

PAPER DETAILS

TITLE: PAUL HINDEMITH "EDITÖRE MEKTUP"

AUTHORS: Bertan RONA

PAGES: 109-121

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/640850>

PAUL HINDEMITH
“EDİTÖRE MEKTUP”

Paul Hindemith “Letter to the Editor”

Willi Reich

Çeviren: Bertan Rona

DOI NO: 10.5578/amrj.67900

Bertan RONA¹

Özet

Willi Reich, Paul Hindemith üzerine yazdığı bu makaleye, onun bir müzik insanı olarak aldığı pozisyonu, dönemin toplumsal yapısı ve sanat akımları bağlamında irdeleyerek başlıyor ve besteciyi, Yeni Realizm akımının lideri olarak tanımlıyor. Ardından Hindemith'in kariyerindeki başlıca dönüm noktalarını belirtip, o güne kadar yazmış olduğu önemli yapıtları ana hatlarıyla ele alıyor. Hindemith'in düşüncelerini bizzat yazdığı manifestolardan alıntılarla ortaya koyan Reich, son olarak bestecinin çeşitli yapıtlarından alınmış nota örneklerine yer verdiği daha teknik nitelikte belirlemelerde bulunuyor ve Bruno Stürmer'in Hindemith'e yazdığı açık mektubunu alıntılıyıp, özet niteliğindeki kendi değerlendirmesiyle makalesini sonlandırıyor.

Reich, Türkçeye çevirisini yaptığımız bu makalesini 1931 yılında yazmıştır. Demek oluyor ki makalenin yazıldığı tarihte Hindemith sadece otuz altı yaşındadır. Gerçi en önemli yapıtlarının bir kısmını vererek müzik tekniği ile üslubunu ortaya koymuş, ayrıca toplum ile ilişkisi bağlamında müzik sanatına dair felsefi yaklaşımını açık biçimde sergilemiştir. Ancak daha ölümüne otuz iki yıl gibi bestecilik açısından oldukça uzun bir sürenin bulunduğu düşünülecek olursa, Reich'in, makalesini bugünküne göre oldukça sınırlı verilerle yazmış olduğu anlaşılabacaktır. Buna rağmen Reich, 1931 yılı itibarı ile meselenin özünü tespit ederek Hindemith üzerine doğru yargılarda bulunmakta son derece başarılı olmuştur.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, bertanrona@gmail.com

GİRİŞ

Aşağıda, 1898-1980 yılları arasında yaşamış Avusturyalı müzikbilimci ve eleştirmen Willi Reich'in, *The Musical Quarterly* dergisinin Ocak 1931 tarihli Vol. 17, No.4 sayısının 486-496. sayfalarında yayımlanan *Paul Hindemith* adlı makalesinin Türkçe çevirisi yer almaktadır. Türkçe çeviride, makalenin ABD'li kemancı, çevirmen ve yayımcı Mary D. Herter Norton (1894-1985) tarafından yapılan ve söz konusu dergide yayımlanan İngilizce çevirisi temel alınmıştır. Bu yapılırken, dikkatleri makalede yer alan düşüncelerin dışına çekmemek için günümüz Türkçe müzik terminolojisi konusunda ortalama bir yol tercih edilmiş ve dipnotlar dışarıda bırakılmıştır. Böylelikle çalışmada kaynakçaya yer vermeyen yazarın sade ve işlevsel yaklaşımına uygun bir yöntem benimsenmeye çalışılmıştır. Makalenin ardındaki *Değerlendirme* kısmında ise Reich'in dile getirdiği görüşlerin kronoloji ve içerik bakımından kısa bir değerlendirmesi yapılmıştır.

