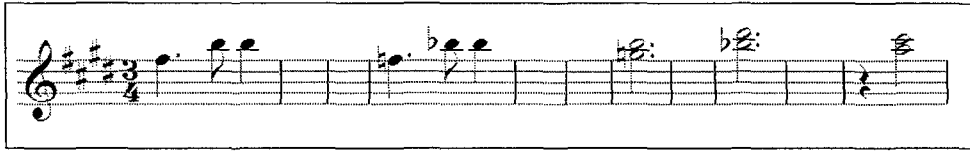
⁷ Paul Hindemith, *In Einer Nacht... Träume und Erlebnisse op.15*, Der.: Bernhard Billeter (Mainz: Schott ED 7904, 1990), s.12, s.19, s.24.

2. PARÇALARIN ÖZEL İNCELENMESİ

2.1. “Müdigkeiten” (Yorgunluklar)

(Form: A-Coda) İlk iki parçanın bas partisindeki do diyez, armonik yapının temelini oluşturur. “Müdigkeiten”da özgür form rüyasal bir fikir ve onun codaları ile yapılanmıştır. 2/4 ve 3/4 arasındaki düzensiz değişim bir bakıma bestecinin çocuksu çekingenliğini simgeler. Do diyez minör etrafında gelişen parçanın 9. ölçüsündeki si, bunun doğal minör olduğunu, dolayısıyla içten içe bir İzlenimci görüşü onaylar. Katmanlardan en alttaki do diyez pedalıdır; üstünde gezinen dörtlüler ise do diyezden bağımsız hareket ederler. En üst tabaka Şekil 1’deki kromatik yapıyla son bulur.

Şekil 1 “Müdigkeiten” Sonundaki Melodide Kromatik Yapı



2.2. “Sehr langsam” (Çok Yavaş)

(Form: A-A¹-Coda) “Müdigkeiten”den devam eden dörtlü eşlik, attaca ile bağlanan bu bölümde, nostaljik bir melodi değeri kazanır. Üst partideki üçlü eşlik ve 3.ölçüdeki si diyez Hindemith’in tonal yönünü simgeler. 5.Ölçüdeki do diyez majöre geçişin yanı sıra hala basa do diyez pedalı hakimdir ve parça sonuna dek sürer. “Sehr langsam”, do diyez eksik yedili ve do diyez majör geleneksel akorlarıyla biter.

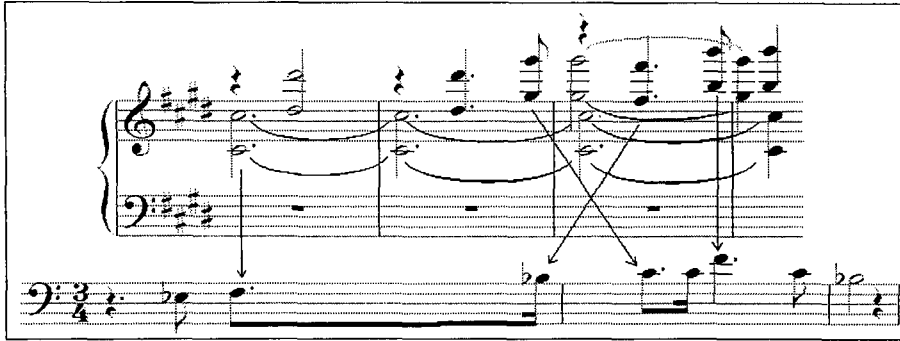
2.3. “Phantastisches Duett zweier Bäume vor dem Fenster” (Cam Önündeki İki Ağacın Fantastik Düeti)

(Form: A-B-A-Coda) Hindemith’in ilk eserleri arasında görülen İzlenimci yönün en güzel örneği bu düettir. Stil ve parça ismi Bohuslav Martinu’nun (1890-1959) eserlerini andırır. Ritmler, yazıyla hızlanıp yavaş izlenimi yaratırken, iki parti dışında hiç bir şey yoktur. 13. Ölçüde armoni, bir eşliğin başlamasıyla anlam kazansa bile tonal yönden kesin bir çözümlenme imkansızdır.

2.4. “Rufe in der horchenden Nacht” (Dinleyen Gecedeki Çağrılar)

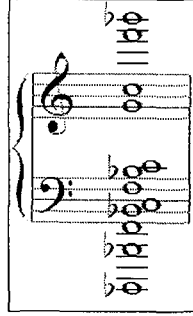
(Form: Intro-A-B-B¹-A¹-Coda) Wagner’den gelen Leitmotiv tekniği burada bir çağrı şeklinde kullanılmıştır. Parçanın ilk dört ölçüsünde bu motif bir önsöz veya özet olarak sunulmuştur ki bu, bestecinin kullandığı aynı materyalden; dörtlülerden oluşur. 5.Ölçüdeki mi bemol, fa, si bemol, do, fa motifinin mi bemol haricindeki notaları, “Müdigkeiten” temasındaki do diyez, (re diyez), fa diyez, sol diyez, si temasının transpozisidir (Şekil 2).

