

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Sidney Finkelstein

BESTECİ ve ULUS

(Müzikte Halk Mirası)



pencere
yayınları



Sidney Finkelstein

BESTECİ VE ULUS
Müzikte Halk Mirası

**Bu kitabın yayın hakları
Pencere Yayınlarına aittir
Bu kitap Composer and Nation International
Publishers, N. Y., 1960
İngilizce baskısından çevrilmiştir.
Birinci Baskı: Ekim 1995
Kapak: İbrahim Karakaş
Baskı: Doyuran Matbaası
Cilt: Gürkan Ciltevi**

ISBN 975-7814-31-8

PENCERE YAYINLARI: 48



**Salkımsöğüt Sok. 2/4 Cağaloğlu - İSTANBUL
Tel: (0212) 513 27 17**

Sidney Finkelstein

BESTECİ VE ULUS
Müzikte Halk Mirası

Çeviren: M. Halim SPATAR

İÇİNDEKİLER

ÇEVİRMENİN ÖNSÖZÜ	9
KİTABIN YAZARI KONUSUNDA	11
YAZARIN KİTAPLARI	13
GİRİŞ: Ulusal Anlatım Olarak Müzik	18
I. 150 Yıl Önceki ve Bugünkü Müzik Dünyası	18
II. Ulusuyla Onur Duymak ve Şoven Milliyetçilik	22
III. Müzik Nasıl Anlatır	24
1. EZGİNİN TOPLUMSAL KÖKENLERİ	30
I. Gerçekçi Sanat Olarak Halk Müziği.	30
II. Kabile Düzşarkıları ve Melodik Biçimler,	35
III. Konuşma Bükünlü ve Ritim Denetimli Halk Müziği.	39
IV. Melodi Aileleri.	41
V. Döngülü Şarkı ve Ulusların Doğuşu.	46
2. BAROK MÜZİK VE HALKTAN DİNLEYİCİLER	55
I. İtalyan Operasında Halk Ezgileri ve Çalgı Müziği.	55
II. Handel'in Oratoryoları ve İngiliz Orta Sınıfı.	60
III. Bach ve Bölünmüş Alman Ulusu.	65
3. KLASİK BİÇİM VE ARİSTOKRASİ ELEŞTİRİLMESİ	77
I. Klasik Sonat Biçimi ve Dramatik Çatışmalar.	78
II. Haydn, Mozart ve Sarayın Korumacılığı.	81
III. Haydn ve Halk Müziği.	88
IV. Mozart'ın Opera Müziğindeki Toplumsal Eleştiri.	92
V. Beethoven ve Piyasa Çelişmeleri.	106
4. KLASİK BİÇİM VE TOPLUMSAL DEVRİM	108
I. Beethoven'in İlk Denemeleri ve Ulusal Bağlar.	108
II. "Şiirsellik" İlkesi ve Demokratik Ruh.	111
III. Toplumdaki Gericilik ve Müzikteki İç Çatışma.	118
IV. Müzik ve Tarih - Eroika (Kahramanlık) Senfonisi.	122
V. Dokuzuncu Senfoni ve Popüler Üslup.	127

5. VATANSEVERLİK VE KÖYLÜ MÜZİĞİ	135
I. Weber ve "çocuksu" Halk,	135
II. Schubert ve Toplumsal Melodi Dağarı,	138
III. Şarkı Yazmak ve Psikoloji,	142
IV. Liszt ile Macaristan, Chopin ile Polonya,	150
V. Glinka ve Rus Ulusal Bilinci,	159
6. ROMANTİKÇİNİN ÖZGÜRLÜK SAVAŞI	163
I. Birey ve Toplumla İlgili Klasik ve Romantik Görüşler,	163
II. Klasik ve Romantik Form Arasındaki Karşıtlıklar,	168
III. Berlioz'un Toplumla Savaşı,	171
IV. Schumann ve İçeride Dönük Ulusal Anlatım,	175
V. Wagner ve Halksız Ulus,	181
7. OPERA, SENFONİK ŞİİR VE POLİTİKA	196
I. Verdi ve İtalya'nın Bağımsızlığı,	196
II. Smetana ve Bohemya'nın Ulusal-Kahramanlık Geçmişi,	211
III. Musorgski ve Tarih İçinde Hareket Halindeki Köylülük,	220
8. KLASİK Dengeyi Arayış	237
I. Brahms'taki Mimari ve Halk Müziğinin Özne Kullanılışı,	237
II. Dvorak ve Halkların Kardeşliği,	248
III. Çaykovski, Popüler Sanat ve Toplumsal Düşünce,	259
IV. Rimski-Korsakov'un Özarayışı ve Modernizmi,	268
9. HÜMANİZMİN 20. YÜZYILDAKİ BUNALIMI	277
I. Puccini, Richard Strauss ve Eleştirel Zihin Yoksunluğu,	277
II. Mahler, Schönberg ve Berg'in Felsefi Yalnızlıkları,	283
III. Sibelius ve Finlandiya'nın Özgürlüğü,	289
IV. Vaughan Williams ve İngiliz İlerlemesinin Sorunları,	297
V. Ives ve Yok Olan Amerikan Geleneği,	308
VI. Bloch ve Yahudilik Bilinci,	316
10. ROMANTİKÇİLİĞE BAŞKALDIRIDA HALK MÜZİĞİ	326
I. Debussy, Ravel ve Ulusal Bir Üslup Arayışı,	326
II. Falla ve İspanya'nın Yoksul İnsanları,	334
III. Stravinsky ve Halk Müziğinin İkelci (Primitivist) Kullanımı,	356
IV. Villa-Lobos'ta Biçim,	345
V. Janacek ve Konuşmanın Müziği,	348
VI. Bartók ve Macar Köylülerinin Trajedisi,	352

11. SOVYETLER BİRLİĞİ VE "HALKIN OLAN BİR MÜZİĞİN SORUNLARI"	364
I. Partizanlık ve Sanat Gerçeği,	364
II. Prokofyev'in İlk Dönem Deneyimleri,	367
III. Şostakoviç ve 1930'lardaki Sovyet Müziği,	370
IV. 1936 Müzik Eleştirisindeki Zararlı Eğilimler,	374
V. Müzik ve İkinci Dünya Savaşı ve Sonrası,	375
VI. Jdanov'un 1947, SBKP Merkez Komitesi'nin 1948 Eleştirileri,	380
12. HALK VE SANAT MÜZİĞİ OLARAK CAZ	390
I. Cazın Kökenleri,	391
II. Blues'lar,	394
III. 1920'lerin Caz Çağı,	400
IV. 1930'lardaki Amerikan Ulusal Akımları,	406
V. "Güzel" Sanat İle "Popüler" Sanat Arasındaki Duvarın Yıkılışı,	412
DİZİN	418

ÇEVİRMENİN ÖNSÖZÜ

Sidney Finkelstein'in Batı müzik tarihini toplumcu gerçekçi açıdan ele alan *How Music Expresses Ideas* adlı 1952 basımlı kitabı, benim çevirimle **Müzik Neyi Anlatır** başlığı altında Kaynak Yayınları tarafından 1986'da yayımlanmıştı.

Sanat ve edebiyat tarihini bu bakış açısından ele alan kitaplar bizde, öteki akımlara oranla az da olsa bulunabiliyordu. Buna karşılık, yayın açısından çok yoksul kalmış olan müzik alanında, müzik tarihini bu açıdan ele alan bir yayın yoktu. Marksist sanat çevrelerinde bu konu üzerinde düşünmeyi ve tartışmayı özendirebileceği umuduyla bu kitabı çevirmeyi yararlı görmüştüm.

Konumu dolayısıyla, yazarın, bazı değerlendirmelerinde, Marksist sanat eleştirisinde 1930-60 arasında baskın durumda olan "resmi" bakışın etkisi altında kestirmeci ve zorlama birtakım değerlendirmeler yapması kaçınılmazdı. Çevirinin önsözünde buna kısaca değinmiştim.

Değerli müzik eleştirmeni Üner Birkan, bu kitaba ilişkin eleştirisinde "... temel müzik kitaplarının henüz çevrilmediği bir toplum ortamında, olağandışı birtakım görüşleri işleyen bir kitabın, seçme olanağı bulunmayan genç okuyucuda ve dinleyicide, oldukça şaşırtıcı, boşluk yaratıcı etkiler uyandıracağı" kaygısını dile getirmişti (Cumhuriyet, 17. 9. 1986). Bunun yanı sıra Sayın Bülent Aksoy

da, bu yapıtın, "1930-1960 döneminin sosyalist sanat siyasetinin musikiye ilişkin bölümünü açıklamak, desteklemek" üzere kaleme alınmış bir kitap olduğunu belirterek, "Bugün durum farklı; Marksist sanat eleştirisi alanında son yirmi-yirmibeş yılın ürünü olan çalışmalar, çeviriler ne denli yetersiz de olsa, bunların getirdiği bilgilenmelerle o tür eğilimler artık büyük ölçüde aşılmış olmalıdır," diyerek, kitabı yetersiz ve şabloncu bulduğunu dile getiriyordu (Defter, Aralık-Ocak 1987).

Özellikle SBKP 20. Kongresi'ni izleyen dönemde Marksist sanat çevrelerinde de kapsamlı eleştiri-özeleştiri ve yeniden değerlendirme çalışmaları yürütüldü. Finkelstein'in Batı müziği tarihini, müzik sanatı üzerinde yoğunlaşarak çok daha kapsamlı ve derinlemesine inceleme çabasının ürünü olan *Composer and Nation* adlı kitabı 1960'ta yayımlandı. Bu kitaba bir hayli geç, ancak değerli arkadaşım Yıldırım Dağyeli'nin çaba ve yardımlarıyla ulaşabildim. (Bu vesileyle burada Dağyeli'ne bir kez daha teşekkürlerimi iletiyorum.)

Composer and Natin'u çevirmenin, Finkelstein kadar, **Müzik Neyi Anlatır**'ın okuyucusuna karşı da üzerime düşen bir borç olduğunu duyumsadım.

Sayın Aksoy, gene aynı eleştirisinde, "Finkelstein, aslında bu kadar mekanik, kaba olmaya ihtiyaç duymaması gereken kültürlü bir yazar. Biraz daha müzikal olmaya çalışan başka bir yazar, aynı bilgi donanımıyla daha ilgi çekici bir kitap yazabilirdi," diye yazıyordu.

Besteci ve Ulus'un Sayın Birkan'ın eleştirisi kadar, Sayın Aksoy'un bu eleştirisine de olumlu bir karşılık oluşturduğuna inanıyorum.

M. Halim Spatar, Temmuz 1995

KİTABIN YAZARI KONUSUNDA

Amerikalı yazar ve müzik eleştirmeni Sidney Finkelstein öğrenimini College of the City of New York, Columbia Üniversitesi ve New York Üniversitesi'nde yaptı. Edebi kariyerine 1930'larda kitap tanıtım yazılarıyla başladı. II. Dünya Savaşı'nda ABD ordusunda dört yıl hizmet gördü. 1947'de yayımlanan İlk kitabı, *Art and Society*'de ("Sanat ve Toplum"), edebiyat, müzik ve görsel sanatlar arasındaki koşutlukları, bunlara biçim veren toplumsal etki aracılığıyla açıklama yolunda çaba gösteriyordu. Bu kitabında müziğe yeni bir bakışla yaklaşımı, besteci, orkestra şefi ve müzik eleştirmeni Virgil Thomson'un, Finkelstein'i New York Herald Tribune'un müzik eleştirmenleri arasına almasını sağladı. Müziğin toplumla ilişkileri ele alan daha sonraki çalışmaları, *Jazz: A People's Music* (Caz: Bir Halkın Müziği), *How Music Expresses Ideas* (Türkçe çev.: *Müzik Neyi Anlatır*, çev. M.Halim Spatar, Kaynak Yayınları, 1986) ve *Composer and Nation*'dır (*Besteci ve Ulus*). Ardından çalışmalarını daha geniş bir alana yönelten Finkelstein, sanatlar arasındaki ilişkiler ve estetik sorunlara toplumsal yaklaşım üzerinde yoğunlaştı. Bu bakış açısından yola çıkarak görsel sanatlar üzerine *Realism in Art* ("Sanatta Gerçekçilik") ve ("Charles White: Amerikalı Sanatçı") adlı kitaplarını yazdı. Edebiyata ilişkin birçok incelemesi *Mainstream* dergisinde yayımlandı. Henry James üzerine *The Masschusetts Review*'de yayımlanan bir incelemesinin yanı sıra, James Fenimore Cooper'in yeniden keşfedil-

mesi konusu üzerinde yoğunlaşan eleştirel bir antolojisi de hazırladı. *Existentialism and Alineation in American Literature* ("Varoluşçuluk ve Amerikan Edebiyatında Yabancılaşma") adlı bir kitabıyla, varoluşçuluğun 1930'lardan günümüze Amerikan edebiyatının üslup, biçim ve motifleri üzerindeki etkisini inceledi; *Sense and Nonsense of McLuhan* ("McLuhan'da Anlam ve Anlamsız") adlı bir incelemesinde McLuhan'ın kültür konusundaki değerlendirmelerini eleştirdi. 1969'da *The Young Picasso*'yu ölümünden bir yıl önce de son kitabı *Who Needs Shakespeare*'i (1973) yayımlandı.

Sidney Finkelstein, 1974 yılında Brooklyn'de 64 yaşında öldü.

M. Halim Spatar.

YAZARIN KİTAPLARI

Art and Society (1947)

Charles White: American Artist

Jazz: A People's Music (1949)

How Music Expresses Ideas (1952) [Türkçe çevirisi.

**Müzik Neyi Anlatır, Çev. M. Halim Spatar, Kaynak Yayınları,
No. 68, İstanbul 1986]**

Sense and Nonsense of McLuhan

Existentialism and Alienation in American Literature (1965)

Charles White: American Artist

Realism in Art

**James Fenimore Cooper: "Short Stories Excerpted From His
Novels**

The Young Picasso

Who Needs Shakespeare (1973)

PROUD MUSIC OF THE STORM

*I hear those odes, symphonies, operas
I hear in the **William Tell** the music of an arous'd and angry people,*

*I hear Meyerbeer's **Huguenots**, the **Prophet**, or **Robert**,
Gounod's **Faust**, or Mozart's **Don Juan**.*

*I hear the dance-music of all nations,
The waltz, some delicious measure, lapsing, bathing me in bliss,
The bolero to tinkling guitars and clattering castanets.*

*I see religious dances old and new,
I hear the sound of the Hebrew lyre,
I see the crusaders marching bearing the cross on high, to the
martial clang of cymbals,*

*I hear dervishes monotonously chanting, interspers'd with frantic
shouts, as they spin around turning always towards Mecca,*

*I see the rapt religious dances of the Persians and the Arabs,
Again, at Eleusis, home of Ceres, I see the modern Greeks dancing,*

*I hear them clapping their hands as they bent their bodies,
I hear metrical shuffling of their feet.*

*I see again the wild Corybantian dance, the performers wounding
each other,*

*I see the Roman youth to the shrill sound of flageolets throwing
and catching their weapons,*

As they fall on their knees and rise again.