Paul Hindemith

Willi Reich

Bugün itibarıyla otuz altı yaşında olan ve yaşayan Alman bestecileri arasında özel bir yeri bulunan Paul Hindemith, sanat müziğinin çağın taleplerine adapte edilmesi gerektiğine inanan genç kuşağın rakipsiz lideri olarak değerlendirilmelidir. Bizzat Hindemith, bu prensibi 1927'de şu cümlelerle formüle etmiştir: *“Ne yazık ki günümüzde müziği üreten ve tüketenler arasında genel olarak çok az ilişki var. Bugün bir besteci, hangi amaçla yazdığını biliyorsa yazmalıdır. Bestenin süresi, kompozisyon uğruna belki sonsuza kadar uzuyor. Diğer taraftan, müzik talebi o kadar büyük ki besteci ve dinleyicilerin, bir uzlaşmaya varmak için birbirlerine en üst düzeyde bir empatiyle yaklaşmaları gerekiyor.”* Bestecilerin, kişisel duygu durumlarının değil, doğrudan müziğin özünün bir yansıması olarak ortaya koymaları gereken eğilim, her ne kadar hareketin kapsamını tam olarak belirtmese de “yeni realizm” olarak tanımlanıyor. Bu konuyla ilgili en önemli şeyin, yeni müziğin dinleyici çevresini genişletmek ve bu çevreyi etkin bir işbirliği için eğitmek amacıyla sürekli bir çaba harcamak olduğu görülüyor. Bunun algılanmasında Hindemith'in eserlerinin önemli ve doğrudan bir etkisi vardır.

Hindemith'i böyle bir hareketin liderliğine uygun hâle getiren özellikler, kolaylıkla onun pratik müzisyen olarak ilk dönem

etkinliklerinden çıkarsanabilir. Hindemith, on üçünde oldukça deneyimli bir kemancıydı; ardından opera ve sinemada görev yaptı, Bernhard Sekles ve Arnold Mendelssohn ile kompozisyon çalıştı, ve yirmisinde Frankfurt Operası'nın başkemancısı oldu. Modern oda müziği icralarıyla dünya çapında ün kazanan (1930'da ayrıldığı) Amar Yaylı Dörtlüsü'nü kurdu; ve son olarak teori öğrettiği Berlin Yüksek Okulu'nda profesör oldu.

Hindemith'in yaratıcı etkinlikleri, hayatının kısaca özetlenen bu olayları üzerinde bir çizgiyi izlemiştir. Bazı erken dönem çalışmalarından, yayımlanmamış (ve muhtemelen yarım kalmış) olanlarına kadar Hindemith'in eserleriyle ilgili bilgi kaynağı olarak, eleştirmen Heinrich Strobel'in monografisi (Melosbücherei) ile beraber Franz Willms ve A. Machabey'nin Hindemith'in sanatına dair yegane özgün sunumu gerçekleştiren çalışmalarından da söz etmem gerekiyor.

Öncelikle, opera orkestrasındaki deneyimlerinin etkisiyle Hindemith'in müziği Wagner, Richard Strauss ve Fransız izlenimcilerine yaslandı: ne var ki grotesk etkiler taşıyan ve karakteristik ritimler içeren duyuşları, daha sonra kişisel bir üslup oluşturdu. Onun groteske olan eğilimi, özellikle Christian Morgenstern'in eğlendirici şiirlerinden esinlendiği, küçük orkestra için Op.4 a *Lustige Sinfonietta*'da görülür. Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü (Op.10), polifonik anlayıştan farklılık arz eder ve Hindemith için çok karakteristik olan ve kısa motiflerin geliştirilmesine dayalı kompozisyon stili ile kesin bir karşıtlık sergileyen tematik düşüncelerin yalın melodik buluşlara doğru gelişimini gösterir. Onun sonraki eserleri, piyano eşlikli veya eşiksiz yaylı çalgılar için bir *Sonatlar* dizisini içerir ve Hindemith'in armoni ve ritm konusunda dikkate değer bir yoğunlaşmaya ulaştığını gösterir. Bu sonatlar, Strobel'in haklı olarak altını çizdiği gibi Hindemith'in geç romantizmden kopuşu için tipik olsalar da, onun 1921'de ortaya çıkan ilk sahne eserleri, Wagnerci müzik-dram dünyasının açık bir tekrarı niteliğindedir. Kukla oyunu *Das Nusch-Nuschi*'nin dans müziğinin, Hindemith için tipik olan saf çizgisel kompozisyon stiline doğru hızla yönelmiş olmasına rağmen, Hokoschka, Blei ve Stramm'ın bazı grotesk metinleri üzerine yazılan tek perdelik üç opera; *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Op.12), *Das Nusch-Nuschi* (Op. 20) ve *Sancta Susanna* (Op. 21), henüz *Tristan* armonileriyle dopdoludur.