Şekil 2 Tema Benzeyişleri



Çağrı temasının çeşitlemesi 16.ölçüdeki alt partinin sol, si bemol notalarıyla şekillenir. Üst partideki tema aynı leitmotifin ikili halidir (fa, mi bemol). Fikir 24.ölçüde gelişerek mi bemol, fa, si bemol, do, fa motifini bu kez dört oktav aralıklarla tekrarlar. Dört oktav arasında çağrı motifi yinelenir. Parça, kapsamı geniş olan bir akorla sona erer (Şekil 3).

Şekil 3 Geniş Akor



2.5. “Ziemlich schnelle Achtel” (Oldukça Hızlı Sekizlikler)

(Form: A-B-A¹-Coda) Kromatik yapı ve stil yönünden Prokofiyef'i andıran aksanların bulunduğu bu parça eserin en kısa bölümüdür. Re minör üzerine kurulu parçanın 9.ölçüsünden itibaren B, ilgili majör olan fa majörden başlar ve A temasını çeşitler. 10.Ölçüdeki do minöre geçmeden önce görülen sol majör dominant yedili akoru (V²) estetik açıdan çarpıcıdır. 4.Ölçü ve 14.ölçü form içinde aynı yerde olsalar bile, armonik açıdan farklıdır. A'da (4.ö) sağ eldeki dizi tam perdelidir, sol el kromatiktir ama A¹'de (14.ö) bu her iki elde tam perde dizisi kullanımıyla çözüme ulaşır.

2.6. “Sehr lebhaft, flimmernd” (Çok Canlı, Parlak)

(Form: A-B-A-Coda) Kromatik yapıdaki salkım akorlar her ne kadar Bartók'u çağırırsa da bir tonal merkez yoktur. 4-5 ve 20-21 ölçülerindeki atonalitede do diyez haricindeki bütün sesler kullanılmıştır. Do diyezin önemi bölümün son akoruyla ifade edilecektir. 14 ve 16. ölçüler sekvens olup fa majörüdür, asıl tema yinelenir. Bitiş akoru do diyez, re, re diyez ve mi'den oluşur. Bu akor, doğası gereği ilk ve son notaların tınısıyla (do diyez ve mi) aldatmaca bir do diyez minör etkisi yaratır.

2.7. “Nervosität” (Heyecanlı)

(Form: A-B-A-Coda) Bu parçada kullanılan ritimlerin düzensiz değişkenliği (5/8, 7/8, 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4) ve nüansların durmadan yükselip alçalması bölüm ismini en iyi şekilde anlatır. Özgür formdaki bu parça yine de asıl temayı tekrar etmeyi unutmaz. Hindemith’in deneyselliği ve kromatik yapısı bu bölümde açıkça görülebilir.

2.8. “Scherzo”

(Form: A-B-B¹-A-Coda) Şakacılığının alt yapısını “Nervosität”tan alan bu parça re minör etrafında şekillenmiştir. Zirve noktasından önceki ölçüde besteci “im Takt!” ifadesiyle 2/4’lük boş ölçünün tam sayılmasını istemektedir (31.ö). B kısmı re minör iken B¹, mi minörde genişletilerek tekrarlanır.

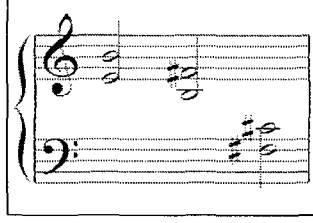
2.9. “Programm-Musik: Kuckuck und Uhu” (Program Müzik: Guguk Kuşu ve Puhu)

[Özgür Form: A-B-A¹-B¹-A-B-B¹-A²] No.9 “Programm-Music” Engelbert Humperdinck’in (1854-1921) “Hänsel und Gretel” (Hänsel ve Gretel) (1893) eserine gönderme yapar ve tercümesi imkansız olan bir metni program müzik için kullanır:

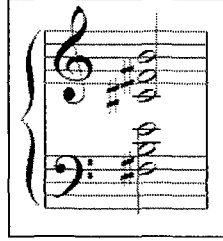
Kuckuck und Uhu
Der Kuckuck und der Uhuhu
(Der Uhu und der Kuckuckuck).
Der Kuckuck drückt die Augen zu,
Der Uhuhu ruft Kuckuckuck.
Der Kuckuck denkt: Nanunanu
und uhut wie der Uhuhu.