*I hear from the Musselman mosque the muezzin calling,
I see the worshippers within, nor form nor sermon, argument nor
word,*

But silent, strange devout, rais'd glowing heads, ecstatic faces.

*I hear the Egyptian harp of many strings,
The primitive chant of the Nile boatmen,
Thne sacred imperial hymns of China,
To the delicate sounds of the king, (the stricken wood and stone)
Or to Hindu flutes and the fretting twang of the vina,
A band of bayarderes.*

*Now Asia, Africa leave me, Europe seizing inflates me,
To organs huge and bands I hear as from vast concourses of voi-
ces,*

*Luther's strong hymn **Eine feste Burg ist unser Gott**,
Rossini's **Stabat Mater Dolorosa**,
Or floating in some high cathedral dim with gorgeous color'd win-
dows,
The passionate **Agnus Dei** or **Gloria in Exelcis**.*

*Composers! mighty maestros!
And you sweet singers of all lands, soprani, tenori, bassi!
To you a new bard carolin in the West,
Obeisant sends his love.*

WALT WHITMAN, from Proud Music of the Storm

BAŞI DİK MÜZİĞİ FIRTINANIN

Odlar duyuyorum, senfoniler, operalar
Guillaume Tell'de halkın müziğini duyuyorum, ayağa kalkmış ve öfkeli
Meyerbeer'in Huguenot'lar'ını, Peygamber'ini ya da Robert'ini
Gounod'nun Faust'unu ya da Mozart'ın Don Giovanni'sini duyuyorum.

Dans müzikleri geliyor kulağıma, tüm ulusların,
Vals'in tadına doyum olmaz bir ölçüsü geçiyor sekerek, mutluluk sarıyor her yanıma,
Gitarların tınlayan seslerine ve kastanyetlere eşlik eden bolero.

Kutsal danslar görüyorum, eski ve yeni,
Sesini duyuyorum İbrani lirinini,
Haçlılar görüyorum, zillerin savaş sesine ayak uydurmuş, haçı kaldırmışlar yukarı, yürüyorlar.
Dervişler duyuyorum, mırıl mırıl okuyorlar, keskin huu'larla hölüyorlar mırıltılarını, kibleleri Mekke, dönüyor, dönüyorlar,
Perslerin, Arapların kutsal rakslarını görüyorum, esriklik içinde hepsi.

Bir de, dans ediyor Keres'in yurdu Eleusis'te günümüzün Yunanlıları,
El çırpışlarını duyuyorum, öne eğililiyorlar,
İşitiyorum, düzenli bir ölçüyle ayaklarını sürtüyorlar yere.

Korybantların çılgin dansları gözlerimin önünde, yaralıyor dansçılar birbirlerini,

*Romalı gençleri görüyorum, çığırtmaların tiz seslerine ayak uydurmuşlar silahlarını havaya atıp atıp tutuyorlar,
Dizüstü düşüyor, ayağı kalkıyorlar.*

Müezzinin sesini duyuyorum, ezan okuyor Müslümanların camisinde,

İçerdekileri görüyorum, namaz kılanları, vaazsız, sorusuz, konuşmadan,

Üstelik sakın mi sakın, olmadık biçimde dindar, parlayan başları dik, yüzlerinde vecit,

Çok telli Mısır arpını duyuyorum,

Nil kayıkçılarının kadim şarkılarını,

Çin'in kutsal hükümdarlık övgülerini dinliyorum.

(tahtaya vuran taş) kingin insanı saran sesi,

Ya da Hindu flütlerine ve vinanın süslü tınlamalarına ayak uydurup danseden bayardereler takımı.

Artık Asya, Afrika bırakıyor beni, Avrupa yakalıyor, üstelik sımsıkı,

Koskoca orglar ve de kalabalık insan sesleri dolduruyor içimi,

*Luther'in güçlü şarkısı **Eine feste Burg ist unser Gott**,*

*Rossini'nin **Stabat Mater Dolorosa**'sı,*

Ya da yüksek bir katedralin göz kamaştıran renkli pencereci loşluğu içinde

*İnsanın yüreğine dolan **Agnus Dei** ya da **Gloria in Exelcis**.*

Ey Besteciler! güçlü maestrolar!

Ve siz tüm ülkelerin tatlı şarkıcıları, sopranolar, tenorlar, baslar!

Çiçeği burnunda ezgi çığıran bir Batı halk ozanı

Saygıyla sunuyor sizlere sevgilerini.

WALT WHITMAN, Başı Dik Müziği Fırtınanın'dan...

GİRİŞ: ULUSAL ANLATIM OLARAK MÜZİK

1. 150 Yıl Önceki ve Bugünkü Dünya Müziği

18. yüzyılın sonlarında müzik, yetenekli sanatçıları İtalyanlardan ve (Avusturyalılar da içinde olmak üzere) Almanlardan oluşan entemasyonal ve kozmopolit bir sanat olarak kabul ediliyordu. İtalyanlar özellikle vokal müziğin, yani şarkının, Almanlar ise, örneğin orkestral senfoni gibi, çalgı müziğinin (enstrümantal müziğin) ustasıydılar. İngiliz müzik tarihçisi Charles Burney, Avusturyalı besteci Haydn'ı överken şöyle yazıyordu:

*Şarkının tartışmasız egemenliğine İtalya Bileğinin hakkıyla
sahipse eğer,
Yeryüzünün tüm ulusları da bilsinler ki, Almanya'ya
enstrümantal güçlerini, yani çocuklarına öğrettiği
Daha önce bilinmeyen bu mutlu uçuşu başıslayan, Kendi
yetenekleridir.*

Burney bunları yazarken, İngiltere'de İtalyanların ve Almanların bu üstünlüklerine duyulan yaygın bir kıskanmayı dile getirmiyordu. Ne de olsa İngiltere, sanayi ve ticaretle son derece ilerlemiş bir ülkeydi. dolayısıyla bu tür lüksleri kolayca dışarıdan getirebilirdi. Örneğin, Haydn Londra'ya gitmeye, senfoni alanındaki dehasının son ürünlerini sergilemeye can atıyordu.

İngiltere'nin yüz yıl sonraki tutumu ise göze batacak kadar

farklıydı. Araştırmacılar bir yandan İngiliz halk (folk) müziği mirasını, bir yandan da Elizabeth döneminin popüler müziğini inceliyorlardı. Ralph Vaughan Williams gibi besteciler, bu mirası açıkça İngilizlere özgü bir senfonik müzik yaratmak üzere kullanmak çabası içindeydiler. Vaughan Williams'ın en beğendiği senfoni ustası ise bir Alman değil, büyük Finli besteci Sibelius'tu.

Aynı şekilde, ABD'de Arthur Farewell, 1903'te şunları yazmıştı: "Müziğe bakışımızda ilk yapmamız gereken şey bakışımızı düzeltmek, ne denli olağanüstü, ne denli yüce olurlarsa olsun, herşeyi Alman gözlükleri ile görmek huyundan vazgeçmektir.... Bugün bir sanat aracı olarak müzik sesine daha büyük bir doğrulabilirlik kazandırmaya yönelik bütün müzikal buluşlarda, Fransa ile Rusya dünyaya önderlik ediyorlar."¹ Farewell, böyle söylerken, Amerikalı bestecilerin Almanlar yerine Fransızları ve Rusları örnek almasını önermiyordu. O, Alman müziğinin, ne denli büyük olursa olsun, akademik olarak "evrensel" bir müzik, dolayısıyla da bir doğruluk modeli olarak alınmasına karşı çıkıyordu. Rus besteciler kendi halk müziklerinin toprağında yatan zenginlikleri heyecan verici sonuçlar olarak ortaya çıkarmışlardı. Fransız bestecileri, kendine özgü olan bir "Fransız" biçemi uğrunda uğraş veriyorlardı ve Debussy gibi birçoğu da bu amaca ulaştıracak özendirici dersleri Musorgski'nin yapıtlarında buluyorlardı. Farewell, buna benzer bir şekilde dünyanın "Amerikalı" olarak tanıyabileceği ayırt edici bir müzik için çağrıda bulunuyordu. Bu konuda duyulan tek ses de onunki değildi. On yıl önce, New York Konservatuarı'nda ders vermeye çağrılan Dvorak 1890'larda müzik çevrelerinde böyle bir fırtına estirmişti. Besteleri, Çek ve Slovak halk (folk) şarkılarının ruh ve özünü dolup taşan Dvorak, Amerikalı bestecilere, kendisini o denli büyülemiş olan Zenci spiritüelleri de içinde olmak üzere, kendi halk müziği miraslarını incelemeyi ve kullanmayı öğütüyordu.

Günümüzde, bir müzik yaşamı olup da, bu türden sorunların ateşli bir biçimde tartışılmadığı tek bir ülke yoktur. Beste yapar-

1. Gilbert Chase'in *America's Music*'indeki alıntı, McGraw-Hill, N. Y., 1955, p. 392.

ken halk müziğinden yararlanmak, yüzeysel bir duygu gösterisi midir, yoksa müziği iliklerine kadar ulusal bir özellik ile dolduran bir şey mi? Şayet böyle ise, bu arzulanan bir şey midir? Her tür "ulusal" müzik, gerçekten de, "evrensel," büyük müziğe karşıt olan bir taşralılık mıdır? Halk müziğinden yararlanmak demek, yalnızca var olan bir halk şarkısını alıntılarmaktan mı ibarettir, yoksa müziğin gelişmesinde, içinde halk (folk) müziğinin canlı özünü yaratıcı bir tohum hücresi olarak taşıyan daha derin, daha yaratıcı bir yaklaşımı mı ifade eder? Bir ulusun halk müziği varolan geleneksel biçimlere bağlı kalabilir mi, yoksa ondan yararlanmak, yeni müzikal biçimlere mi esin verir?

Bu gibi sorulara, ulusal bir sanatı yeğleyerek verilen yanıtlar, yüzyılımızda oldukça çok sayıda güzel müziğin yaratılmasıyla sonuçlanmıştır. Vaughan Williams ve Sibelius'un yanı sıra, Çekoslavakya'dan Leos Janacek, Macaristan'dan Belá Bartók, ABD'den Roy Harris, Aaron Copland, George Gershwin ve Virgil Thomson, İspanya'dan Manuel de Falla, Sovyetler Birliği'nden Sergey Prokofyev ve Aram Haçaturyan, Brezilya'dan Heitor Villa-Lobos ve Meksikadan Carlos Chavez bu tür müziği besteleyen müzikçilerdir. ABD yurttaşlığını benimseyen İsviçre doğumlu Ernst Bloch, bestelerinin çoğunda Yahudi ulusal duygularını dile getirmeye çaba göstermiştir. Bu bestecilerin yapıtları, çağımızın müzik yaşamında sağlam bir yer kazanmışlardır ve ulusal karakterleri bu yapıtların evrensel olarak kabul görmesine hiçbir engel oluşturmamıştır.

Buna karşılık, bu akımlar da müziğin geçmişine yeni bir gözle bakmayı özendirmiştir. Okutulan müzik tarihi kitaplarında, 19. yüzyıl sırasında birçok ülkede "müzikal ulusalcılık" akımının başgösterdiği belirtilir. Yazarlar kimi durumda bunu yerinde bulur ve onaylar, kimi durumda da hayıflanarak karşılarlar. Kimi zaman da bu konuda karışık duygular beslerler. Bu tür ulusal hareketler, "romantikçilik" in bir yan ürünü olarak tanımlanır. Örneğin tanınmış araştırmacı Alfred Einstein şöyle yazar: "19. yüzyıl romantik bestecilerinin basit insanlara duydukları çekilim, toprağa geri dönme akımı, yüzeysel kibarlıktan, nesnelerin köklerine doğru inme dürtüsü, sanatın klasik dönemde gö-

zardı edilmiş yanının, yani ulusal müziğin gelişmesine yol açtı. Bu da, 18. yüzyılın evrensel müziğini temsil eden İtalyan, Fransız ve Almanların yanında, herhangi bir rol oynamamış ikincil müzikal halkları da bu akımın içine soktu." ²

Böyle olmakla birlikte, romantik müziği önceleyen klasik müzik ve klasikten önce gelen Barok ve Rönesans müzikleri de acaba bu denli "evrensel" miydi? diye sorulabilir. Vaughan Williams bu konuda şunları yazıyor: "Bir Alman *Volkslieder* (halk şarkıları) derlemesine bakarsak, buradaki ezgilerin tıpatıp Mozart'ın, Beethoven'ın, Schubert'in daha yalın olan ezgilerine benzediğini görerek düş kırıklığına uğrayabiliriz. Gerçek ise, bunun tam tersidir. *Volkslied*'lere asıl benzerlik taşıyan, Mozart, Beethoven ve Schubert'in ezgileridir... Bizim klasik dediğimiz söylem, Tötonik söylemdir ve bu, kesinlikle Grieg'inki ya da Musorgski'ninki kadar dar anlamda ulusal olan bir söylemdir."³ Einstein, 15. yüzyılın İtalyan madrigal bestecilerine kadar geçmişe giderek, "Ulusal İtalyan müziğinin başlangıçları"nı bu bestecilerde bulur.⁴ Elizabeth çağı İngilteresi'nde İtalyan Rönesans edebiyatının yanı sıra, bu İtalyan Rönesans müziği de ayrıntılı olarak incelenmiştir. Ama, İngiltere'de doğan ve İtalyan müziğinden büyük ölçüde esinlenmiş olan zengin müzik, İtalyan müziğinin salt bir kopyası olmamıştı. Tam tersine *Greensleeves* gibi anonim şarkılar, Thomas Morley'in insan sesi için halk danslarıyla koyu bir biçimde demleyerek bestelediği *Baleler*, Giles Farnaby'nin virjinal için bestelediği parçalar, John Dowland'ın solo şarkıları, Frances Pilkington'un madrigalleri, Shakespeare'in oyunları kadar İngiliz'di. Almanya'da 17. yüzyılın ilk yarısında Johann Sebastian Bach, İtalyan konçertolarını uyarlayarak, "İtalyan üslubunda" özgün konçertolar bestelleyerek öbür müzik ülkelerinden öğrenmiş olduğu herşeyi büyük bir çabayla özümledi. Bazı yapıtlarına "Fransız Üvertürleri", bazılarına "İn-

2. Alfred Einstein, *A Short History of Music*, Vintage Books, N. Y., 1954, p. 191.

3. Ralph Vaughan Williams, *National Music*, Oxford Univ. Press, N. Y. 1935, pp. 85-86.

4. Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton Univ. Press, Princeton, 1949, Vol I, p. 22.

giliz Sütleri" adını verdi. Ama bunun yanı sıra, Bach'ın büyük dinsel yapıtları, kantatlarıyla pasyonları, Alman Lutherci koral-
lerinin üslubu ve özülüyle dolup taşıyordu. Gerçek şu olsa gerek;
müzik bilinçli ulusal hareketlerin doğuşundan çok önce aslında
da modern ulusların doğuşuyla birlikte, ulusal bir özellik kazan-
mış folk ve popüler hammaddelelerden yararlanmıştır.