Bunun çok daha gelişmiş, aynı dönemin Şarkı Çevrimleri'dir (Op. 14 ve Op. 18). Birincisi Walt Whitman'ın üç ilâhisine

dayanmaktadır: “İhtilâl İlâhisi”nin tematik çizgisi, kendisini takip eden Yaylı Çalgılar Dörtlüsü (Op.16) ile açıkça ilgilidir. Bu dörtlü, Donaueschingen ve Salzburg Festivalleri’nde büyük bir başarı ile seslendirildi ve bestecisinin adını uluslararası müzik dünyasında ilk kez duyurdu. Ardından bir dizi vokal eser geldi. Polifonik voice-leading, Hindemith’in stiline gittikçe daha çok göze çarpan ve karakteristik özelliği hâline gelmektedir. Bağımsız seslerin serbest kullanımında Hindemith, Eric Satie ve koruyucu azizleri yaşlı Satie tarafından kurulan genç Fransız “Altılıları” ile kararlı bir akrabalık sergiler. Rainer Maria Rilke’nin şiirleri üzerine bestelenen şarkı çevrimi *Marienleben* (Op. 27), Serenadlar (Op. 35), ve son iki Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, bu gelişimdeki önemli kilometre taşlarıdır. Bu sıralarda Hindemith, cazın etkisine de açık olmuştur. Özellikle küçük orkestra için *Kammermusik No.1* (Op. 24) ve piyano için “Suite 1922” (Op.26) buna örnek olarak gösterilebilir. Piyano süiti, Hindemith’in modern salon danslarından kaçışını ince parodiler biçiminde ortaya koyar. Burada piyano, temelde ritmi ifade etmek için kullanılır ve besteci, son bölümü önceleyen oldukça karakteristik bir “Kullanım Kılavuzu”nda konuşur. Bu eserlerle ve bir dizi solo sonatla (Op. 25 ve Op. 31) Hindemith, oda müziği türünü bir müddet bıraktı ve o dönemde pek çok yerde ortaya çıkan ve modern çalgı virtüözitesindeki artışı belirginleştiren bir kompozisyon biçimi olan *konçertant* yazıya döndü. Onun; oda orkestrası eşlikli piyano, viyolonsel, keman ve viyola için birer konçertoyu içeren Op. 36 Konçertoları, bu dönem için karakteristiktir.

Hindemith daha sonra, sahne müziğine artan bir eğilim gösterdi. Bu yönelimin ilk adımı, Max Krell’in pantomim dansı *Der Dämon*’dur (Op. 28). Besteci, hâlâ açıkça romantik olan, temelde dans formları içinde sahnede sunulan ve sert çehreli bir müzikten süzülen bu temayı ele aldı. Onun ilk büyük operası *Cardillac* (ki E. T. A. Hoffmann’ın bir masalı üzerine yazılmıştır), sattıktan sonra her defasında çalarak geri aldığı bir el işine tutulan ve vahşi bir cinayete kurban gidene kadar bu uğurda kendisi de cinayet üstüne cinayet işleyen becerikli bir kuyumcunun öyküsünü anlatır. Hindemith, bu karanlık konuyu arkaik bir stilde ele alır; vokal partilerin orkestral enstrümanların konçertant çalışlarıyla yapılan eşliği numaralıdır, ama romantizmden ve korkunç öykünün romantik etkisinden kaçamaz. Bir başka form problemi, Hindemith’i bir sonraki sahne eseri (Marcellus Schiffer’in bir skecinden alınma) *Hin und zurück*’te meşgul etmiştir. Eserde ölümle doruğa ulaştıktan sonra, sırasıyla dramatik ve müzikal olarak çözülen bir evlilik trajedisi söz konusudur.