Parçanın sonundaki akorlar her ne kadar beşliler halinde yazılmışsa bile (Şekil 4) bu, Hindemith’in yaratmaya çalıştığı armonik dilin öğelerinden olan dörtlüler halinde de görülebilir (Şekil 5)

Şekil 4 Akorun Beşli Hali



Şekil 5 Akorun Dörtlü Hali



2.10. “In der Art eines langsamen Menuetts” (Yavaş Bir Menuet Hızında)

(Form: A-B-A) Fa diyez minör etkisi taşıyan bu parçada hemiyola 6.ölçüde görülür. Bölümdeki melankoli, romantik dönemin vazgeçilmez unsurlarından olan, kromatik yazıyla yaratılmıştır (Şekil 6).

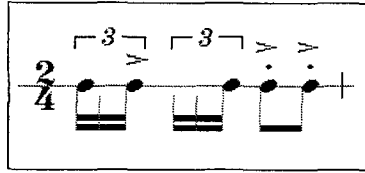
Şekil 6 Kromatik Melodi



2.11. “Prestissimo”

(Form: A-B-A¹-Coda) Önceki Menuet'ten kalan hemiola bu kez bütün parça boyunca sürer. Sol elde görülen sekvans oktavlar, alay eder gibidir (Şekil 7). Bölümün sonundaki ısrar, Hindemith'in hicvini yansıtır; iki farklı ritm üst üste bindirilmiştir (38.ö). Crescendo

Şekil 9 Uygulanması



Tonalite do diyez minör gibidir. 3.Ölçüdeki la, re diyez, si, do diyez teması bölümün codasında on iki kez tekrarlanır. Motifin la notası sabit kalacak şekilde, diğer re diyez, si, do diyez notaları sonra fa, do diyez, re diyez ve sol, mi bemo, fa şeklinde uyarlanır. Bu yapı, Fokstrot'u dubl-füg'e bağlar. Fokstrottan sonra Hindemith'in bu final bölümünü koyması daha önce söz edilen şok etme amacına iyi bir örnektir.

2.14. "Finale: Doppelfuge mit Engführungen" (Final: Dubl-Füg ve Stretto)

Dubl-füg, Fokstrot'un heyecanını yarıda ve aniden keserek başlar. Tema sakin bir şekilde sunulmuştur. Dubl-füg'de sergilenen iki tema Şekil 10'da gösterilmiştir.

Şekil 10 Füg Temalarının Temel Yapıları



İki yapılı bu temanın gelişiminden sonra la majöre 37.ölçüdeki mi dominant yedili akoruyla geçilmesi kayda değer önemdedir. Aynı ölçüdeki yeni tema kromatik olup, 57.ölçüdeki Stretto'ya köprü niteliği taşır.

Stretto, temanın sıkıştırılması olduğu halde, burada temalar alaylı bir şekilde gevşetilmiştir. Bu pasajda iki temanın aynı anda gelişti önce 57.ölçüde, sonra da 64 ve 70. ölçülerde izlenir. 75.Ölçüde patlayan çılgın do majör akoruyla, çıkılabilen en yüksek ses düzeyine *ffff* ile erişir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İCRANIN UYGULANIŞI VE YORUM KILAVUZU

1. İCRANIN UYGULANIŞI

1.1. Yaklaşım

Hindemith piyano yazısının icra açısından sıkıntı veren ve pratik olmayan bir özelliği olduğunda hemfikir olan piyanistler ne yazık ki bunun nedenini hesaba katmazlar. Bu durum aynı şekilde Boulez'in bütün piyano eserleri ve hatta Ravel'in birçok eseri için de geçerlidir. Unutulmamalıdır ki, Sergey Rahmaninof (1873-1943) veya Franz Liszt (1811-1886) yazısındaki piyano amaç; Boulez, Ravel, ve Hindemith yazısındaki piyano bir araçtır. Bu yüzden Hindemith'in piyano eserlerinde, enstrümanın olasılıkları ve imkanları ikinci plandadır. Hindemith bunu şu sözleriyle desteklemiştir:

“Piyano hayranlarının bilim adamlarından gördüğü en büyük lanetleme, usta bir sanatçının eliyle üretilmiş bir ses ile bir şemsiyenin kullanımıyla çıkan ses arasında fark olmayışının keşfedilmesiydi... Piyanistler ne kadar inkar ederlerse etsinler bilimsel buluşlar tartışılmaz; tuşa yönelen hiçbir mistik güç yoktur... Tek bir sesin Franz Liszt tarafından veya bay Smith'in şemsiyesinden çıkmış olması önemli değildir. Tek bir sesin müziksel değeri yoktur ve piyano bu kurala istisna değildir. Piyanodan çıkan ses, geçici ve boşluksal ilişkinin içine konduğunda müziksel değer kazanır... Kullanılan, dünyanın en mükemmel şemsiyesi olsa bile bu farklılık, dereceli değişim ve karşılıklı etkileşim ile başa çıkamaz...”⁸

Görüldüğü gibi Hindemith piyanonun çıkardığı bir sesin tek başına ifadesiz kaldığını, sadece diğer seslerle olan yatay veya dikey etkileşim sürecinde değerlendirileceğini savunmuştur. Bu anlayış piyanoyu bir araç olarak görmekle birlikte, beraberinde hayal gücünün sınırlarını dolaylı yolla genişletir ve müziğin gücünü artırır.