Bu kitap, müziğin bu yanını incelemeyi amaçlıyor. Çeşitli
dönemlerden günümüze kadar, önde gelen müzik kişileri tarih-
sel bir sıra içinde incelenecek, ulusal anlatım sorununun ortaya
atıldığı ve çözüme bağlandığı çeşitli müzikal biçimlerin tanıtıl-
masına çaba gösterilecektir. Umut edilen, günümüzdeki müzik
yaşamının sorunlarına ilişkin bir bakış açısı getirmektir.

II. Ulusla Onur Duymak ve Şoven Milliyetçilik

"Ulusal anlatım"la "evrensellik" arasında bir karşıtlık yoktur.
Ulusal anlatımın, ancak ulusların birbirlerini ezeli düşman olarak
görmeleri, bir halkın başka bir halktan üstün olduğuna inanması
gibi şovenlik ve jingoizmle* birlikte bulunduğu, azgın bir milli-
yetçilik biçimine büründüğü durumlarda böyle bir karşıtlık olu-
şur. Örneğin, toplumda ve siyasette demokrasi, hem ulusal, hem
de evrenseldir. Amerikan Devrimi'nde savaşa eşlik eden Bağımsızlık
Bildirisi ve 1789 Devrimi'ni izleyen Fransız İnsan Hakları
Bildirgesi, pek çok ulusa kendi ulusal özgürlükleri ve demokratik
yaşanları adına harekete geçme esinini vermişti. Evrensel olan
demokrasiydi, feodalizme beslenen karşıt duyguydu. Ulusal olan-
sa, bu devrimin her ülkede, o ülkenin kendi kurumlarına, kendi
geleneklerine ve kendi kültürüne uygun olarak almış olduğu özel
biçimdi.

Şiir de bize aynı şeyi öğretiyor. Amerika'nın büyük şairi

* **Jingoizm**, şovenliğin eşdeğeri olan ve saldırgan milliyetçiliği anlatan İn-
gilizce sözcük. Bu terim Rusya'nın yayılmasını engellemek üzere Geliboluya
bir Britanya Akdeniz müfrezesinin gönderildiği ve savaş ateşinin yükseldiği
1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı sırasında çıktı. Britanya hükümetinin politikası-
nı destekleyenler, bu konudaki popüler bir şarkının içinde yer alan "by jingo!"
("jingö aşkına!") ünlem sözcüğünden, jingolar olarak adlandırıldı. Bak *Ency-
clopædia Britannica*. -ÇEV.

Walt Whitman'da, demokratik yurt sevgisi ile dünya halklarına beslenen saygı arasındaki sıkı bağı açıkça görebiliyoruz. *Leaves of Grass*'ın (Çimen Yaprakları) birinci basımının Önsöz'ünde (1855) Whitman şunları yazıyordu: "Hangi dönemde yaşanırsa olursa olsunlar, yeryüzündeki tüm ulusların içinde en eksiksiz şiir doğasına sahip olanlar, belki de Amerikalılardır. Aslında en büyük şiir, Birleşik Devletler'in kendisidir." Ama Whitman'ın bu sözlerle burada övgüsünü yapmakta olduğu şey "kan" ya da "ırk" değil, birçok ulustan göçmenin demokratik bir yaşamı ve bir toplumu inşa etmeleri olgusuydu. Whitman şunu da ekliyordu: "Buradaki salt bir ulus değil, içinde uluslar kaynaşan bir ulustur." Onun Amerika Birleşik Devletleri'nde bulunduğu şiir buydu ve bu şiiri ancak, bu ulusun kalbini, yeni bir yaşam kurmak üzere birçok ülkeden gelmekte olanların da içinde yer aldığı, sıradan insanların oluşturduğunu bilen biri bulup çıkarabilirdi. "Birleşik Devletler'in dehası, en iyi ya da en çok, yöneticilerinde ya da yasalarında değil... her zaman çoğunlukla sıradan insanlarındadır." Bu ülkenin şiirinde, yeni bir ülkeyi inşa etmekte olan insanların varlığını, ilk kez onun yapıtında algılarız. Whitman, ırkçılık, jingoizm ve şoven milliyetçilik, "Know-Nothing"çilik* zehirli akımlarının, Zencilere ve göçmenlere saldırılara giriştiği bir sırada köleliğe karşı savaş açmıştı. *Mannhatta* adlı şiirinde de, "Her hafta on beş, yirmi bin kişilik kabilelerle gelip duran göçmenleri, yük arabalarını, mertçe yarışan sürücüler, yüzleri güneş yanığı denizcileri... Gözlerinizin tam da içine bakan iri kıyım, düzgün, güzel yüzlü ustaları, kent makinistlerini" yazıyordu. Ve *Salut qu Monde*'unda "Yeryüzünün tüm sakinlerine selâm olsun" diyebiliyordu.

Whitman'ın Amerikancılığını, başka türlü de tanımlayabiliriz; özellikle de, tüm insanları birbirine bağlayan ortak bağları didik didik ederek araştıran ulusal duygusuna dayanarak, onu şairlerin en derinlemesine Amerikan olanı olarak nitelendirebiliriz. Whitman'ın, bir yandan da Amerikan şairlerinin en "evren-

* 19. yüzyılda kurulan, göçmen ve Siyah düşmanlığıyla İç Savaş arifesindeki on yıl içinde çok sesini duyuran kısa ömürlü bir ABD siyasi örgütü. Amerikan Partisi olarak da bilinirdi.- ÇEV.

sel" olanı; öbür ülkelerin şairlerini, hatta müzikçilerini en çok etkileyen Amerikan şairi olmasının nedeni budur. Ne var ki, Whitman'ın etkilediği, sıradan "herhangi" bir şair ve müzikçi değildir; onun etkilediği, ülkelere aynı demokratik anlamdaki sevgilerini dile getirmeye çaba gösteren, kendilerini Whitman'a en yakın bulan şairler ve müzikçilerdi. Örneğin, folkloru temel alan bir İngiliz ulusal müziğine çağrı yapan Ralph Vaughan Williams, **Deniz Senfonisi** adlı koro yapıtını, Whitman'ın **Çimen Yaprakları**'nın sözleriyle bestelemiştir. Bunun yanı sıra Vaughan Williams ulus sevgisi bakımından kendini, hem "kabadayı şövenler"den, hem de "kendi ülkelerinden gayri bütün ülkeleri sevenler" diye tanımladığı kimselerden ayrı tutuyordu. Vaughan Williams'inki hem ulusa hem de ulusal sanata ilişkin demokratik görüşü temsil eder. Şöyle yazıyordu: "Müzik, herşeyden önce sıradan insanın sanatıdır." Buna, şu bilge sözleri de eklemiştir: "Kendimize ait olan bir müzik ruhumuz yoksa, başkalarının müzik ruhunun dışavurumlarındaki değeri nasıl algılayabiliriz?"⁵

III. Müzik Nasıl Anlatır

Şiir, kuşkusuz, müzikten farklı bir sanat türü. Böyle olmasına karşın bütün sanatlarda ortak birtakım nitelikler vardır. Bir edebiyat yapıtında ya da bir tabloda bize etki eden nedir? Sözcükler ya da tablo bize herhangi olgusal bir bilgi vermez. Bizi etkileyen şey, birbiriyle kaynaşarak bir bütün oluşturan sözcüklerin ya da çizgi ve renklerin, karşımıza bir insanı çıkarmış olmasıdır. Bunu, en iyi biçimde, yaşayan insanların anlatıldığı bir öyküde ya da yaşayan insanların betimlendiği bir tabloda görebiliriz; buradaki insanları bizden farklı, ama bir o kadar da bize benzeyen kişiler olarak algılarız. Ne var ki, doğaya ilişkin anılarımızı çağrıştıran bir manzara resmi ya da, örneğin Keats'in *Ode to Autumn*'u ("Sonbahar Od'u") gibi lirik bir şiir için de aynı şey söz konusudur. Bunlar bize bir olgular demeti sunmazlar; bize sundukları doğaya verilen insana özgü bir yanıtıdır. Başka türlü

5. Vaughan Williams, a.g.y., p. 124

söylenirse, bu yapıtlar bize, o tabloyu yapan, ya da o şiiri yazan insanı sunarlar. Bunlar, insan betimleridir. Müzikte de aynı şey söz konusudur. Besteci, birtakım müzik seslerini bir araya getirerek "kendini anlatmış olduğu" duygusunu taşıyabilir. Oysa biz, ancak bu sesler, örgün bir bütün halinde, örneğin bir şarkı olarak, birbiriyle kaynaştıkları zaman bir sanat yapıtıyla karşı karşıya gelmiş oluruz. Bu, bir bütündür, bir insan imgesidir, bestecinin yaşamının, nesnel biçime dönüşen bir yanıdır. Bir kez yaratılınca, besteci göçüp gittikten sonra da yaşamaya devam eder. Artık toplumun malı olmuştur. Dinleyici onu benimser, ona değer verir; bundan böyle onu kendi sevinçli ve acılı duygularını dile getirmek üzere kullanır.

Bütün sanatlar, herşeyden önce insan imgeleriyle yaratılır. Sözcüklerin, çizgi ile rengin, ya da müzik seslerinin ustalıklı işlenmesi, bu insan imgelerine nesnel biçim vermenin teknik araçlarından birşey değildir. Sanat, doğanın bize sağlamış olduğu öğelerle karmaşık bir çalışma tarzıdır; bu öğelerin içinde insan bedeni vardır. Bunun sonucu olarak ortaya çıkan ürün yalnızca yaratıcının değil, seyirci ya da dinleyicilerin yaşamını da kapsar. Örneğin bir sahne yapıtında, oyun yazarı, gerçek insanları devindirir ve konuşturur. Seyirciler ise, sahne üzerindeki bu yaşama, bu imgelerde kendilerinden bir şeyler algıladıkları zaman ulaşırlar. Oyun yazarı, seyircilerin düşünce ve duygularını, sanattaki insan imgelerinin sahip olduğu bu güç sayesinde etkileyebilir; bu güç yalnızca sanatçının yaşamında değil, seyircilerin yaşamında da var olan birşeyin nesnel bir biçim alarak ortaya çıkmasıdır. Seyirciler kendi gündelik yaşamlarına döndüklerinde, artık değişmiş kişilerdir, çünkü oyun yazarı yaşam konusunda keşfettiği şeyleri, onların malı haline getirmiştir. Seyircilerin öğrenmiş oldukları şey, yinelenen bir olgular dizisi biçimini almaz. Bu, onların daha sonra yaşamı karşılayış biçiminde; hemcinslerini ne denli daha iyi tanımış olduklarında kendini gösterir. Bu bilgi ne denli doğru olursa, onlara o denli daha özgür yaşama gücü sağlar. Karanlıktan aydınlığa çıkış gibidir. "Yaşama sadakat"ın bu biçimini tanımlamanın bir başka yolu daha var. Bu da sanat yapıtının, onu keşfeden insanların gözüne bir yandan yeni ve taze görünmesi, bir yandan da onlara

öteden beri tanıyageldikleri birşeymiş duygusunu vermesidir. Çünkü, sanat yapıtı, o kişilerin kendi gelişmelerinde bir adımı temsil eder.

Bütün sanatlar gibi, müziğin de duyguları etkileme gücü, tüm insan yaşamının temelini oluşturan iki gerçeğe dayanır. Bunlardan biri, insanların dış farklılıkların altında yatan temel yakınlık olgusudur. Ortak gereksinimler ve karşılıklı gelişme bilinci olmasa, bu yakınlık da olmazdı; böyle bir durumda da sanat yapıtı, bireysel bir yaratı olduğu kadar da, toplumun malı olan bir varlık olamazdı. Öteki gerçek de, insanların işbirliğinde bulunarak birbirlerinden öğrenme yetenekleridir. Bu her iki gerçek, günümüz müzik yaşamında olduğu kadar, müziğin geçmiş tarihinde de görülür. Eski zamanların bir şarkısı, bugün bizleri duygulandırabiliyorsa, bu, çok eskiden ölmüş olan o şarkıcıyla aramızdaki yakınlığı keşfetmemizden kaynaklanır. Bir Afrika ya da Çin şarkısından etkileniyorsak, ya da çok uzak ülkelerdeki insanlar bir Amerikan folk şarkısından duygulanıyorlarsa, bu da insanların aradaki yakınlığı keşfetmelerinden ileri gelir.

Müzik anlatacaklarını pek çok biçim aracılığıyla dile getirir. Bunlar halk şarkısı gibi yalın imgeler ve bir Brahms ya da bir Beethoven senfonisinin bir bölümü gibi, derin iç çatışmaları ve çözümlüşleri sunan karmaşık insan betimleri biçiminde olabilir. Bu bakımdan da, örneğin bir halk masalının kişisi gibi yalın bir insan imgesi, ya da Dreiser'in *Sister Carrie*'sindeki gibi karmaşık bir insan betimi sunan öteki sanatlara benzer. Böyle olmakla birlikte, müzikteki insan imgelerinin ve betimlerinin, edebiyat ve resim gibi öteki sanatlardaki insan imgelerinden ve betimlerinden farklı olan bir yanı vardır. Edebiyattaki ve resimdeki insan imgeleri ve betimleri, hem genel hem de tikel olan bir özellik taşır. Müziktekilerse yalnızca genel özellik taşırlar.

Örneğin, Dreiser, *Carrie*'yi 1890'lar Chicago'sunda, özel bir toplumsal ortamda, özel bir birey olarak betimler. Oysa biz *Carrie*'de, kendimize ait bir şeyler bulur, onun yanı sıra da, daha başka bir yığın insanı da algılarız. Çünkü Dreiser, *Carrie*'nin kişiliğinde yaşamak, gelişmek ve kendi kanatlarıyla uçmak mücadelesi veren bir insanı karşımıza çıkarır. Dreiser bu genel özelli-

ğ e ya da 'tipikliğ e.' Carrie'yi toplumun dışına çıkararak değ il, Carrie'nin çevresindeki toplumu derinden anlayarak, toplumun bir mücadelenin verildiğ i alan olarak nasıl iş lev gördüğ ünü, temel güçlerinin Carrie'nin yaşamını nasıl yönlendirdiğ ini, bunların bilincinde olmadığ ı için Carrie'nin üzerinde o denli güçlü bir biçimde etkili olduklarını göstermesine olanak verecek kadar derinden kavrayarak ulaş ır. Bu yüzden bizler Carrie'de kendimizi bulurken, bir yandan da, onun yoksun olduğ u bilinci kazandığ ımız için ondan farklı bir kişı oluruz. Portredeki genel ya da "evrensel" öğ e, insanın ebedi ve değ iş mez niteliklerin ortaya çıkarılması değ ildir; burada genel ve "evrensel" olan öğ e, insanın gelişmesinin ve özgürlüğ ünün her zaman, bireysel olduğ u kadar, toplumsal olan bir sorun olduğ unun ortaya konmasıdır. Ve bu yüzden de, geçmişte olup bitmiş olan bu mücadelenin oluş biçimine ilişkin bilgi, günümüz için yeni olanaklar açar.