Hindemith, şu ana kadar opera türüne dair son sözünü *Neues vom Tage* ile söyledi. Onun, bu türün meseleleriyle ilgili olarak klasik normlardan uzaklaşan günümüz kaynaklarına hizmet eden eğilimleri en açık biçimde bu eserde görülür. (Yine Marcellus Schiffer'in metninden alınmış olan) öykünün konusu; gazete, tiyatro, sinema, vodvil ve benzerleri aracılığıyla halkın ilgi odağı hâline gelen ve çok istemelerine rağmen gizli özel hayatlarına dönemeyerek günlerini halkın göz alıcı ilgisi ile geçirmek zorunda kalan evli bir çiftte dayanır. Hindemith, grotesk epizodların bütün biçimleri için fırsatlar sunan bu konunun müzikal yorumunda son derece başarılıdır. Tüm opera boyunca, ince çalgısal efektler ve modern dans ritimleri aracılığıyla büyük şehir hayatının nabızı zekice yansıtılır. Sesler, zaman zaman solo ve ansambl parçalarıyla devam etse de esas olarak akıcı bir *parlando* olan son bölüm için ilerler. Son çözümlemede bu eserin etkisi kendini en çok, modern sosyal hayatın operayı sarmasına dair en çarpıcı örneği oluşturmasında gösterir.

Viyola ve Trio (piyano, viyola ve hekelfon veya tenor saksofon) Konçertosu (Op. 42), yeni bir çalgısal kompozisyon dizisinin elemanı gibi görünmektedir. Ama burada, Hindemith'in eserlerinin önemli bir özelliğini not düşmemiz gerekiyor: onun mekanik ve pratik müziğe, *Jugendbewegung*'a ("gençler için müzik") yönelik tavrını ve amatörlerle ilişkin değerlendirmelerini.

Hindemith, Baden-Baden'deki festivallerin başlıca organizatörü olarak, film müziği yazar, bando programları yapan ve radyo yayınlarına dahil olan genç besteci kuşağını tekrar tekrar gözledi. Bütün bu tarzlarda kendisi de örnekler verdi, sayısız eğlendirici ve uygun kompozisyonla bu temel literatürü zenginleştirdi. Daha da fazlası, müzikte *Jugendbewegung*'a olan etkisi ve genel olarak son yıllarda Almanya'da muazzam bir ilerleme kaydeden ve eski müzik kültürünün tasallutu altında olan amatörleri teşvik etmesidir. Hindemith, bu hareketi yeni müziğe ve yeni amaçlara doğru yönlendirenlerin başında gelir. *Jugendbewegung*'un lideri Fritz Jöde, başta gelen pedagoğu Hans Mersmann ve Hindemith tarafından ilan edilen bir manifestonun en önemli pasajında şu cümleler yer almaktadır: "Son on yılda yaşanan gelişmeler, bizim kuşağımızın eserlerinin iki farklı yola girdiğini artan bir açıklıkla göstermiştir. Bir yandan, kaynağını sosyal çözümlemelerin içindeki bir atmosferde bulan ve kendini müzik festivallerinin gittikçe kesinleşen taleplerine adapte eden bir müzik geliyor. Diğer yandan ise müzik, karakteristik amaçlarını hatırlıyor; yaygın bir duygu paylaşımının çoktan

kaybedilmiş olan yolunu arıyor, yapay ve abartılı bir öznel etkinlikten yeni ve sade bir pratiğin geniş dairesine doğru yöneliyor.