⁸ Hindemith, P., a.g.e., s.164.

Piyano eserlerinde bile, piyano Hindemith için bir icra enstrümanı, yani müziğin amacı olmamıştır. Bu yüzden bestecinin piyano yazısı bilinçaltındaki hayali dünyanın bir yansıması olarak kabul edilebilir. Enstrümanın imkanları ve icra, ikinci derecede önem taşır. Sonuç olarak piyanist parmak numarası yazmadan önce bu önemli noktaları hesaba katmalı ve ses tınlarının çeşitliliğini arttırmak için bütün imkanlarını kullanmalıdır.

1.1.1. Nüanslar

No.1 “Müdigkeiten”ın ilk ölçüsü *pp* başlamasına ve “tınlatarak ve tutarak” açıklamalarına rağmen, 4.ölçüde “daha sessiz” ve 5.ölçüde de “daha da sessiz” bilgileri bulunmaktadır. Parçanın *mp* ile *ppp* arasında yorumlanması istenmiştir. İlk *f* işareti no.5 “Ziemlich schnelle Achtel”ın 5.ölçüsünde; ilk *ff* ise aynı parçanın 14.ölçüsünde görülür. *fff* nin ilk kullanıldığı nokta no.8 “Scherzo”nun 34.ölçüsünde; eserdeki tek *pppp* ise aynı parçanın son akorundadır. Eserin sonundaki *ffff* ilk kez no.11 “Prestissimo”nun 35. ölçüsünde belirtilmiştir. Dolayısıyla piyanist *pppp* ile *ffff* arasındaki bütün ses şiddetinden sorumludur.

1.1.2. Üçleme ve tartılar

Başta özgür formda yazılan bölümler olmak üzere, bir çok parçada üçlemelerin yazılmadığı görülebilir. Örneğin no.1 “Müdigkeiten”ın 15.ölçüsündeki soprano partisinde bulunan sekizlik notaların; no.5 “Ziemlich schnelle Achtel”ın 1., 2., 3., 5., 7., 11., 12., 13., 15. ve 17. ölçülerindeki bazı onaltılıkların; no.10 “In der Art eines langsamen Menuetts”ın 3., 4., 5., 6., 7., 8., 30., 31., 32., 33., 34., 35., 36., 37. ve 38. ölçülerindeki bazı onaltılıkların; no.11 “Prestissimo”nun son ölçüsü hariç, sağ eldeki bütün sekizlik notaların üçleme olduğu hesap yaparak kanıtlanabilir.

No.3 “Phantastisches Duett”ın 3., 6., 22., 28 ve 29. ölçülerindeki sekizliklerin; no.4 “Rufe in der horchenden Nacht”ın 3., 9., 20., 21., 22., 23., 24., 25., 26., 27., 29., 35. ve 41.

ölçülerindeki bazı sekizliklerin; no.9 “Programm-Musik”in 13.ölçüsündeki ilk üç onaltılık notanın üçleme olduğu, tartı eksikliğinden dolayı, sadece tahmin edilebilir. Ayrıca, no.7 “Nervosität”taki ve no.8 “Scherzo”daki hiç bir sekizlik notanın üçleme olmadığı, tartı eksikliğine rağmen, tahmin edilebilir.

1.1.3. Metronom işaretleri

No.3 “Phantastisches Duett”, no.7 “Nervosität” ve no.8 “Scherzo” bölümlerinde metronom işaretlerinin olmayışı Hindemith’in yorumcunun yaratıcılığı ve özgürlüğüne duyduğu güvenin delilidir. Yine de besteci bu bölümlerde “sakin”, “yavaş” ve “hızlı değil” açıklamalarıyla tedbir almıştır.

1.1.4. Pedal kullanımı

Hindemith’in piyano eserlerinde sostenuto pedal kullanımına ait hiç bir belirti olmadığı halde, anlatılan nedenlerden dolayı sostenuto pedal tekniği bestecinin yazısına uygulanmaya son derece elverişlidir. Bu tez özellikle yavaş bölümlerde daha da geçerlidir.

2. YORUM KILAVUZU

Ekler bölümünde no.4 “Rufe in der horchenden Nacht” ve no.14 “Finale: Doppelfuge mit Engführungen” parçaları için hazırlanmış, kişisel çalışmalar ve deneyimlerle belirlenmiş yorum kılavuzu niteliğindeki öneriler bulunmaktadır. Bu öneriler teklif niteliği taşıyıp; amacı, bu eseri yorumlayacak olanlarla bilgi paylaşımıdır.