Müzikte betimlenen insan portrelerine ya da "psikolojiler"ine de biçim veren, tikel bir toplumdur. Ne var ki müzik, edebiyatın yapabildiğ i özel toplumsal ve bireysel belgelemeyi yapamaz. Sözgelimi, Beethoven'ın *Egmont Üvertürü* derin bir insan betimini içerir. Ezici bir kederi sezindirerek başlar; inişli çıkışlı, sarsıntılı ve kahramanca bir çatışmanın içinden ilerler, bir ara koparak kısa, acı bir cenaze ağıtına geçer ve görkemli bir "zafer" kutlaması ile sona erer. *Egmond*, çevresinde var olan büyük acıların farkında olan, savaşı, ölümle yüzyüze gelen, ama böyle olmasına karşılık insan özgürlüğ ünün zorbalık üzerindeki zafetine inancı hiçbir zaman sarsılmayan bir kişiliğ in insana esin veren psikolojik bir portresidir. Müzik bizlere bu kişinin, İspanya'nın baskısı altında ezilen 16. yüzyıl Flandre'ndaki Kont Egmont olduğ unu söylemez. Egmont'un iki yüzyıldan daha eskilerde kalan kahramanlığından esinlenmiş olan Beethoven'ın 19. yüzyıl başları Avrupa'sında, bu umut ve çatışmanın aldığı psikolojik biçimi anlatır. Ne var ki, bu yapıtı bugün, salt Beethoven'ın "Egmont" adlı bir yapıtı olarak dinlersek, bu toplumsal bağlam bile gözümüzden kaçabilir.

Bununla beraber, müzik ile edebiyat arasındaki bu ayrım, bu sanatların birbirinden tümüyle farklı sanat yasalarına bağli bu-

lundukları anlamına da gelmez. Bir edebiyat yapıtında, müziğin duygulanmızı bu denli etkileyici biçimde iletmişti işte bu nitelikleri aramamız: yani yalnızca yüzeydeki belgelemeleri ve ayrıntıları değil, betimlediği toplumu, o toplum tarafından biçimlendirilen ve de o toplumu biçimlendiren insanları bizler için önemli ve anlamlı kılan umutlarını, çatışmalarını, düş kırıklıklarını ve zaferleri arayıp bulmamız gerekir. Ve çoğu zaman edebiyatta bile, bir yapıtı gerektiği gibi anlayabilmemiz için, yazarın kendi çağına ilişkin toplumsal bağlamı ve o yapıtın bize vermediği toplumsal bizim kendimizin bulup katmamız gerekir. Sanatı, ancak bu yolla, gerçek büyüklüğüyle, insanoğlunun gelişmesindeki bir aşamanın açıklanması olarak görebiliriz.

Müzik de içinde olmak üzere, güzel sanatların hepsinde, her insan betiminin toplumsal bir algı dayanağı* bulunur. Shakespeare çağında geçerli olan, hükümdarlık erki uğrunda rekabet töresini düşünce kapsamımıza almadan, böylece Hamlet'in kendi özel yaşamını sürmek özlemi ile, kamusal öç alıcılık işlevini yerine getirmek yükümü arasındaki mücadeleyi kavramadan, ondaki evrenselliği tam olarak değerlendirebilmemize olanak var mı? Cervantes İspanya'sındaki "ilerleme"nin çirkin yanları konusunda hiçbir bilgimiz bulunmazsa eğer, akli-fikri evvel zamanlarda kalmış, kaçık, acaip mi acaip bir kişi olan Don Quixote'nin bize çekici gelmesinin nedenini hiç anlayabilir miyiz? Müzikte de durum aynıdır. Müzikte "öykü" aramak, sonu olmayan bir uğraştır. Ama, bir müzik yapıtını kendi toplumsal bağlamı içine yerleştirmek, böylece genel portresine tikel bir giysi giydirmek, o yapıtı eksiksiz anlamının tek yoludur; çünkü müzik betiminde ortaya konan psikolojiyi doğuran, sorunları ve çatışmalarıyla o toplumdur. Feodalizm karşıtı, demokrat duyguların Avrupa'yı baştan aşağı etkisi altına almakta olduğu bir çağda, Beethoven'in *Egmont* için yazdığı o coşkun müziğin, feodal mutlakiyetçiliğe karşı kendi zamanındaki mücadeleyi çağırıştırdığı bir sır değildi. Bu müziği dinleyenlerin hepsi, bu çatışma-

* "Algı dayanağı: Bir eylem, inanç ya da düşüncenin altında yatan, bunlara yön ve anlam vererek denetçi ve sınırlayıcı görevi yapan değerler ve anlamlar dizgesi" - M. Enç, *Ruhbilim Terimleri Sözlüğü*, TDK Yay., Ankara, 1974.

dan şu ya da bu biçimde etkilenmiş oldukları için. bu çatışmanın bilincindeydiler.

Müzik bu tür insan betimlemeleri biçiminde anlatır. Bestecinin kendi psikolojisine, aynı zamanda da başka insanlar konusundaki anlayışlarına biçim veren, çağındaki başkalarıyla birlikte, onu da etkilemiş olan büyük toplumsal hareketlerin içindeki işlevidir. Geçmiş beşyüz yılın, birey özgürlüğüyle derin ilgisi olan en güçlü toplumsal hareketlerinden biri, ulusların doğuşu, bağımsızlık mücadeleleri ve bunlara eşlik eden iç çatışmalar olmuştur. Elinizdeki kitabın yazarı, bestecinin, yapıtını üzerine kurduğu biçimlere, bu hareketlerle ilgisinin kılavuzluk ettiğini, hatta imgelerini ya da betimlerini yaratmak üzere kullandığı ezgisel hammaddenin, devraldığını ve yeniden işlediğini toplumsal ve ulusal mirastan kaynaklandığını göstermeyi amaçlamaktadır. Halk müziğı ve popüler müzik, işte bu sürece sıkı sıkıya bağılıdır.

-

1- EZGİNİN TOPLUMSAL KÖKENLERİ

Konunun uzmanlarının göstermiş oldukları gibi, Galler'de gerçek tarih öncesi Britonlarından arta kalan toplulukların, çok eskilerden gelen ve bard adını verdikleri ozanları vardı. Roma, Sakson, Dan ve Norman istilaları sırasında, bazı istilacıların, bu insanlar arasındaki her türlü anıyı yok etmek yolunda gösterdikleri tüm çabaya karşın, bu şairler bugüne kadar varlıklarını sürdürmüştür."

-SIR PHILIP SIDNEY, An Apologie for Poetrie (1595)

I. Gerçekçi Sanat Olarak Halk Müziği

Avrupa Ortaçağının sonlarında, müziğe ilişkin kuramlar önce süren kilise adamları müziği, ince ve bilginlere özgü bir kilise ve saray sanatı olarak kabul ediyorlardı. Kimi zaman da, köylerinde yaşayan köylülerle, kasabaların emekçi insanları haline gelmiş eski köylülerin, gösteriler yapan gezginci halk oyuncularının, yani hiçbiri örgün bir müzik eğitimi nimetinden yararlanmamış insanların kendi gündelik yaşamlarında kullandıkları tümleyle farklı bir müziğin var olduğunu rahatsızlık duyarak farke ediyorlardı. Ortaçağ dünyasının sona erişini gösteren ulusların doğması olgusu ile birlikte, sıradan insanların bu okul eğitimi görmemiş müziği, bir ulusun kültür yaşamının önemli ve esinlendirici parçası olarak kabul edilmeye başlandı. Sonraları bu müzik "halk" ("folk") olarak adlandırılacaktı.

Çağımızda, halk müziğini derleme ve sınıflandırma çalışmaları, çok büyük boyutlara ulaşmış, halk müziğinin gelişmesini

ve değişmesini izlemekte karşılaşılacak karmaşık sorunların git-gide daha iyi algılanmasını sağlamıştır. Halk müziği bir yanıyla büyük bir eski çağ sanatıdır. *Apologie for Poetrie* (Şiirin Savunusu) adlı yapıtında Sir Philip Sidney, halk arasında ilk çağ boy-larının bard'larına kadar eskilere uzanan bir geleneğin varlığını sürdürdüğünden söz ediyordu. 19. yüzyıl başlarında, köylülerin ağızda baladlar ve *runo*'lar* biçiminde varlığını sürdüren ve Hıristiyanlığın Finlandiya'ya ilk geldiği sıralara tarihlenen Finli-lerin *Kalevala* destanı, bölük pörçük binlerce parçanın bir araya getirilmesiyle derlenmişti. Öte yandan halk müziği, canlı bir ge-lenek olarak varlığını sürdürdüğu her yerde, aynı zamanda ken-di çağının sesini temsil eder. Halk müziğinin ayırt edici özelliği, yalınlıkla sanat gerçeğini birleştirmiş olması, başka deyişle ya-şamla doğrudan ilişkisidir. Halk müziğinin bu niteliği ise, bu müziğin, toplumun ve komünün malı olmasından, çok kullanışlı bir alet gibi sürekli kullanılmasından kaynaklanır.

Bir senfoni bölümünün, bir opera ariasının, ya da bir sanat şar-kısının bağrında taşıdığı karmaşık psikolojik anlatımın tersine, halk müziği, karmaşık olmayan, yalın bir insan imgesi sunar. Bu konuda Celil Sharp, şunları yazıyor: "Demek oluyor ki birey icat ediyor, topluluk ise seçiyor... Halk müziği insan zihninin çarpıtılmamış, hünerli bir biçimde kotarılmış dışavurumudur, bu bakımdan, ister istemez insan zihninin temel ve özlü niteliklerini yansıtmak duru-mundadır."¹ Béla Bartók da, şunları belirtiyor: "Köylü müziği, bi-linçsiz olarak iş gören doğal güçler tarafından vücuda getirilmiş de-đişikliklerin eseridir. Hiç eğitim görmemiş bir insan topluluğu tara-fından içtepesel olarak yaratılır. Bu müzik, çeşitli hayvansal ve bit-kisel yaşamı biçimleri kadar doğanın ürünüdür. Bu nedenle, halk müziğini oluşturan bireyler -yani tek tek ezgiler- yüksek sanatsal yetkinleşmenin bunca örneğini oluşturur. Mütevazı sunuluş biçim-leriyle bunlar, müzik sanatının en görkemli başyapıtları kadar ku-sursuz olan yapıtlardır. Gerçekten de bunlar, bir müzik motifinin olanca tazeliğiyle ve en güzel biçimiyle kısacası, olabilecek en iyi

* Bir Fin şiir biçimi.- Çev.

1. Cecil j. Sharp, *English Folk Song*, Simpkins, London, 1907, pp. 31-34.

ve en kısa biçimde ve basit araçlarla dile getirilmesinin klasik modellerini oluşturur."²

Buradaki "bilinçsiz" terimi, halk şarkıcısının yaptığı şeyin bilincinde olmadığı anlamına gelmez; bu sözcük burada, yalnızca değişikliklerin ve gelişmenin kuşaklar boyunca oluşması yüzünden, bunların, hiç kimsenin bilinçli bir tasarımını temsil etmemeleri anlamında kullanılmıştır. Halk şarkısı en basit biçimiyle toplumsal bilinci; birlikte uğraş veren, acı çeken ve zafere erişen insanların ortak deneyim ve düşüncelerini temsil eder.

Halk şarkısındaki imgelerin gerçekçiliği, ya da yaşama doğrudan bağlılığı, örneğin 19. yüzyılın ikinci çeyreğinde yaratılmış olan Siyah spiritüallerinde tüm canlılığıyla kendisini gösterir. Bu spiritüallerin birçoğu, kaynağı Afrika'da olan bir müzik ırmağının, Amerika kıyılarındaki dinsel ilâhileri kendi içinde özümlemesinin ürünüdür. Dıştan bakılınca, birbirinden bu denli ayrı olan bu iki müzik gövdesinin taze, türdeş ve yaşamsal sanatı oluşturacak bir biçimde birleşebilmesi, Avrupalı, Afrikalı, Asyalı tüm halk müziklerinde ortak ya da benzer köklerin var olduğunu düşündürüyor. Ayrıca, bu spiritüallerin ortaya çıkışı, bazen kuşaklar boyunca pek az değişikliklere uğrayarak sürüp giden halk müziğinin, birden yeni, güçlü sürgünler vermesine yol açan koşullara işaret etmektedir. Bunlar, insanların harekete geçtikleri ve ellerindeki her araçtan yararlanarak ilerleme yolunda çaba gösterdikleri koşullardır. Spiritüaller, Zenci halkın köleliğe karşı mücadelesi ile yan yana gelişip serpiildi. Bu insanlar, Kitabı Mukaddes'ten özgürlük ve zorbalığa karşı çıkma özlemini taşıyan imgeleri aldılar. Bu spiritüallerden bazıları Yeraltı Hattı'nın* ya da köle kaçış yollarını gösteren işaretler olarak kullanıldı. Bu spiritüallerin hepsi de, köleleştirilmiş insanların onurlarını, güçlerini ve insan olma savlarını savunmalarına yaramıştır.

Bir araştırmacı, George Pullem Jacson³, Zenci spiritüalleri-

2. Béla Bartók, *Hungarian Folk Music*, (trans., M. L. Calvocoressi), Oxford Univ. Press, London, 1931, p. 3.

* "Underground Railway" ("Yeraltı Hattı") ABD'de, İç Savaş öncesinde kölelik karşıtı Kuzeylilerin, Kuzey'e ve Kanada'ya kaçan kölelere yardımcı olmak amacıyla, Kaçak Köle yasalarını çiğneyerek yürüttükleri sistemli etkinliktir." *AnaBritannica*, C.22, s.382-ÇEV

3. George Pullem Jackson, *White Spirituals in the Southern Uplands*, Univ. of North Carolina Press, Chapel Hill, 1933, pp. 242-73.

in "beyaz" ilâhilerinden başka birşey olmadığını öne sürmüştür. Oysa, kendinin öne sürdüğü kanıtlar bunun tam tersini ortaya koymaktadır. Jacson şu geleneksel ilâhiyi alıyor.

*Saw ye my Savior, saw ye my Savior,
Saw ye my Savior and God?
O he died on Calvary, to atone for you and me
and to purchase our pardon with blood*

[Neredesin Kurtancım, neredesin Kurtancım
Neredesin Kurtarıcım, Tanrım?
Ah, Calvari'de öldü o, seni ve beni bağışlatsın
Ve de mağfiretimizi kanıyla ödesin diye.]