“Bu son tip müzik, *Jugendbewegung*’un yaklaşım ve amaçlarını somutlaştırmaktadır. Eski polifoninin uyanışı üzerinden, bu hareket ile zamanımızın yaratıcı güçleri arasında güçlü ve artan bir bağlantı kuruluyor. Bu iki eğilim artık birleşmiştir. Önde gelen besteciler, özellikle gençler için müziğe yoğunlaşmışlar ve bu bereketli zemin, sistematik bir eğitim ve günümüz müziği tarafından özümsemesi gereken eski müzik için hazırlanmıştır.”

Bizzat Hindemith, bu amaç uğruna, amatörler ve müzik dostlarının söyleyip çalmaları için bazı parçalar yazdı: *Sing - und Spiel – musiken für Liebhaber und Musikfreunde* (Op. 43 ve 45), ve *Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel* (Op. 44). Onun en son büyük eseri *Lehrstück* (“Öğretici Parçalar”), bu gruba dahildir ve diğer bestecilerin benzer çalışmaları için bir model olarak önem taşır. Oratoryomsu bir karakterdeki *Lehrstück* (Bertold Brecht’in metni), insanların, niyetinden şüphe ettikleri ve yararsız çabası nedeniyle eleştirdikleri, kaza yapan bir pilotla ilgilidir. Bu, içeriğinden ziyade ilginç formuyla çığır açan bir eserdir. Hindemith’in bu kompozisyondaki amacı, onun Önsöz’ünden alınan şu cümlelerde ifade edilmektedir:

“Bu parça, pek çok insanın eğlence ve eğitim için katıldığı tiyatro veya konser performanslarında kullanılmak amacıyla yazılmamıştır. Halk, performanslarda aktörlerden biri olarak yer alır: partiyonlarda “kitleler” için yazılan partileri söyler. Onların arasından belli “bireyler”, bir orkestra veya koro şefinin liderliğinde şarkı söylerler, ardından da kalabalık topluluk bunu tekrar eder. Katılımcı sayısının çok da fazla olmadığı performanslarda, bu pasajların söylenmesi yeterli olmalıdır. Fakat geniş bir topluluk için müziğin ve sözlerin sahneye yansıtılması daha iyi olsa gerektir. Farklı bölümlerin başlıkları da böylelikle sunulabilir. Muhtemelen, solistler, koristler ve kitleler, katılımcıların memnuniyeti için birbirlerine iştirak etmeye başlangıçta muvaffak olamayacaklardır. Bu yaygın katılım yoluyla her defasında düzgün ve mükemmel bir performans başarısı yakalamak pek mümkün değildir. Ama titiz bir çalışma ve pratik, sıkı bir performans tercihi edilir.

Lehrstück’ün tek amacı bir sanat yapıtı olarak bu performanstaki bütün katılımcıları eserin bir parçası hâline getirmek ve temel nitelikte müzikal ve şiirsel etkiler yaratmak olduğuna göre, bu amaca şu âna kadar mümkün olduğunca yaklaşmıştır. Bu nedenle

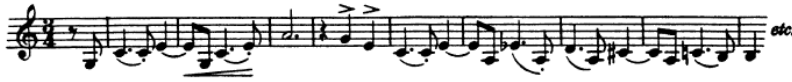
parçanın seyri, partisyondaki yönlendirmelerden ziyade buyrukları amaçlamaktadır. Çıkarmalar, eklemeler ve yeniden düzenlemeler mümkündür.”

Lehrstück’ün şimdiye kadarki performanslarında halkın işbirliği ile başarı mümkün oldu; zaten parça tamamen yeni tipte bestelere yol açtı ve Almanya’nın müzik hayatını karakteristik bir moda olarak zenginleştirdi.

Yine de Hindemith’in zamanımız için başlıca katkıları; kişisel ve dahiyane müzik yeteneği ile “modern” meselesine sempatik bir biçim vermesi, bizler için yeni armonik deneyimler ile yeni duyuş ve icra problemleri ortaya koyması, alışkın olmadığımız tarzlarda bize yardımcı olması ve belki de ilginç, kabul edilebilir ve hâlihazırda anlayışımızda var bulunduğunu göstermek suretiyle yeni olana karşı önyargılarımızı kırması olmuştur.