Bu kılavuzun amacı bütün detayları değerlendirmek; nota değerlerinin yazıldığı kadar sürebilmesi, cümle yapısının bozulmadan ve eşlik partileriyle melodinin karışmadan sunulabilmesi için enstrüman imkanlarını en üst seviyeye çıkarabilmektir.

“Rufe in der horchenden Nacht”ta piyanist tuşlara paralel kullanmak zorunda kalacağı sol ayağı ile sostenuto pedal ve una corda pedalını aynı anda basacaktır. Böylece, sağ ayak özgürce sağ pedal kullanımına odaklanırken; “Çağrı” motiflerinin her defasında aynı şekilde, sağ pedalın cümleleri bölmesine izin vermeden, çalınması mümkün olacaktır.

Parmak numaralarının ve pedal kullanımının cümle yapısına olan etkisinin en açık örneği belki de No.14 “Finale: Doppelfuge mit Engführungen”dir. Genel olarak, bestecinin piyano yazısının, özellikle belirtilmediği sürece, bağısız çalınması gerektiği bilinir. Bu değişmez bir kural olmasa bile bu tip bir yaklaşım, füğ girişlerini sabit ve keskin kılmaya yardımcı olacaktır.

Bu parçanın 8.ölçüsündeki bütün notaları çalmak fiziksel olarak mümkün değildir. Bu ölçüde pedalın ikinci vuruş sonuna dek tutulması, füğ girişini farklı kılacağı tek ayrıcalı durumdur. Soprano partisindeki tema notalarının tam değerini verebilmek adına, bunu gözden çıkarmak parçanın genel anlayışına ters düşmez.

Ekler bölümünün geri kalanı eserin tümünü içermektedir. Bu sayede eserin genel yapısı, sözü geçen incelemeleri saptamak; ayrıca, önerilen parmak numaraları, pedal kullanımı ve cümleleme kullanımını orijinali ile karşılaştırmak mümkün olacaktır.

Nr. 4 Rufe in der horchenden Nacht

Mit dunkler Ruhe ♩ = 50

"Gärrn Motifi"

r.H. *pp* I.H. D. *m.g.* *m.g.* *m.g.*

U.C. P P P P P P P P P P

5 Ganz ruhige Achtel

p I.H. *r.H.* *m.d.* *r.H.* *gehalten* *SP* *U.C.* *SP* *U.C.*

p $\frac{1}{2}p$ $\frac{1}{2}p$ $\frac{1}{2}p$ *p* *U.C.* *SP* *U.C.* *SP* *U.C.*

10 *pp* *ppp* *U.C.* *SP* *U.C.* *SP* *U.C.*

U.C. *SP* *U.C.* *SP* *U.C.* *SP* *U.C.*

EKLER

15

Handwritten musical score for measures 15-20. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The dynamics are marked as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The piece concludes with a double bar line and an arrow pointing to the right.

21

ein wenig rubato

Handwritten musical score for measures 21-26. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The dynamics are marked as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The piece concludes with a double bar line and an arrow pointing to the right.

riten.

riten.

ein wenig rubato

21

riten.

riten.

ein wenig rubato

21

riten.

12

ein wenig rubato

Musical score for measures 24-26. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. Measure 24 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with slurs and accents. Dynamics include *mf* and *mp*. Performance markings include *m.d.* (mezzo-dolce) and fingerings (1 1). A handwritten *(P)* is present at the beginning of the system.

Musical score for measures 27-29. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. Measure 27 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with slurs and accents. Dynamics include *mf*, *pp*, and *p*. Performance markings include *m.d.* (mezzo-dolce) and fingerings (1 1). A handwritten *(P)* is present at the beginning of the system. At the end of the system, there are handwritten markings: *SP* and *UC* with arrows pointing right, and *P* with arrows pointing right.

noch ruhiger als am Anfang

Musical score for measures 30-32. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. Measure 30 starts with a piano-piano (*pp*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with slurs and accents. Dynamics include *pp* and *p*. Performance markings include *gehalten* (sustained) and fingerings (1 1). A handwritten *(P)* is present at the beginning of the system. At the end of the system, there are handwritten markings: *SP* and *UC* with arrows pointing right, and *P* with arrows pointing right.

35 *molto riten.* *g* *mp* *mf* *pp* *sp* *uc* *sp* *uc*

39 *p* *pp* *ppp* *uc* *ppp* *uc*

(p) (sf)

Hier eine Pause von 6 Sekunden

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system starts at measure 35 and includes dynamic markings such as *molto riten.*, *g*, *mp*, *mf*, *pp*, *sp*, and *uc*. The second system starts at measure 39 and includes *p*, *pp*, *ppp*, and *uc*. There are also performance instructions like "(p)", "(sf)", and "Hier eine Pause von 6 Sekunden". The notation includes various musical symbols like notes, rests, and slurs.