Ona göre Zencilerin bundan aldıkları spiritüel şudur:

*Were you there when they crucified my Lord?
Were you there when they crucified my Lord? -
O sometimes it causes me to tremble, tremble, tremble,
Were you there when they crucified my Lord?*

[Rabbimi çarmıha gerdiklerinde sen orada mıydın?
Rabbimi çarmıha gerdiklerinde sen orada mıydın?
Kimi zaman titretir beni, titretir, titretir.
Rabbimi çarmıha gerdiklerinde sen orada mıydın?]

Bu karşılaştırmadan gerçekte ortaya çıkan, Zenci kölelerin zamanla modası iyice geçip eskiyen o ilâhiyi alarak, onun imgelelerini yalınlaştırdıkları, ona kendi yaşamlarından çağrışımlar katarak gerçek, etkileyici bir şiire dönüştürdükleri, yeni bir yaşam kazandırdıklarıdır. Zenci varyantı, bir önderin işkence ile öldürülmesinden dehşet duyan insanların varlığını gösteren somut bir duygu taşır. Ve aynı sürecin sonunda ezgi, müziğin titriyor-muş gibi görüldüğü "titretir, titretir" sözlerinde gözlemlendiği gibi, sözcüklerin sesleriyle müzik cümlesi, mükemmel bir biçimde kaynaşarak, derinden etkileyici ve yaşamla dolu taptaze bir ezgiye dönüştürülmüştür.

Jackson, bir örnek daha veriyor.

*Ah poor sinner, you run from the rock
When the moon goes down in blood,
To hide yourself from the mountain top,
To hide yourself from God.*

[Ey sen zavallı günahkâr, sen kayadan kaçarsın
Ay kan içinde battığında,
Dağın tepesinden kendini gizlemek için
Kendini Tann'dan gizlemek için.]

Ona göre Siyahların bundan alarak yaptıkları biçim şu.

*There's no hiding place 'round here,
There's no hiding place 'round here,
O I went to the rock to hide my face,
The rock cried out; No hiding place!
There's no hiding place 'round here.*

[Gizlenecek hiçbir yer yok burada,
Gizlenecek hiçbir yer yok burada,
Ah, kayaya gittim kendimi gizlemek için.
Kaya dile gelip haykırdı;
Gizlenecek hiçbir yer yok!
Gizlenecek hiçbir yer yok burada.]

Bu spiritüalde de yaşanmış anılarla ve gizlenecek yer arayışlarını çağrıştıran, su katılmanmış gerçekçi olan şiirsel bir imgeyle karşı karşıyayız. Bu spiritüalin müziğinde ise, Afrika kökenli müziğe son derece özgü ve cakewalk ile ragtime'i haber veren sendeleyeen bir ritmi vardır. Bu spiritüallerin, Amerika'da ve Avrupa'da yaygın bir biçimde tanınır bir duruma geldiği 1870-80'li yıllarda, eski ilâhileri bilen insanların çoğunun, bunları dinlediklerinde, yepyeni, tuhaf ve coşkulu bir şiir ve müzik olarak etkilemiş olmasına hiç de hayret etmemek gerekir.

II. Kabile Düzşarkıları ve Melodik Biçimler

Kabile toplumunda müziğin ekin ekme, ürün kaldırma, kayıkçılık, avlanma, el zanaatları, çocukların büyütülmesi, savaş eğitimi ve hastalıkların tedavisi ile, doğum ve ölümle, gençlerin erginliğe kabulüyle ilgili dinsel törenlerle yani, yaşamın her yanıyla, ilgisi vardı: Bugün dinleyebildiğimiz kadıyla kabile müziğinde, örneğin Amerikan Yerlilerinin müziğinde, müziğin kuş sesleri ve hayvan bağırışları gibi doğa seslerinden, niteliksel bir sıçrayışla insana özgü açık seçik bir anlatım biçimi haline gelişinin en basit bazı kalıplarına rastlayabiliriz.

Amerika Navaho Yerlileri'nin plağa kaydedilmiş iki şarkısı buna örnektir.⁴ Bunların her birinde, dönüşümlü olarak seslendirilen iki müzik tümcesi vardır. Birinci tümce, bir çağrı, bir sergi (ya da serim) gibidir; çoğunlukla her yinelenişinde değişik bir biçimde seslendirilir. Öbür tümce ise, bir yanıt ya da nakarata benzer. Her ikisinde de iki müzik tümcesi, yalnızca üç ya da dört farklı notadan oluşur; yanıt tümcesi ya da *monotone** tek bir nota üzerinde seslendirilen ritmik bir kalıptır. İlk müzik tümcesine "a", ikinciye "b" dersek, şarkı çoğunlukla "a"da yapılan hafif çeşitlemelerle a b a b a b a vb. biçiminde gösterilebilir.

Serğinin bir yanıt ya da bir nakaratla nöbetleştiği bu biçime, konuşmayı yapan kişi ile onu dinleyenlerin coşkulu ve ortak bir deneyim içinde birbirlerine bağlayan, topluluk önünde yapılan ve toplumsal bir olay biçimini alan bir konuşmada rastlanır. Örneğin, Franz Boas, "anlatılan öykünün, dinleyenlerin olumlayıcı ünlemleriyle canlandığı" bir Afrika töresini anlatıyor. Anlatan kişi "kaplumbağa parısı öldürdü" deyince dinleyiciler el çırparak 'Parsı', 'Parsı' diye yineleyecektir.⁵ Tarihçi Herbert Aptheker yinelenerek neredeyse müziksel bir biçime giren bu türden tarihsel bir konuşmanın örneğini veriyor:

4. *Sioux and Navajo Folk Music*, Ethnic Folkways Library, long-playing record p. 401, Recorded by William Rhodes.

* Tekdüze seslendirme ya da söyleyiş, sözlerin tek bir nota ya da ses perdesi üzerinden seslendirildiği, sesin ne yükselip alçalmadan, bu tek ses perdesi üzerinde sürüp gittiği konuşma ya da şarkı söyleme biçimi.-ÇEV.

5. Franz Boas, *Primitive Art*, Oslo, 1927, p. 319.

"Saatin yelkovanı, Lincoln'un Kurtuluş Bildirisi'nin' yürürlüğe girdiği anı belirleyen 31 Aralık 1862'nin gece yarısını geçtiğinde, yaşlı bir Zenci kadın, Washington'daki Willard Oteli'nin yarım mil kuzeyinde toplanmış, hepsi onun gibi kaçak olan 300 Zenci köleye şöyle seslenmişti:

Ben bir zamanlar bütün bir gece ağladım. Neden mi ağladım? Nedeni mi neydi ağlamamın? Ben ağlamayayım da kim ağlasın? Ertesi sabah kızımı satacaklardı; sattılar da; artık onu kıyamete değin göremeyecektim. Artık bitti! Bitti artık! Irgatbaşının kırbağı durmadan sırtıma inerken, ben ellerimi göğsümde kavuşturmuş yürürdüm işime. Şimdi, bu bitti artık! Yok artık! Rabbimiz İsa'nın bize bu armağanını ve bizi dertlerimizden kurtarışını düşündükçe, onun hizmetine girmem gerektiğini hissediyorum. Bizler şimdi özgürüz, Rabbimize hamdolsun! (Her yerden amin sesleri). Bitti artık!, bitti artık, bitti! (Hamdolsun)!"⁶

Birbirine karşıt olarak seslendirilen iki müzik tümcesinden oluşan, bir tümcenin, öbür tümce yinelemelerine nakarat işlevini gördüğü bu en basit kalıpla, bir şarkının hayata gelişine tanık oluyoruz. Bu iki müzik tümcesi, bir küreğin toprağa saplanıp çekiliş ya da bir baltanın kalkıp iniş devinimi, ya da bir dansçının bir ayağının ve elinin sağa doğru devinimine karşıt olarak, vücudunun sola doğru devinimi gibi, birbirine organik bir biçimde kenetlenmiştir. Müzik tümcesinin, sunusu ile yanıtındaki çeşitleme ve nakarattaki, bireyin sesi ile topluluğun yanıtındaki karşıtlar birliği, melodinin kalbini oluşturur. Navaho şarkısının, gerçekte hareketin tek bir yönünü kapsayan bu çok kısa müzik cümlelerine melodi diyecek yerde, "motif" adını verirsek, içinde iki karşıt motifin bulunduğu bir kalıbın yaratılması durumunda, canlı bir müzik doku parçası ya da canlı bir müzik hücresi biçiminde, bir melodinin doğmuş olduğunu söyleyebiliriz. Her türlü melodi, işte bu karşıtlığı "içinde taşır". Bu benzetmeyi daha da ileri götürürsek, bu hücre sonsuz gelişme yeteneğine sahiptir.

Kabile müziğinin bu iki gelişme yolu, sanat müziğinin tümünde de görülür. Bunlardan biri, birtakım çeşitleme ve yinele-

6. Herbert Aphteker, "The Negro Woman," *Masses and Mainstream*, N.Y., Feb. 1949, pp. 10-11.

melerle boylu boyunca bir "dizilim" biçiminde olmasıdır. Tüm müzik yapılanmasına temel olan gerçek, aynı anda hem özdeşlik hem de farklılık çağrıştıran çeşitlemelerin ve daha önce işitilmiş olan şeydeki en önemli anların yinelenmesinin, müziğin adeta zihni yakalayarak ona kendi yaşamını bağışlıyormuşçasına güçlü ve birikici bir psikolojik etkiye sahip olmasıdır.

Öbür gelişme biçimi ise, iki ya da üç müzik dizesinin eş zamanlı olarak ilerlemesidir. Örneğin Afrika müziğinde bir ses, bir melodi çizgisini çeşitlemeler ve yinelemelerle örerek uzatabilir. Bir başka ses de suslarla birbirinden ayrılmış bir dizi farklı müzik cümleleri ile işitilebilir. Ölçülü el çırpmaları ve ayak vurmalarından oluşan üçüncü bir ses dizesi de bulunabilir. Davulların seslendirdiği karmaşık bir ritim kalıbından, ya da melodilerini vurmali seslere giydirerek sunan telleri mızraplanarak çalınan akortlu telli çalgılardan oluşan dördüncü bir dize de bulunabilir. Aynı zamanda, müziğin temel yapı öğelerinden biri de, eş zamanlı iki ya da daha fazla müzik dizesinin birbirine bağlanması, birbirini zenginleştirebilmesidir. Bu çok ses dizeli müziğe "polifoni" (çokseslilik) adı verilir; bununla birlikte, kimi araştırmacılar "polifoni"yi (çoksesliliği) Avrupa Ortaçağında gelişen son derece işlenmiş, denetimli ve düzenli çok ses partili müzik sanatına uygulayarak, çok sesli kabile müziğinden söz ederken "heterofoni"* sözcüğünü kullanırlar.

Dünya halk müziği, müziğin engin bir altkatmanını oluşturur. Geçmiş dört yüzyılın majör ve minör ses dizilerine dayanan çok gelişmiş "Batı" müziği, başlangıçta kökenini bu kaynaktan alarak, kendini sıklıkla bu kaynakla tazelemiş ve bu temel üzerinde yükselmiştir. Teknik tanımıyla, bu halk müziği, hayret verici bir nota ve ritim kalıpları çeşitlemesi sergiler. Böyle olmakla birlikte bu özellik, bir halkın müziğinin, başka bir halk için kapalı bir kitap olduğu anlamına gelmez. Geçen yüzyılların majör ve minör dizilerindeki müziğe kulakları alışan insanlar, çok zorluk çekmeden ortaçağın polifonik melodilerini ve Asya kökenli olan Gregorius dinsel ezgisini nasıl beğenebiliyorlarsa,

* Heterofoni, "aykırı seslilik" olarak da bilinir, ezginin değişik biçimlerini aynı anda seslendirmek anlamına gelir.-ÇEV

Asya halk ezgileri de Avrupalı kulaklar tarafından kolayca beğenilmekte. Asyalı kulaklar da Avrupa ezgilerini beğenebiliyor. Kulak böyle bir ayarlamayı yapabildiği için, bir ülkeden öbürüne müziğin ses ya da akort düzeninde varolan farklılık, büyük bir engel oluşturmaz. Aslında, Asya ya da Afrika müziğinin Avrupalılara o denli tuhaf ve "egzotik" gelmesine neden olan şey, çoğunlukla melodi değildir. Bu durum, daha çok, örneğin çalgı renkleri ve tınları, alışılmamış vummalı, telli-yaylı ve nefesli çalgı sesleri, ziller, gonglar ve tiz perdeli insan sesleri gibi, ses alışılmamış fiziksel giysi farklı geleneklerinden kaynaklanır. Ve farklı ülkelerin müziğinde eski kalıplar tekrar ortaya çıkar. Örneğin Amerikan ve Avrupa halk müziğinde kulağa daha basit halk şarkıları gibi gelen döngülü şarkıların yanı sıra, kabile müziğinki gibi sık yinelenmeli ve dönüşümlü seslendirmeli, dans ya da şiir devam ettiği sürece devam eden bir müziğe rastlayabiliriz. Bunun örnekleri, *Ida Red* gibi Amerikan *square* dans keman ezgileri, İsveç ve Fin keman dans şarkıları, İngiliz *Morris* halk dansı, İrlanda ve İskoç gayda *reel*'leri, kulağa tıpkı Afrika müziği gibi gelen Brittany dans şarkıları, Bask halka dansları, Yugoslav *Kolos*'udur.

Bütün halk ezgileri armonik bir ilkeyi temel alır. Ezginin karar yeri olan bir "eksen" (ya da "tonik" nota) ile, onun almaşığı ya da daha zayıf karar yeri olan bir "çeken" notası (ya da "dominant" nota) vardır. Ezginin bütün öbür notaları bu eksen- çeken eksen çevresinde kümelenir. Çıkıcı ya da inici bir biçimde düzenlenmiş, "ses dizisi" ya da "gam" adı verilen birkaç notadan oluşan bir gruptan sayısız değişik ezgiler oluşturulabilir.