Sanatçının hayat hikayesini ve eserlerinin sınıflandırılmasını içeren biyografik denememiz ana hatlarıyla burada bitmiş oluyor. Fakat böylelikle besteciye adil davranmış olduğumuzu söyleyemeyiz. Hindemith’in müziği, bizler için, uzun ve şifahi nutuklardan çok, yaratıcı etkinliğinin gerçek doğasında ortaya çıkmaktadır. Yaşayan bestecilerin en “gerçekçi”lerinden birini betimleyen bu tablo, Hindemith’in pek çok müzikal örneğin anlamı tarafından belirlenen stiline ilişkin yorumlar olmaksızın oldukça eksik kalacaktır.

Hindemith’in erken dönem melodik yapısının nasıl Richard Strauss’u hatırlattığına dair bir ipucu olarak, yayımlanmamış, ödüllü bir okul bestesi olan Do Majör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü’nün temasını ele alalım:



Yayımlanan ilk Yaylı Çalgılar Dörtlüsü (Op. 10), melodik çizgiye ilişkin çok daha zor bir işlemeyi ve Hindemith’in yazısının (becerikli buluşlar, tipik ritimler ile figürler ve kendisinin de yorumcu olarak kullandığı çalgıların mantıklı ele alınışı gibi) pek çok başka karakteristik özelliğini gösterir:



Tek perdeli üç oyunun Wagnerci kaynağı, *Mörder, Hoffnung der Frauen*'den alınan şu örnekte görülebilir:



Piyano Süiti (Op. 26), Hindemith'i, en karakteristik yönleriyle ortaya koyar. Süitin "March", "Shimmy", "Nocturne", "Boston" ve "Ragtime" başlıklı 5 bölümü, dans unsuruyla bir arada dururlar. Hindemith'in, başlangıç kısmını daha sonra kullanacağı "Ragtime", aşağıdaki "Kullanım Kılavuzu" tarafından öncelenir: "Piyano derslerinde öğrendiğiniz hiçbir şeye itibar etmeyin. Re diyezi dördüncü veya altıncı parmağınızla çalıp çalmadığınızı düşünmeyin. Bu parçayı oldukça kontrolsüz ama bir makine misali sıkı bir ritm içinde çalın. Burada piyanonun ilginç bir vurmali çalgı olduğunu görün ve piyanoyu ona göre kullanın."



Hindemith'in "Romantik" döneminin sonunda, pantomim dansı *Der Dämon* bulunuyor. Aşağıdaki dans motifi, kompozisyonun stilini göstermektedir:



Bestecinin vokal kompozisyonları arasında seçkin bir yeri olan *Marienleben*'den (Op. 27) alınan aşağıdaki örnek, vokal stiline ilişkin bir fikir verecektir:



Cardillac operasının tamamına uzanan ince işlenmiş kontrapunt, aşağıdaki örnekte gösterilmektedir:



Hafif opera *Neues vom Tage*'da Hindemith'in tarzı bütünüyle değişmiş durumdadır:



Lehrstück'ten alınan aşağıdaki mısra, insan sesinin neredeyse tamamen çalgısal partiler tarafından desteklendiği parçanın dolgun yapısını göstermektedir:



Son olarak, Hindemith'in teknik imkanlarına nazaran oldukça sade biçimde kullandığı materyale örnek olmak üzere, geçenlerde yayınlanan *Chorlieder für Knaben*'den bir alıntı yapalım:



Bu mısraın tematik malzemesi üç farklı biçimde kullanılmıştır ve pek çok benzer pasajla birlikte gençlerin polifonik duyularını canlandırmak için toparlanmıştır. Yine de Hindemith'in müzikte *Jugendbewegung* adına gerçekleştirdiği bütün çalışmaların değeri, bu sona doğru giden tutarlı eserleriyle ölçülebilir.