Nr. 14 Finale: Doppelfuge mit Engführungen

Kraftvoll, nicht zu schnell $\text{♩} = 84$

The musical score is written for piano in G minor, 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-5) features a treble clef with a melody starting on G4 and a bass clef with a bass line starting on G3. Dynamics include *f*, *mf*, *p*, and *mf*. The second system (measures 6-9) continues the fugal texture with various dynamics like *f*, *p*, and *mf*. The third system (measures 10-14) includes complex fingering (e.g., 4 3 5 4 5, 3 3, 2 1 2, 3 4, 2 3, 4 4) and dynamics such as *f*, *mf*, and *p*. The score concludes with a rightward-pointing arrow.

Handwritten musical score for piano, measures 14-21. The score is written on grand staves with treble and bass clefs. It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'sp' (sforzando). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 14, 17, and 21 are clearly marked. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

* - Oktavi sessizce tekrar basın, sonra sp'yi kaldırın.

30

Musical score for measures 26-30. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. Measure numbers 26, 27, 28, 29, and 30 are indicated above the treble staff. Fingerings are shown with numbers 1-5 above notes. Dynamics include *mezzo-forte* (mf) and *piano* (p). Pedal markings are present below the bass staff.

Musical score for measures 31-35. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. Measure numbers 31, 32, 33, 34, and 35 are indicated above the treble staff. Fingerings are shown with numbers 1-5 above notes. Dynamics include *mezzo-forte* (mf) and *forte* (f). Pedal markings are present below the bass staff.

Musical score for measures 36-40. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. Measure numbers 36, 37, 38, 39, and 40 are indicated above the treble staff. Fingerings are shown with numbers 1-5 above notes. Dynamics include *fortissimo* (fp) and *mezzo-forte* (mf). Performance directions include *poco riten.* and *a tempo*. Pedal markings are present below the bass staff.

Handwritten musical score for piano, measures 41-57. The score is written on grand staves with treble and bass clefs. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (41, 46, 51). The first system (measures 41-45) includes the instruction "poco a poco cresc." and dynamic markings "p" and "pppp". The second system (measures 46-50) includes a "f" marking. The third system (measures 51-57) includes "p" and "sp" markings. The score concludes with a rightward-pointing arrow.

32 71
b \flat b \flat
(sf) > sf p

72 8
b \flat b \flat
(sf) > sf p

73
sehr verbreitern
8
b \flat b \flat
(sf) sf p

The musical score consists of three systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system (measures 71-72) features a melodic line in the treble staff and a supporting bass line. Dynamics include *(sf)*, *>*, *sf*, and *p*. The second system (measures 72-73) continues the melodic and bass lines, with a performance instruction *sehr verbreitern* (very broaden) and a fermata over the final note of measure 73. Dynamics include *(sf)*, *>*, *sf*, and *p*. The third system (measures 73-74) shows the continuation of the piece, with dynamics including *(sf)*, *sf*, and *p*. Arrows at the end of each system indicate the continuation of the music.

74

75

76

Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz 47350

4#5 4+5 4+5

p P P P

Paul Hindemith

1895-1963

In einer Nacht...

Träume und Erlebnisse

In a Night . . .

Dreams and Experiences

opus 15

für Klavier / for Piano

Nach dem Notentext der Hindemith-Gesamtausgabe
On the basis of the Hindemith Complete Edition

Herausgegeben von / Edited by
Bernhard Billeter

ED 7904



SCHOTT

Mainz · London · Madrid · New York · Paris · Tokyo · Toronto

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1999. Printed in Germany.

Nr. 1 Müdigkeiten

Langsam und sehr zart $\text{♩} = 56$

pp *klagvoll und sehr gehalten*

leiser

noch leiser

Ohne Unterbrechung weiter

Verlag von
 C. F. Peters, Leipzig
 1882

R. Scherz, Berlin, 1882

Nr. 2

Sehr langsam. Das ganze Stück ist mit Verschiebung zu spielen $\text{♩} = 40$

Fast ohne Pause weiter

Nr. 3 Phantastisches Duett zweier Bäume vor dem Fenster

Ruhig

mf

6

mf

p

pp

12

mf

p

mf

18

p

pp

pp

23

pp

mp

p

26

sehr ruhig

gehalten

pp

Ohne Pause weiter

Nr. 4 Rufe in der horchenden Nacht

Mit dunkler Ruhe ♩ = 50

pp

5

Ganz ruhige Achtel

p

gehalten

10

pp

ppp

pp

15

p

mp

21

ein wenig rubato

riten.

riten.

13

Nr. 5

Ziemlich schnell: Achtel. Sehr leicht und luftig zu spielen. ♩ = 100

Musical score for Nr. 5, measures 1-16. The score is written for piano and includes various dynamics and performance instructions.