Asya, Afrika, Avrupa ve Amerika halk müziğinin büyük bir bölümü pentatonik, yani beş notalı dizi biçiminde inşa edilir. Kabile ve halk müziğinde doğal olarak müzikçi, şarkısını oluşturan notaların, seçtiği bir temel ses dizisi ya da makam çerçevesi içinde düşünmez. Kabile ya da halk müzikçisi, melodi müzik tümecelerinden oluşan canlı bir hammadde stoğu ile çalışır. Örneğin Curt Sachs, Asya müziğinde müzikçinin melodilerini, sınırları belli, hazır, karakteristik melodi kümeciklerinden ("melodikl") alarak *-compo-nere* (bestelemek) sözcüğünün en

tam anlamında- 'bir araya getirdiği' garip yöntemi anlatıyor. " ... Bu besteleme tarzı, daha sonraki dönem Batısında terkedilmemiştir. Gregorius dinsel ezgisinde, Luther koralinde, Calvin psalterionununda, *Meistersinger* sanatında ve bütün ülkelerin halk şarkısında izlerini bırakmıştır."⁷ Blueslara ve onun yanı sıra Blues şarkıcılarına dayanan Amerikan caz doğaçlama yöntemi de bundan başka birşey değildir. İngiliz ve Amerikan halk müziğinde, örneğin *Greensleeves*, *Wayfaring Stranger*, *When Johnny Comes Marching Home*, *Henry Martin*, *He Never Said a Mumblin' Word* gibi, majör-minör sistemine değil de, ya pentatonik ya da ortaçağ kilise müziğinin modlarına benzer daha eski bir kalıba uygun düşen pek çok sayıda şarkı vardır. *The Saints Are Marching* ya da *Jesus Going to Make My Dying Bed* gibi bilinen ilâhileri modal armoniyle seslendiren Mitchell's Christian Singers gibi Amerikalı Zenci halk şarkıcıları vardır. Halk müziğinin birçok türlerinde, örneğin Blueslardaki ve cazdaki "mavi notalar" ya da Macar Çıgan müziğindeki kaydırmalar gibi, "perde-dışı" notalar bulunur. Sesin bir grup notanın içinden kayarak geçtiği, koloratura benzeri, sokak ve tarla çığınlarını andıran "Seslenme" ye de "Çığlık" figürleri vardır. Bunlar Amerikan "Hollers" ve Blues'larında, İspanyol flamenko müziğinde iştilir. Kulak bunlara kolayca uyum yapar.

Başka türlü söylenirse, müzik, dünya dilleri gibi çeviri gerektiren farklı dillerden değil; bütün halklar için ortak öğeleri olan temel, son derece kolay yörgülabilen bir malzemedен oluşur.

III. Konuşma Bükünlü ve Ritim Denetimli Halk Müziği

Macar halk müziğine ilişkin incelemelerinde Bartók, bu müziğin, yalnızca bütün halk müziklerinin değil, bestelenen "sanat müziği"nin de büyük bölümünü aydınlatan bir yanına işaret eder. Halk müziğini iki üsluba ayırır. Bunlardan birine -"konuşma- vurgulu" diye çevrilebilecek- *parlando rubato* der; öbürüne de *tempo giusto* ya da "ritim-denetimli"* adını verir. İlkinin, konuşmanın

7. Curt Sachs, *Our Musical Heritage*. Prentice-Hall, N. Y. 1948, p. 2.

* "Bağlı ritim" olarak da bilinir -ÇEV.

ya da derin düşüncecinin gevşek, düzensiz ritimlerine benzer melodik vurguları vardır ve melodi kümecikleri sıklıkla konuşmanın bükünlerine benzer. Değişmeyen hiçbir ritmik vuruş yok gibidir, buna karşılık ritim gerçekte "motif"ler biçiminde ortaya çıkan küçük ritmik kalıplar ya da nota-kümeleriyle uzayıp kısalmır. İkinci üslupta, yani *tempo giusto*'da melodinin vurgulu notaları, denetimli insan hareketine benzeyen düzenli bir ritmik kalıp izler.

Konuşma vurgulu, yani *parlando-rubato* müziğin, Macar halk müziğinin dışında, örneğin Yahudi dinsel ezgileri, Katolik Kilisesi ayinlerinde kullanılan düzşarkı ve güney İspanya'da Andalusia'nın genellikle flamenko olarak bilinen ağlamaklı *canto hondo* müziği gibi tanındık pek çok örneği vardır. Dans şarkıları ve marşlar genellikle *tempo-giusto*'dur. Bartók'un da işaret ettiği gibi bu, kesin ve değişmez bir ayrım değildir. Çok sayıda halk türküsünde hem bir *tempo-giusto* hem de *parlando-rubato* bir özellik bulunur. Ve gene burada bile, bazı şarkıların konuşma vurgulu olma eğilimini taşıdıklarını görmek önemlidir. Örneğin İngiliz müziğinde *Covenry Carol*, *Brigg Fair*, *Lord Randall*, *Barbara Ellen*, *Waly, Waly* konuşma vurgulu şarkılardır, buna karşılık *The Wraggle Taggle Gypsies*, *John Peel*, *Who is Going to Shoe Your Pretty Little Foot* ritim denetimlidir. Amerikan şarkısı *Shenandoah* konuşma vurgulu olma eğilimini gösterirken, *'Tis the Gift to be Simple*, *Turkey in the Straw* ve *Yankee Doodle* ritim denetimlidir. *Sometimes I Feel Like a Motherless Child*, *He Never Said a Mumling Word*, *Go Down, Moses* temeldeki vurumlarına karşın, Blueslar gibi konuşma vurgulu olma eğilimini taşırlar. *Plenty Good Room*, *Joshua Fought the Battle of Jericho*, *Down By the Riverside* ise ritim ağırlıklı olmaya eğilim gösterir.

Bu ayrım, önce müziğin bir yanda sesi yükseltilmiş konuşma, şiir okuma, öykü anlatma, öte yandan da insan devinimi, vücut ritimleri, çalışma ve dans olmak üzere iki önemli kökeninin altını çizdiği için önem taşır. Ama müzik ilk kökenlerinden uzaklaştıkça, bu ayrım niteliksel bakımdan yepyeni bir karakter kazanır. Yaşamın iki yanını yansıtır; *parlando-rubato* derin dü-

şünmeye, öznele ve "iç dünya"ya yönelirken, *tempo-giusto* toplumsal etkinliklerin dış dünyasını betimler. Bunlar, birlikte, müziğin ve bütün sanatın yaşam gerçeğine uygunluğunu oluşturur. Ve bu nedenle de, bu ayrım, bestelenen müzikte, yani "sanat müziği"nde, yeni ve karmaşık biçimlerde ortaya çıkar. 18. yüzyıl operasının resitatifı ile aryaası arasındaki karşıtlıkta kendini gösterir. Resitatif *parlando-rubato*, arya ise *tempo-giusto*'dur. Akor ardışimleri ve tonalite değişimleri ile zenginleşen *parlando-rubato* müzik artık birçok opera resitatifindeki gibi bir konuşma taklidi olmaktan çıkarak, ruhsal durumun ve zihindeki düşüncenin derin bir araştırması halini alır; buna karşılık *tempo-giusto* müzik, dış yaşamın hareket gücü, çatışma ve şamatasıyla dolu büyük yapılanmaların temelini oluşturur.

Johann Sebastian Bach org için *Sol Minör Fantazi* ve *Füg*'ünde ya da klavyeli çalgılar için *Kromatik Fantazi* ve *Füg*'ünde bu türden karşıtlıklar sunar. Her iki yapıttaki fantaziler derin *parlando-rubato* bir müzik oluştururken, *füg*'ler *tempo-giusto* olmaya yönelir. Ya da solo keman için birçok *Partita*'sının ya da *Chaconne*'unun sarabandlarında olduğu gibi konuşma vurgulu bir ezgi dizesini, ritim denetimli bir temel biçimin üstüne oturtarak, tanımlı olanaksız bir etkililik ve duygu derinliği taşıyan bir "dans" müziği yaratacaktır. Haydn'ın, Mozart'ın ve Beethoven'ın senfonilerinde hem *parlando-rubato* hem de *tempo-giusto* öğelerinin en zengin ve en bilinçli bir biçimde denetlenen etkileşimini görürüz. Bunlardan birincisi bir bağdokuya, ikincisi ise bir kemiğin yapısına benzer. Her ikisi birbirine organik olarak bağlı içsel ve dışsal gerçek yaşam dünyasının derin bir betimlemesiyle sonuçlanır.

IV. Melodi Aileleri

Halk müziği genellikle yavaş, ama kimi zaman da çok büyük bir hızla gelişir ve değişir. Bu değişim, halk sanatçısının, çevresindeki yaşama yanıt olarak, geleneksel öğelere kendi kişiliğinin damgasını basmasıyla ya da dışsal öğeleri özümlemesiyle oluşabilir. Önemli olanı, yeni malzemenin nereden geldiği de-

ğil, insanların onu benimsemesidir. Bu bakımdan Bartók'un halk müziği tanımı bu değişme sürecini göz önüne alır. " 'Köylü müziği' terimi, kabaca, herhangi bir ulusun köylü sınıfı içinde, az ya da çok geniş bir bölgede ve az ya da çok uzun bir zaman boyunca varlığını sürdüren bütün ezgileri kapsar ve o sınıfın müzik duygusunun kendiliğinden bir dışavurumunu oluşturur. Folklor açısından köylü sınıfını şöyle tanımlayabiliriz: Temel ihtivac maddelerinin üretimiyle uğraşan, bedensel ve düşünsel anlatım gereksinimlerini ya kendi geleneklerine denk düşen anlatım biçimleriyle, ya da daha yüksek bir kültürden (kentsel kültürden) kaynaklanmakla birlikte, kendi bakış açısına ve mizacına uyacak bir biçimde değiştirilmiş olan anlatım biçimleriyle karşılayan nüfus kesimi."⁸ Cecil Sharp da, halk müziği için, "Hep çözeltili biçimindedir; yaratılması hiçbir zaman son bulmaz, tarihin her anında bir değil, birçok biçimde varolur."⁹ der.

Bundan da bir halkın halk şarkılarının pekçoğunun, birbirlerinden çok farklı olmasına karşın, aynı 'ezgi ailesi'nin bir parçası olması olgusu ortaya çıkar. A. L. Lloyd şöyle yazıyor. "İyice incelendiğinde, aynı modda olmaktan çok daha derin bir benzerlik taşıyan ezgilerle karşılaşırız. Bunlar biçim açısından birbirleriyle yakından benzerlik taşırlar; kimi zaman nota ve nota özdeşirler. Bu nedenle *When Johnny Comes Marching Home*'un, *High Barbary*'nin, *High Barbary*'nin de *Henry Martin*'in bir varyantından başka birşey olmadığı söylenir ve yerine bakılmadan birbirine çok benzeyen yüz ezgi birbirine bağlanmıştır"¹⁰ Vaughan Williams halk şarkısını ortak bir dalın üzerinde tek tek açan çiçekler"¹¹ olarak tanımlar. Bartók bu sürecin izini sürer. "Böyle olmasına karşın, köylüler -hatta bireysel olarak- ellerine gelen tüm müziksel öğeleri değiştirebilme yeteneğini taşımakla kalmaz, bunları değiştirmek yönünde kuvvetli bir eğilim gösterirler... Bir ezginin tekrarları genellikle ufak tefek ritim değişik-

8. Bartók, *a.g.y.*, s. 1.

9. Sharp, *a.g.y.*, s.15.

10. A. L. Lloyd, *The Singing Englishman*, Workers Music Association, London, no date, p. 19.

11. Ralph Vaughan Williams, *National Music*, Oxford Univ. Press, London, 1935, p. 60.

likleri içrecek; bazen perde (ya da hatta belki de notanın kendisi de) değişecektir. ... Ardından başka icracılar aynı türden daha başka değişiklikler yaparlar; zincirdeki bu son halkanın, ilkinden tümüyle farklı olması gibi bir durum ortaya çıkabilir."¹²

Zenci spiritüallerinde, örneğin *Ezekiel Saw the Wheel* ile *Joshua Fought te Battle of Jericho*'da, ya da *Sometimes I Feel Like a Motherless Child* ile *You Hear the Lambs A-Crying*'de bu ailesel benzerlikler kolayca farkedilebilir. Ya da, Zenci köleler tarafından söylenen, büyük olasılıkla da Fransız kökenli olan ve New Orleans'lı besteci Gottschalk tarafından 1840'taki *La Savanne* adlı piyano parçasında kullanılan bir Kreol şarkısı, *Pauve piti Lolotte*, minörden majöre değişerek ve daha hızlı bir tempoyla *Skip to My Lou* adlı bir dans parçası haline gelebilir. Ağır ve duygusal valsleri andıran birtakım kovboy şarkıları, *Night Herding Song*, *I Ride an Old Paint* ve *Strawberry Roan* ya da *Turkey in the Straw* ve *The Wild Wagoner* gibi "hoc-down'lar"* aynı ailedendir. Plak kayıtları ve canlı seslendirmelerle çok zengin bir biçimde belgelenmiş olan bu süreci, Amerikan Zenci halkının blueslarında izleyebiliriz. Buralarda temel bir ezgisel biçim, birçok şarkı ve çalgı doğaçlaması biçiminde çoğalabilir: bunların birçoğu belirgin bir biçimde farklılık gösterir ve kendilerine ait bir profile sahiptirler, ama böyle olmasına karşın bunlar her keresinde gene de şaşmaz bir biçimde "Blues" durlar.

Bu düşünceyi daha da ilerletirsek, "sanat" bestecilerinin yapıtlarında da ezgi aileleri gözlemleyebiliriz. Vaughan Williams'ın, Mozart, Beethoven ve Schubert'in daha basit ezgilerinin Alman Volkslied'lerine çok benzediğini söylediğinde anlatmak istediği şey budur. Bunun en iyi örnekleri, Mozart'ın *Don Giovanni* operasındaki *La ci darem la mano* düeti; gene aynı yapıttaki Zerlina'nın *Vedrai, carino* aryası; Beethoven'in *Ich liebe dich* şarkısı; Schubert'in *Die Forelle* şarkısı ile, *Op. 29 La Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nün ağır bölümünde de kullandığı *Rosamunde*'nin Si bemol *Entracte*'indeki melodidir. Bunların

12. Bartok, a.g.y., pp. 2-3.

* Eski canlı bir Amerikan halk dansı, özellikle square dansı-ÇEV.

hepsi aynı ailedendir. Bu çizgi Brahms'a kadar uzatılabilir. Brahms'ın uyarladığı bir Alman halk şarkısı, *Die Sonne scheint nicht mehr* aynı soydan gelir. Brahms'ın daha olgun ve daha derin melodileri. örneğin *Sapphische Ode* ve *Die Mainacht* gibi şarkıları ve *Keman Konçertosu*'nun ağır bölümü bu melodik kökten kaynaklanır. Rus müziğine bakılınca, Çaykovski'nin *Keman Konçertosu*'nun giriş ezgisini, *Maça Kızı* operasının üçüncü perdesindeki Lisa'nın *Gece Yarısına Yakın* aryasını, Musorgski'nin *Boris Godunov* operasının orkestral prelüdünü karşılaştırırsak, bunların hepsinin aynı aileden olduklarını görürüz. Beste, yani 'sanat' müziğinin, halk müziğinde yer alan gelişme sürecini, yalnızca çok daha zengin bir miras ve çok daha karmaşık gereçlerle sürdürdüğünü ya da başka deyimle, "sanat" müziğinin büyük ve kendine özgü melodilerinin her müzik tümcesinde eşi benzeri olmayan şeyler olmadığını, toplumun malı olarak varlık gösteren kalıtlanmış bir canlı malzeme stoğundan yapılmış olduklarını söylemek mümkündür. Haydn, Dvorak ve Musorgski gibi halk müziğini yaratıcı bir biçimde kullanmakta usta olan bir besteci, varolan halk şarkılarını bestelerine basit bir biçimde aktaran biri değildir. Tersine böyle bir besteci, kendisinin de halk müziğinden bir "ezgiler ailesi" yaratabileceği biçimde halk müziğinin yoğrulabilir özünün gizini yakalamış olan kişidir.