Güncel bir açık mektupta Bruno Stürmer, Hindemith'ten, onun “kolektivist müziğin” yönlendirilmesiyle ilgili olarak artan çabalarına ilişkin bir açıklama istiyor ve ona aşağıdaki şekilde sesleniyor:

“1921’de, Donaueschingen’deki görkemli Birinci Oda Müziği Festivali’nde, siz, genç kuşağın lideri olarak yer aldınız. Kariyeriniz boyunca pek çok yeni, karakteristik ve olağanüstü şey gösterdiniz. Bize her alanda besteler sundunuz, inanılamayacak kadar kısa bir zamanda meşhur oldunuz, hatta yabancı ülkelerde Alman gençliğinin bir sembolü hâline geldiniz. Hayatın her adımı takipçileriniz oldu. İnsanlar sizinle ilgili olarak bir araya geldiler ve büyük umutlar beslediler. Tıpkı Mozart gibi Alman müziğinin Mesih’i oldunuz ve üretken bir ilham ile orijinal bir müzikal gücü birleştirdiniz.”

Hindemith’in pozisyonu, yukarıda oldukça güzel bir biçimde özetlenmiştir. Stürmer, onun eserlerinde çelişkiler bulunduğunu iddia ederek devam eder ve kabul etmesi güç bir biçimde Hindemith’in ilerleyişinin zorunlu olarak kolektif sanata varacağını öne sürer. Aslında bir bestecinin, kendi çağını Hindemith gibi açıkça anlayabilmesi, bütün değerlendirmelerin nispeten önemsiz kaldığı ilginç bir fenomendir. Gereğinden fazla ayrıntıya boğulmayan bu sayfalar, Hindemith’in maruz kaldığı ilgi çekici değerlendirmelerin açık bir tablosunu sunmaktadır. Kısaca özetlemek gerekirse: Hindemith’in sanatsal kişiliği, onun çoğu zaman mantıksız tarafgirliğine rağmen, sanatının teknik elemanlarına hâkimiyetle donanmış, müzikal yaratımın bütün branşlarını kucaklayan ve bundan sonraki eserlerinin sağlıklı gelişimine katkı yapacak olan güçlü ve tutarlı bir karakter sergiler.

Değerlendirme

Willi Reich, Paul Hindemith üzerine yazdığı bu makaleye, onun bir müzik insanı olarak aldığı pozisyonu, dönemin toplumsal yapısı ve sanat akımları bağlamında irdeleyerek başlıyor ve besteciye, *Yeni Realizm* akımının lideri olarak tanımlıyor. Ardından Hindemith’in kariyerindeki başlıca dönüm noktalarını belirtip, o güne kadar yazmış olduğu önemli yapıtları ana hatlarıyla ele alıyor. Hindemith’in düşüncelerini bizzat yazdığı manifestolardan alıntılarla ortaya koyan Reich, son olarak bestecinin çeşitli yapıtlarından alınmış nota örneklerine yer verdiği daha teknik nitelikte belirlemelerde bulunuyor ve Bruno Stürmer’in Hindemith’e yazdığı açık mektubunu

alıntılayıp, özet niteliğindeki kendi değerlendirmesiyle makalesini sonlandırıyor.

Bilindiği gibi Hindemith, Schönberg tarafından geliştirilmiş olan *on iki perde tekniğinin* etkisini güçlü biçimde hissettirdiği yıllarda, tonal sistemi savunmuştur. Ne var ki Hindemith'in savunduğu tonalite anlayışı, içinde bulunduğu *Yeni Klasikçilik* akımının adından da anlaşılacağı gibi, yeniliğe açık olan bir yapıdadır. Ayrıca polifoniye dönüş anlayışından kaynaklanan yatay yazı ustalığı ve buna bağlı olarak ortaya koyduğu buluş dolu derinlik, besteciyi çoğu yerde farklı düşündüğü bazı isimlerle beraber modern müziğin babalarından biri yapmıştır. Bu isimleri Claude Debussy (1862-1918), Béla Bartók (1881-1945), Igor Stravinski (1882-1971), Arnold Schönberg (1874-1951) ve Paul Hindemith (1895-1963) olarak sıralayabiliriz.