- Measure 1: *p*
- Measure 2: *pp*
- Measure 3: *mf*
- Measure 4: *mf*
- Measure 5: *mf*
- Measure 6: *legato*
- Measure 7: *pp*
- Measure 8: *cresc.*
- Measure 9: *pp*
- Measure 10: *f*
- Measure 11: *ritardando*
- Measure 12: *pp*
- Measure 13: *cresc.*
- Measure 14: *pp*
- Measure 15: *pp*
- Measure 16: *pp*

12

ein wenig *ritato*

Musical score for Nr. 5, measures 17-30. The score continues with various dynamics and performance instructions.

- Measure 17: *mf*
- Measure 18: *mf*
- Measure 19: *pp*
- Measure 20: *pp*
- Measure 21: *pp*
- Measure 22: *pp*
- Measure 23: *pp*
- Measure 24: *pp*
- Measure 25: *pp*
- Measure 26: *pp*
- Measure 27: *pp*
- Measure 28: *pp*
- Measure 29: *pp*
- Measure 30: *pp*

nach ruhiger als am Anfang

molto rit.

Hier eine Pause von 6 Sekunden

Gleich weiter

14

Nr. 6

Sehr lebhaft, flimmernd. Durchweg mit dem Dämpferpedal zu spielen. *f. 12:*

1
3
5
7
9
11
13
15

ppp
f
cresc.
poco a poco
sf

15

16
18
20
22
24
26
28
31

ppp
f
cresc. poco a poco
pp
f
ppp
pppp
pppp

Ohne Pedal weiter

16

Nr. 7 Nervosität

Nicht schnell

Siehe das nächste Stück

17

Nr. 8 Scherzo

Äußerst lebhaft

Nr. 9 Programm-Musik

Kuckuck und Uhu
 (Der Kuckuck und der Uhu)
 (Der Uhu und der Kuckuck)
 Der Kuckuck drückt die Augen zu,
 Der Uhu ruft Kuckuckuck.
 Der Kuckuck denkt: Nananam
 und uhu wie der Uhu.

Langsam $\text{♩} = 60$

1
7
12
17

Ohne Pause weiter

Nr. 10

In der Art eines langsamen Menuetts. Mit Schwermut und Trauer vorzutragen $\text{♩} = 96$

wiich *p*

6
11
12

Frei nach Humperdinck

tempo

16
22
28
32
36

Gleich weiter

Nr. 11

Prestissimo $\text{♩} = 80$

Musical score for page 22, measures 1-16. The score is in 4/4 time and features a complex, rapid piano texture. Dynamics include *pp*, *sf*, *mf*, *f*, and *fff*. Performance markings include *poco a poco cresc.* and *p*. The piece is marked *Prestissimo* with a tempo of $\text{♩} = 80$.

Musical score for page 23, measures 17-34. The score continues the complex piano texture from page 22. Dynamics include *sf*, *pp*, *mf*, *f*, and *fff*. Performance markings include *poco a poco cresc.* and *dim.*. The piece is marked *Prestissimo* with a tempo of $\text{♩} = 80$.

Wieder eine kleine Pause

Nr. 12 Böser Traum. Rigoletto

G. Verdi

Langsamer als in der Oper. Plump $\text{♩} = 66$

Gleich weiter

26

Nr. 13 Foxtrott

Sehr rhythmisch . . . *sw*

1
5
9
14
18
22

f
cresc.
f
dim.
cresc. molto
p
f
ppmf
f
mf
sf
mf
sf
sehr markiert
mf

27

27
32
37
42
47
51

mf
cresc.
mf
sf
dim.
f
dim.
mf
cresc. molto
sf
mf
cresc.

25

Nr. 14 Finale: Doppelfuge mit Engführungen
Kraftvoll, nicht zu schnell ♩ = 84

56

61

66

71

76

81

86

91

96

101

106

Gleich anschließender Finito

30

36

poco rit.

a tempo

fz

poco a poco cresc.

31

ritorn.

lento assai

ritorn.

mf

37

mf

cresc.

64

ritorn.

mäßig schnell

f

67

69

71

30

36

poco rit.

a tempo

fz

poco a poco cresc.

31

ritorn.

lento assai

ritorn.

mf

37

mf

cresc.

64

ritorn.