Halk müziği kendi değişme ve gelişme biçimiyle bile, "sanat" müziğinde rastladığımız bireysel yaratıcı ile toplumsal arena arasındaki ilişkiye koşutluk gösterir. Çünkü halk müziğini yaratanlar, insan grupları değil, bireylerdir. Nasıl herkes dans edebiliyorsa, halk şarkıları da herkes tarafından söylenebilir. Ama her toplulukta, tıpkı yetenekli el zanaatçılarının, iyi konuşma yapabilen kimselerin ve de dikbaşı insanların var olması gibi, müzik yaşamının önderleri haline gelen birey olarak yetenekli müzikçiler de vardır. Halk şarkısının varoluşu, onun yanı sıra gelişmesi, tarih boyunca, yetenekli olarak doğan insanların sayıca, herhangi güzel sanatların bir dalında yeteneklerini geliştirebilen insanlardan kat kat fazla olduğunu gösterir. Avrupa'daki Yahudilerin içindeki böylesi kimseler, düğün ve bayramlarda çalan, söyleyen köy müzisyenleriydi. Sokolov, Rus-

ya'yla ilgili olarak şunları yazıyor: "Birçok folklor türleri kesinlikle, şair ve icracı olarak kendi sanatları üzerinde özel olarak çalışma yapmış, sanatlarını bir meslek haline getirmiş, yani ekmeklerini sanatsal yaratım ve sanatsal icra yetenekleriyle kazanmış olar kimseler tarafından işlenerek ortaya konmuştur."¹³ Meir'deki eski bir Mısır mezarının oyma kabartmaları arasında kör bir şarkıcı vardır; bunun, o da kör olan efsanevi Yunanlı Homeros'un ve Avrupa'nın, Birleşik Devletler'in gezginci dilenci müzikçilerinin bir prototipi olması mümkündür. Amerikalı Zenci topluluklarında bunun gibi seçkin ve çok sevilen baş şarkıcılar vardı. James Weldon Johnson, özyaşamını konu alan bir roman olan *Autobiography of an Ex-Colored Man* (Sabık Bir Karaderi-
linin Özyaşam Öyküsü) adlı yapıtında "Şarkı Söyleyen Johnson" diye tanınan olağanüstü bir baş şarkıcıdan söz eder. Birleşik Devletler'de fonograf plak yapımcıları Zencilerin halk müziğinin (bu yapımcıların alaylı bir biçimde "ırk müziği" olarak adlandırdıkları müziğin) bir pazarı bulunduğunu keşfettikleri 1920'ler ve 1930'larda, böyle bir durum olmasa, adları duyulmadan yitip gidecek olan bu yetenekli insanlardan bazıları, örneğin Blind (Kör) Lemon Jefferson, Blind (Kör) Willie Johnson, Leroy Carr, Big Bill Broonzy, Huddie Ledbetter, "Cripple" ("Sakat") Clarence Lofton çok ünlü kişiler haline geldiler. Olağanüstü ezgi ya da gitar ve piyano doğaçlaması yaratma yeteneklerine karşın, bu kimselerden çoğunun kendilerini hiçbir zaman bir müzik yaratım süreci içine girmiş kişiler olarak görmedikleri doğrudur. Cecil Sharp'ın tanımladığı İngiliz halk şarkıcıları gibi, birçok Zenci Blues şarkıcısı için de 'yeni bir şarkı' yazmak, gerçekte eski bir şarkıya yeni sözler uydurmak anlamına geliyordu. Bunlar kendilerini ozan ya da baladçı sayıyorlardı. Süreç içinde bu kimseler, devraldıkları müziği aynı zamanda değiştirmişler ve bu müziğe katkıda bulunmuşlarsa, bu pek de önemsenmemesi gereken, salt "doğal" olan bir süreçti. Ama gene de bunun nedeni, onların gözünde, devraldıkları bu müziğin değişmez değil, esnek, yörgülabilir ve biçim verilebilecek bir müzik olmasındandır.

13. Y. M. Sokolov, *Russian Folklore*, (trans. by C. R. Smith), Macmillan, N. Y., 1950, p. 17.

V. Döngülü Şarkı ve Ulusların Doğuşu

Halk müziğinde, tüm müzik tarihi bakımından temel önem taşıyan bir gelişme de, bu müziğin "açık", sürekli, durmadan yinelenen ya da evrimleşen bir formdan, kulak için belirgin bir başlangıcı, bir ortası ve bir de sonu olan "kapalı" ya da döngüsel bir yapıya dönüşmesidir. Bu gibi döngüsel şarkıların tipik örnekleri bir 17. yüzyıl anonim ezgisi olan *Drink to Me Only With Thine Eyes*'tır. Şiirin ilk dizesinin melodisi, şiirin ikinci dizesinde yinelenir; ona karşıt bir melodi gelir; sonra şarkının sonuna doğru ilk melodi geri döner. Her melodi birimi bir harf ile gösterilirse, şarkıyı AABA biçiminde gösterebiliriz. *Joe Brown's Body*'de bir giriş melodisi vardır; onu o melodinin değişik bir biçimi (varyantı, yani aynı ritimde farklı bir melodi) izler; onun arkasından yine açık melodisi duyulur, sonunda yeni, döngülülü bir melodi tümcesi gelir; A A' A B. Eski güzel İngiliz halk şarkısı *The Oak and the Ash*'te, bir uzatma notasıyla, bir "havada kalışla" sona eren bir giriş melodi tümcesi, şarkıyı tümüyle sona erdirmeyen bir yanıt tümcesi ve son birkaç notasında da, bir değişiklik ya da bir "kadans"la yanıtın bir tekrarı duyulur; şarkının kapanışını kesinlikle belirleyen işte budur: A B B'.

Döngülü ve içsel olarak birleşik olan bu özellikle elde edilen bütün bu görünüşteki basitliğe karşın bu gibi şarkılar, müziğin gücünde oluşan ve kabile müziğinin ya da daha önceki müziklerin "açık" ya da sürekli akıcı formlarına üstün olan niteliksel bir sıçramayı temsil eder. Bu, bu şarkıların, eski halk şarkı formlarını köhne, modası geçmiş ya da işe yaramaz şeyler haline getirmiş olduğu anlamına gelmez. Kabile şarkıları ve daha önceki halk şarkıları kendi toplumsal ve anlatım işlevlerine hizmet etmeyi sürdürürler. Buna karşılık, döngülü şarkı, hem melodi hem duygu bakımından, "karşıtlar"dan oluşur; bunlar şarkının canlı iç dokusunun bir parçası olarak birbirine kenetlenmiştir. Bir iç deyişten yola çıkar, yükselen bir duygu ile devam ederek bir karar bölümüyle sona erer. Şarkı, tamamlanmış, nesnel bir insan imgesi haline gelmiştir; yaratıcısından kurtulmuş ve sürekli bir toplumsal varlık olarak kullanılabilir bir duruma

gelmiştir. Şarkı özel bir vesilenin zorlamalarından ve icracı tarafından durmadan yeni bir biçimde seslendirilmek zorunluğundan kurtulur. Artık makamıyla okunan şiire, ya da anlatılan bir öyküye eklenmiş bir parça, ya da yalnızca dans bitince sona eren bir dans eşlik parçası olmaktan çıkmıştır.

Bartók, şarkının bu döngüsel niteliğini "mimari ya da öreksel biçim" olarak tanımlıyor ve Macar halk müziği bakımından onu "daha modern ve belki de Batı etkilerinin" uyarmış olduğu daha sonraki bir biçim olarak görüyor.¹⁴ Bununla birlikte, etki ya da borçlanma nereden gelirse gelsin, ortaya çıkan müzik gene de halk müziği oluyor. Bu nedenle Bartók, bu gibi başkasından alınmış ezgi ya da ezgi parçasının, "sonunda özgün biçiminden tamamen değişik bir hale gelecek bir biçimde iyice özümlemesi ve bu arada yerel köylü müziğinin geleneksel üslubunun temel özelliklerinden bazılarını benimsemesi ve bu sürecin belli bir biçimlilikle sonuçlanması durumunda, yeni bir köylü müziği ortaya çıkar: Yakın geçmişin Macar köylü müziğinin üslubu böyledir,"¹⁵ diyor.

Halk müziğinin döngülü şarkıya bu dönüşümü, Avrupa'da "sanat" müziğiyle aşağı yukarı aynı zamanda, daha doğrusu, ortaçağların sona ermeye yüz tutmasıyla birlikte başlar. Ortaçağ beste müziği büyük ölçüde Katolik ilâhiyatının bir kolunu oluşturan ve Gregorius dinsel ezgisinin melodi dizelerini ve modlarını kullanan kilise dinsel törenine adanmıştı. Missaların ve motetlerin bu bestelenen müziği, polifonik, akıcı, birbirine örülmüş en yetkin ve en iyi işlenmiş dizelerini yaratmayı başardığı durumlarda bile, tıpkı Gregorius dinsel ezgisi gibi, "açık" bir müzik olarak kalmaya devam ediyordu. Her müzik dizesi, onunla aynı anda hareket eden öteki dizelerden değişik bir biçimde vurgulanıyor ve biçim bütünüyle dinsel törenin sözlerine bağlı kalıyordu. Çok yüksek bir iç pathosuna, katıksız bir ses güzelliğine ulaşabiliyordu, buna karşılık dünyevi insan imgelerine, dramlara ve çatışmaya değgin her türlü duygudan, her türlü "dış dünya" anıştırısından sakınıyordu. Curt Sachs, 16. yüzyılın yetkin

14. Bartók, *a.g.y.*, p. 52

15. *a.g.y.*, p. 2.

ustası Giovanni Pierluigi Palestrina'nın (1525-1594), litürjik (dinsel) müziğin bile "akıcı süsleme notaları ve koloraturalar"¹⁶ ilave edilerek seslendirilmesi gerektiği kanısında olduğuna işaret ediyor. Müzikteki birliğe, kaçınılmaz bir doruğa yükselen bir çatışma ve önce işitilen herşeyin çözülerek bir karara bağlanması ile değil, bir parçadan öbürüne rahat, sürekli akışla ulaşıyordu. Alfred Einstein, bu vokal müzik konusunda şunları yazıyor: "Abartılı bir deyişle, *a capella* bir parçanın, doyurucu bir uzunluğa ve sağlam bir tonalite birliğine ulaşması koşuluyla, dilediği zaman sona erebileceği söylenebilir."¹⁷

İspanya, Portekiz ve Güney Fransa *troubadour*'larının, Kuzey Fransa *trouvère*'lerinin ve Almanya'nın soylu *Minnesinger*'lerinin 12. ve 15. yüzyıllar arasında gelişip serpilten dindışı, ince aristokrat şiir ve şarkı sanatı da, akışına şiirin damgasını vurduğu "açık," *parlando-rubato* bir müziktir. Gregorius dinsel ezgisine benzer bir yazımla, yani ritimi ve nota değerleri belirtilmeden yazılıyordu. Curt Sachs'ın dediği gibi, bu şarkılar "şarkıcı hangi ritimi tercih ediyorsa, o ritimde seslendirilebiliyordu; gerçekte şarkılarda hiçbir kesin ritimin bulunmamaması da söz konusudur. Bunlar Akdenizli olduklarından, pek çok özgür ve doğaçlanan süslemeler içinde erimiş olabilir."¹⁸ En azından 14. yüzyıldan başlayarak, kilise hizmetindeki Guillaume de Machault (y.1400-1474) ve Josquin des Pres (y.1445- 1521) gibi besteciler, saray ve aristokrasi için dindışı şarkılar besteliyorlardı. Bununla birlikte, *chanson*'la en güzel ses örgüsüne erişen ve 16. yüzyıl İtalyan madrigaliyle doruğuna ulaşan bu tür beste de, ezgisel vurguların, şiirin vurgularını izleyişiyle, büyük ölçüde "açık" üsluptadır.

Bu durumda, kilise geleneğinden de, saray müzik formlarından da bağımsız olacak kadar cürcükâr olan döngülü şarkı, müzik yaşamının hangi alanında doğdu? Böyle bir şey ancak, kilise müzik kuramcılarının görmezlikten geldikleri ya da hor gördükleri için olgusal olarak pek az bilgi sahibi oldukları bir alanda,

16. Sachs, *a.g.y.*, p. 184.

17. Einstein, *A Short History of Music*, p. 80.

18. Sachs, *a.g.y.*, p. 83

yani köy insanların (halk) ve "sıradan kent halkının" ("popüler") müzik alanında gerçekleşebilirdi. Döngülü şarkının doğuşu, ancak, köyden ve kırsal yalıtılmışlığından kurtulma süreci içinde bulunan, "eğitim görmüş" elemanları, bazı çalışmaları için gözlerini halk öğelerine ya da "popüler" üsluba çevirmekte olan "okumuş" ya da "sanat müziği" bestecilerini kendi içine almakta olan halk müziğini ve "halk"la kalabalık bir gezginci müzikçi topluluğundan oluşan "okumuşlar" arasındaki kaynaşmayı, ya da karşılıklı tohum alış verişini temsil etmiş olabilir. Açık saçık, saygıyı umursamayan şarkılarıyla öğrenciler, çoğunlukla papazları ve aristokrasiyi hedef alan ikonoklastik eleştirileriyle ün yapmış minstreller, soytanlar, oyuncular, çığırta satıcılar ve popüler göstericiler bunlar arasındaydı. Ortaya çıkan bu tür şarkının genel üslubu, kimi zaman *parlando-rubato*, ama çoğu zaman da son derece kesin ritim-vurgulu yani *tempo-giusto* olan duru, yalın ve dolaysız melodidir. Bu şarkı üslubunda, çoğunlukla, birbiri ile kaynaşmış ritimler vardır. Saray dansının kayar adımlı devinimlerinden son derece farklı ayak vuruşlu aksanları nedeniyle bunları "halk dansı" olarak tanıyabiliriz. Bazen, bu şarkılar halk gayda müziğine özgü "dem tutuş"u (sördinli bas ya da dronc bas) sergiler. Yaşamın bütün yanlarını kapsayan duygusuyla bu yeni şarkı üslubunun en önemli yanı, döngülü biçimidir. Ve bu şarkıların sözleri, saray şiirlerinin biçimsel sevişme ve şövalyelik ritüelleri ile incelmış, monden imgelerine zıt olarak, halk şiirlerinin gerçekçi imgelerini ve doğrudan doğa duygusunu taşır.