Buna karşın Hindemith'in önemini, (Reich'in makalesinden de anlaşılacağı üzere) sadece müziğin teknik yönünde görmek, doğru değildir. Çünkü bestecinin asıl etkisi, belki de bundan daha da fazla bir biçimde, müzik sanatının müzikçiler ve toplumla olan ilişkisinde kendini göstermektedir. Buna göre çoksesli müziğin, aşırı "bilgiççe" bir yapı ve üslup çerçevesinde halktan kopuşu sürecinin ivme kazanmaya başladığı bir dönemde Hindemith, yetenekli amatörleri temel alan *Gebrauchmusik* anlayışı ile bu sanatın toplumdan kopmasını engellemeye çalışmıştır. Bu çabasının karşılığını ise daha 1920'lerin sonunda bile genç kuşağın en önemli ve popüler Alman bestecisi kabul edilmekle aldığı söylenebilir. 1938 tarihli (sonradan senfonik bir yapıya dönüştürdüğü) *Mathis der Maler* operası nedeniyle Nazi yönetimiyle başı derde de giren Hindemith, Berlin Filarmoni Orkestrası'nın eser sipariş ettiği, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin ülkedeki müzikal durumu incelemesi için davet ettiği, uluslararası alanda Schönberg kadar tanınan bir kompozisyon hocasıdır. *Unterweisung im Tonsatz* [*Kompozisyon Öğretimi* (1937-1939)] adlı iki ciltlik çalışmasında on iki perde tekniğine karşı tutumunu teorik olarak açıklarken, ünlü *Ludus Tonalis* [*Tonal Düzenleme* (1943)] adlı piyano yapıtında ise temel ilkelerini uygulamalı olarak ortaya koyacaktır.

Reich'in makalesini değerlendirirken tüm bu olguların yanı sıra çok önemli bir durumu daha belirtmek gerekir: Reich, Türkçeye çevirisini yaptığımız bu makalesini 1931 yılında yazmıştır. Demek oluyor ki makalenin yazıldığı tarihte Hindemith sadece otuz altı yaşındadır. Gerçi en önemli yapıtlarının bir kısmını vererek müzik

teknîği ile üslubunu ortaya koymuş, ayrıca toplum ile ilişkisi bağlamında müzik sanatına dair felsefî yaklaşımını açık biçimde sergilemiştir. Ancak daha ölümüne otuz iki yıl gibi bestecilik açısından oldukça uzun bir sürenin bulunduğu düşünülecek olursa, Reich'in, makalesini bugünküne göre oldukça sınırlı verilerle yazmış olduğu anlaşılabacaktır. Buna rağmen Reich, 1931 yılı itibarı ile meselenin özünü tespit ederek Hindemith üzerine doğru yargılarda bulunmakta son derece başarılı olmuştur. Değerlendirmemizi bitirirken makaleden alıntıladığımız aşağıdaki cümleler, bunun açık kanıtı niteliğindedir:

“Yine de Hindemith'in zamanımız için başlıca katkıları; kişisel ve dahiyane müzik yeteneği ile “modern” meselesine sempatik bir biçim vermesi, bizler için yeni armonik deneyimler ile yeni duyuş ve icra problemleri ortaya koyması, alışkın olmadığımız tarzlarda bize yardımcı olması ve belki de ilginç, kabul edilebilir ve hâlihazırda anlayışımızda var bulunduğunu göstermek suretiyle yeni olana karşı önyargılarımızı kırması olmuştur.”

Anahtar Kelimeler: Hindemith, Kullanım Müziği.