mäßig schnell

f

67

69

71

71

72

73

74

75

76

sehr verbreitert

ff

p

C

KAYNAKÇA

- Altwein, Erich F. "Bemerkungen zu Paul Hindemiths Unterweisung im Tonsatz", **Die Musikforschung** 13: 54-5, Ocak-Mart 1970.
- Andraschke, Peter. "Neue Musik: Aufbruch und Experiment, Tradition und Provokation", **Provokation in der Musik Ljubljana**: 21-32, 1993.
- Becker, Friederike. **The First Piano Works by Paul Hindemith**. İngilizceye çeviren: Genevieve Guth-Kitts. Paris: Revue Internationale D'etudes Musicales, 1996.
- Berger, Julius. **Experiment and heritage: Studies in the early work of Paul Hindemith**. İngilizceye çeviren: Klaus Velten. Saarbrücken: Pfau, 1993.
- Billeter, Bernhard. "Die kompositorische Entwicklung Hindemiths am Beispiel seiner Klavierwerke", **Hindemith-Jahrbuch** 6: 104-21, 1978.
- Dahlhaus, Carl. "Hindemiths Theorie des Sekundgangs und das Problem der Melodielehre", **Hindemith-Jahrbuch** 9: 114-25, 1983.
- Finscher, Ludwig. "Paul Hindemith – Versuch einer Neuorientierung", **Musik und Bildung** 6: 350-3, 1974.
- Garbutt, Matthew, **RED Classical Catalogue & Master Edition**. London: RED Publishing, 2001.
- Gallist, Heinz R. "Burger durch Musik erschrecken: Zwei Ausprägungen des 'musikalischen Burgerschrecks' Paul Hindemith aus den 1920er Jahren", **Musik & Bildung: Praxis Musikunterricht** 33: 10-7, Nisan-Mayıs 2001.
- Hanning, Barbara Russano. **Concise History of Western Music**. New York and London: W.W. Norton & Co., 1998.
- Hilse, Walter Bruno. "Hindemith und Debussy", **Hindemith-Jahrbuch** 2: 48-90, 1972.
- Hindemith, Paul. **Briefe**. Frankfurt am Main: Fischer, 1982.
- _____. **A Composer's World: Horizons and Limitations**. Massachusetts: Peter Smith, 1969.
- _____. **In Einer Nacht... Träume und Erlebnisse op.15**. Der.: Bernhard Billeter Mainz: Schott ED 7904, 1990.

Hinton, Stephen. "Musik nach Mass': Zum begriff der Gebrauchsmusik bei Paul Hindemith", **Musica** 39, 2: 146-50, 1985.

_____. "Expressionismus beim jungen Hindemith?", **Aufsätze zu Werk**: 79-92, 1996.

İlyasoğlu, Evin. **Zaman İçinde Müzik**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

Katz, Mark. "Hindemith, Toch, and Grammophonmusik", **The Journal of Musicological Research** 20: 161-80, 2001.

Lanza, Andrea. "Liberta e determinazione formale nel giovane Hindemith", **Rivista italiana di musicologia** 5, 1: 234-91, 1970.

Mauser, Siegfried. "Natur und Naturlichkeit in Hindemiths fruher Klaviermusik: Affinitat und Differenzen zur Asthetik Claude Debussys", **Hindemith-Jahrbuch** 16: 94-110, 1987.

Neumeyer, David. "Tonal Form and Proportional Design in Hindemith's Music", **Music Theory Spectrum** 9: 93-116, 1987.

_____. **The Music of Paul Hindemith**. Composers of the Twentieth Century. Der.: Allen Forte New Haven & London: Yale University Press, 1986.

Rexroth, Dieter, **Erprobungen und Erfahrungen: Zu Paul Hindemiths Schaffen in den Zwanziger Jahren**. Mainz: Schott, 1978.

Rickards Guy. **Hindemith, Hartmann and Henze**. London: Phaidon Press, 1995.

Rosner, Helmut, **Paul Hindemith-Katalog seiner Werke, Diskographie, Bibliographie, Einführung in das Schaffen**. Frankfurt am Main: Stadtische Musikbibliothek, 1970.

Morgenstern, Sam. **Composers on Music: An Anthology of Composers' Writings**. New York: Pantheon, 1956.

Say, Ahmet. **Müzik Ansiklopedisi**. Ankara: Sanem Matbaası, 1985.

Schaal, Susanne. "Interpretation als Bearbeitung: Zur Aufführungspraxis bei Paul Hindemith", **Hindemith-Jahrbuch** 24: 129-45, 1995.

_____. **Über Hindemith**. Der.: Luitgard Schrader Mainz: Schott, 1996.

Schader, Luitgard. "Je ne cesse d'avoir la confirmation qu'un tel travail porte ses fruits: A propos des compositions pour amateurs de Paul Hindemith", İngilizceye çeviren: Genevieve Guth-Kitts **Ostinato Rigore** 6, 7: 273-86, 1995.

Skelton, Geoffrey. "Hindemith als Autobiographer", **Hindemith-Jahrbuch** 27: 25-36, 1998.

Stephan, Rudolf. "Der frühe Hindemith", **Hindemith-Jahrbuch** 16: 9-17, 1987.

Thalheimer-Lewertoff, Else. "Frühe Erinnerungen an Paul Hindemith." **Hindemith-Jahrbuch** 19: 100-10, 1990.

Watkins, Glenn. **Soundings: Music in the Twentieth Century**. New York: Schirmer Books, 1995.

Whittall, Arnold. **Music Since the First World War**. London: Dent, 1977.