Bu döngülü şarkılardan bazıları, kesinlikle halk şarkısı değildir. Bunların, aynı zamanda kilise ve saray müziği ustaları olan kimseler tarafından bestelenmiş olduğu biliniyor. Bununla birlikte, kökenleri ne olursa olsun bu şarkılar, halka özgü bir özellik taşırlar. Bu gibi "örksel" şarkıların en erken örneklerinden biri, 13. yüzyıldan ya da 14. yüzyıl başlarından gelen *Sumer is icumen* rondosudur. Aynı ezgiyi, bir sesin, ardından başka bir sesin alarak girmesi biçiminde seslendirilen "rondo". Paul Henry Lang'ın da belirttiği gibi, 'ilkçağlardan kalma bir popüler

müzik formudur."¹⁹ Manfred Bukofzer, *Sumer is icumen* rondo-sunun, bir halk şarkısı olmayıp, bestelenmiş bir şarkı olduğunu öne sürer²⁰. Ama, şarkılarda guguk kuşu sesleri kullanmanın, "popüler bir motif" olduğunu da ekler. Dufay'ın şansonlarından bazıları, canlı popüler üslupları ve döngülü biçimleri bakımından, örneğin şölen şarkısı *He! Compaignons*, öbürlerine oldukça zıt düşer. Hugo Leichentritt'in polifonik düzenlemeli halk şarkıları olarak tanımladığı²¹ tarihsel bir derleme olan, 1440 sıralarında yazılmış *Locheimer Liederbuch*'ta ("Locheimer Şarkı Kitabı"), *Mein Freud möcht wohl mehren* gibi, döngülü basit şarkılar yer almaktadır.

Burgonyalı besteci Josquin des Près, açık, iyice işlenmiş polifonik şansonlarını, bazen *Bergerette Savoyard* gibi daha basit, döngülü şarkılarla çeşitlemiştir. Bu şarkının şiiri de, ezgisi kadar bir halk ya da halk bağıntısını ortaya koymaktadır. Şarkı, Savoyard lehçesiyledir ve kendisine aşık olan bir soyluya yüz vermeyen bir çoban kızını anlatır. Flandr'da doğan, Floransa'da Mediciler için kamaval şarkıları yazan ve aynı zamanda Viyana ve Innsbruck'ta Alman İmparatoru'na hizmet eden Heinrich Isaac (y.1450-1517), bu türden döngülü bir şarkı bestelemiştir; *Innsbruck, Ich muss dich lassen* adlı bu şarkı, halk arasında bir halk şarkısı olarak benimsenmişti. Sicilya, Milano, Roma, Paris ve Münih saraylarında hizmet gören bir başka büyük Flaman besteci, Orlande de Lassus* (y.1530-1594) çok işlenmiş polifonik dinsel müziğin yanı sıra, çeşitli ulusal dillerde *Quand mon mary vient de dehors* ve popüler *Matona mi cara* gibi biçimi bakımından "açık" formda, birçok dindışı ve döngülü şarkı besteledi. Oynak nakaratıyla, bu sonuncu şarkı, birçok anonim halk şarkısıyla çok büyük bir yakınlık taşır.

16. yüzyıl ile 17. yüzyıl başlarında, Lassus, Palestrina, Vic-

19. Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization*, Norton, N. Y., 1941, pp. 270-71.

20. Manfred F. Bukofzer, *Sumer is Icumen In: A Revision*, Univ. of California Press, Berkeley, 1944, p. 104.

21. Hugo-Leichentritt, *Music, History and Ideas*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1947, p. 96.

* Orlando di Lasso olarak da bilinir -Çev.

toria ve Byrd gibi bestecilerin dinsel yapıtlarında özenli polifonik ve modal Katolik ayin müziğinin son güzel ve nesnel örneklerini verdikleri bir sırada, popüler üslupta döngülü şarkıların yaratılması olgusu, hızla gelişen ve karşı durulamayan bir akım haline geliyor. Bu olgunun arkasında, köylü isyanları, burjuva ticari ve sanayi etkinlikleriyle kentlerin zenginliğinin ve güçlerinin artması ile kuvvetlenen ulusal bilincin fışkırışı yatar. Bu ruh, Fransa, İspanya ve İngiltere gibi yeni bir çağın habercisi olarak ortaya çıkan ilk büyük uluslar kadar, İtalya ve Almanya gibi bağımsız uluslar olarak kaynaşamayan ülkelerde de canlıdır. Ulusların devrimci yükselişleriyle birlikte, ortaçağ toplumunun köylülük ve kentlerin avam takımı gibi "önemsiz" insanların varlığı, zorla güzel sanatların bilincine girmenin yolunu bulur. Yaratıcı sanatçı, ulusal yaşamı gururla düşünmeye yönelir, bu da kaçınılmaz olarak sıradan insanları kapsar

İngiltere, bu gelişmenin en ön sıradaki alanları arasında yer alır. Marlowe, Shakespeare ve öbür büyük oyun yazarları kadar, besteciler de, yalnızca saraya değil, kent halkının büyük topluluğuna da hizmet ederler. *Apologie for Poetrie*'sinde Sir Philip Sidney, bu kez şöyle yazar: "Kesinlikle barbarlığımı itiraf etmem gerek, Percy'yle Douglas'ın eski şarkısını ne zaman dinlediysen kalbim bir trompet kadar etkilendi: üstelik şarkıyı bet mi bet sesli bir kör söylüyor, hem de kaba üsluptan beter bir sesle." Shakespeare, *Beşinci Henry* gibi tarihsel yapıtlarında, örneğin Agincourt savaşının arifesinde askerlerin kılık değiştirmiş kralla giriştikleri sohbetinde olduğu gibi, seyircilerini, savaşı yapan sıradan erlerin varlığı konusunda uyarıyor. "Ama güdülen dava haklı değilse, kralın da şunu iyice düşünmesi için yeterince neden var, bir savaşta kopan kollar, bacaklar ve kafalar, kıyamet gününde bir araya gelip haykıracaklar, 'biz işte böyle bir yerde öldük;' diye; kimi küfredecek, kimi bir cerrah gelsin diye, kimi arkalarında yoksul bıraktıkları karıları, kimi borçları, kimi de yüzüstü bıraktıkları çocukları için ağlaşacaktır."

Tiyatroda ve şiirde "okumuş kişiler," "popüler" ya da halkesinli olanla el ele verir: tiyatronun kendisi de şarkıyla dolup taşar. Örneğin *Greensleeves*, *The Oak and the Ash*, *The Wraggle-*

Taggle Gypsies ve heyecanlı asker şarkısı *We Be Soldiers Three* gibi bir sürü güzel, popüler, anonim döngülü şarkı ortaya çıkar. Gustave Reese, "Yaylım ateşi açarcasına çok sayıda balad sözü basıldı; bunlarda genellikle, örneğin Greensleeves gibi, güncel bir balad ezgisiyle söyleneceği talimatı yer alıyordu," diye yazıyor.²² Thomas Weelkes, Orlando Gibbons ve Thomas Ravenscroft'un besteledikleri sokak çığırışlarını ele alan fantezilerinde tenekeçisi, fıçıcısı, seyyar satıcısı, istiridye satıcısı, zerzevatçısı, baca temizleyicisiyle kent sokaklarının telaşlı gürültüsü işitilir. Örneğin Thomas Morley'in *Go From My Window*'u, Giles Farnaby'nin *Woody-Cock*'u ve Richard Farnaby'nin *Fayne Would I Wedd*'i gibi popüler ya da halk havaları üzerine bestelenmiş çeşitleme dizileri vardır. İtalyan madrigal bestecilerinin başlatmış oldukları, buna karşılık İngilizlerin tam köklerine kadar ulaşan bir madrigal sanatı çiçeklenir. Hem ses toplulukları için, hem de solo ses ve lavta için yazılan madrigaller arasında, Morley'in *Now is the Month of Maying*'i, *My Bonny Lass She Smileth*'i ve *It was A Lover and His Lass*'i; Weelkes'in *To Shorten Winter's Sadness*'i; John Dowland'ın *Sleep Wayward Thoughts*'u ve Robert Jones'in *Go to Bed, Sweet Muse*'u gibi döngülü güzel şarkılar işitilir.

Protestan Reform Hareketi'nin içinde, Martin Luther'in (1483- 1546) yarattığı ya da esinlediği ilâhiler ve koraller biçiminde zengin bir döngülü şarkı kitlesi oluştu. Halka Almanca sözlerle popüler dinsel müzik sağlamayı amaçlayan bu koraller, Katolik ilâhileri ve dinsel ezgileri, o zamanın popüler Alman şarkılarını ve popüler tarzda bestelenmiş şarkıları kullanıyor ya da uyarlıyordu. Ayin alayı ilâhisi *Ein' feste Burg*, 1525 ayaklanmalarında köylülerin savaş şarkısı haline geldi. Bu birikime, Michael Praetorius'un (1571-1621) *Lo a Rose Is Blooming* adıyla çok tanınmış olan *Es ist ein Ros' entsprungen* adlı Noel şarkısı ve Hans Leo Hassler'in (1565-1612) *Mein G'mut ist mir verwirret*'i gibi yeni ve güzel şarkılar katıldı. Aslında bir aşk şarkısı olarak yazılmış olan bu son şarkı, en güzel korallerden biri haline dönüştü. Johann Sebastian Bach *Noel Oratoryosu*'nda ve

22. Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, Norton, N. Y. , 1954, p. 883

aynıca *Aziz Matta Pasyonu*'nun dönüşümlü korusunda bu koralı kullandı.

Başlangıçtaki müzik biçimleri ne olursa olsun bu koraller, yeni toplumsal kullanımlarına göre armoni, ritim ve yapı açısından yeniden biçimlendirildi; giderek gelişmekte olan majör ve minör diziler ve ton değiştirim (modülasyon) sistemine uygun bestecilik ilkesine uyarlanmış derli toplu, öreksel, uyumlu şarkılar haline getirildi. Köylü ayaklanmasının yenilgisine ve feodal prenslerin zaferiyle Almanya'nın birleşik bir ulus olamamasına karşın, bu ilâhiler ortaçağ ve feodal geriliğinden tarihsel bir kuruluş çabasından kaynaklanan ulusal bir miras olarak halkın bilincinde yerini aldı.

İlk büyük ulusal müzik anlatımı, Avrupa'da şarkıda ve özellikle de döngülü şarkının yaratılmasında yerini bulur. "Beste" olarak bilinen döngülü şarkılar ve bu türden halk şarkıları ile yan yana, kırsal halkın korumuş ve yaşatmış olduğu anonim şarkılar da görülür. Bu anonim döngülü şarkıların gerçek "halk" şarkısı mı olduğu, yoksa bunlara "popüler" demenin mi daha doğru olacağı pek de önem taşıyan bir sorun değildir. Halk müziği, köylülerin ve emekçilerin "kendiliğinden" yarattıkları müzik olarak tanımlanırsa, bu durumda popüler müzik de, halk müziğinin taşıdığı amaca, yani büyük halk kitlesinin şarkı, dans ve eğlence gereksinimlerine hizmet etmek yolunda bestelenen bir müzik olarak tanımlanabilir. Ama görmüş olduğumuz gibi, bir anlamda, halk müziği de "bestelencen" bir müziktir; geleneksel hammaddeyi kullanan ve topluluğa hizmet eden yetenekli bireylerin ürünüdür. Dolayısıyla, bu dönemin bir şarkısının "halk" mı yoksa "popüler" mi olduğu, söz konusu müziği yazan kişiyi bilip bilmediğimize ilişkin bir sorun haline geliyor. Tıpkı halk müziğine dayanmadan döngülü popüler şarkının ortaya çıkamaması gibi, döngülü halk şarkısı da dıştan gelen bir dürtü olmadan ortaya çıkamazdı. Döngülü "halk," "popüler," ve "sanat" şarkısı ortaçağ ve feodal yaşamın temel özelliğini oluşturan kast bölümlerinin ve hiyerarşilerinin yıkılmasıyla birlikte doğar. Toplumun yeni kazanmış olduğu akışkanlığı, ulus bilincini ve köylülükle emekçilerin ulusun organik bir parçası olarak kabu-

lünü yansıtır. "Halk" şarkıları olarak tanınmış olan şarkılara, Cecil Sharp'ın bütün halk müziğinden söz ederken belirttiği söyledikleri uygun düşer: "Birey icat eder; topluluk seçer." Başka türlü söylenirse, önemli olan, halkın başlangıçta kendinden çıkmış olan şeyi değişmiş bir biçimde geri almasıdır. Onu kullanımına sokar ve kendi malı haline getirir.

Ortaçağ halk müziğinin büyük başarısı, okur yazar olmayan büyük emekçi halk kitlesinin yaratı anlatımı olarak hizmet görmesinin yanı sıra, ulusal müzik söyleminin gelişmesi için bir temel oluşturmastır. Ulusların gelişmesiyle birlikte halk müziği yeni değişken bir düzeyde yaşamaya devam eder. Besteciler az ya da çok özgür bir biçimde bu müziğin derinliklerine dalar ve aynı zamanda da halk tarafından benimsenen "popüler" ya da halk mizacına uygun melodiler yazarlar. Buna karşılık, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılda yeni bir tür "popüler" müzik ortaya çıkar; bu iş piyasasının bir metası olarak üretilen ve kırım kentten yalıtılmışlığının sonunu gerçekleştiren ekonomik ve toplumsal koşulları yansıtan bir şarkı ve dans çağıdır. Bu gelişme, bir yanıyla, eskiden bilinen biçimiyle halk müziğinin ölümünün ve onun yerinc en pespaye sanatsal değerlere dayanan bir müziğin geçirilmesinin ürkütücü hayaletini önümüze koyar. Buna karşılık öte yanıyla da, bu sorunu ortaya çıkaran bu toplumsal koşulların kendileri, "halkın malı olan müzik" sorununu tümüyle yeni bir düzeye yükseltir. Çünkü, hem "sanat," hem de "halk" müziği mirasının, yaygın bir biçimde halkın malı haline gelmesi olanağını doğurur.

2. BAROK MÜZİK VE HALKTAN DİNLEYİCİLER

"Erdem, kendisine bağlı olan kişileri utangaç, çekingen ve ürkek kılar, o yüzden de bu gibilerinin geçimlerini zar zor sağlayabilir bir duruma düştüklerini görürsünüz; yoksullukla, soğukla ve açlıkla boğuşmak zorunda kalırlar. Böylelerinin herkesten kaçan, horlanıp duran ve de kendilerine saygı gösterilmeyen kişiler olarak kalmaları kaçınılmaz olur. Buna karşılık budalalar para içinde yüzer, saygın ve mevki sahibi kişiler olurlar; sözün kısası tüm dünya onların buyrukları altındadır... Tek sözle, yüzümüzü hangi yana çevirirsek çevirelim, papaların, prenslerin, yargıçların, savcılarının, dostların ve düşmanların, zenginin ve fakirin, hepsinin de tüm kaygılarını yönlendiren paradır, hani şu akıllı insanlar horladığı için kesinkes intikam alırcasına onların semtine hiç mi hiç uğramayan para."

DESIDERIUS ERASMUS, Deliliğe Övgü (1509)

I. İtalyan Operasında Halk Ezgileri ve Çalgı Müziği

Avrupa'da ulusal duyguların kabarış aşamasında. 1642-49 İngiliz devrimi ile 1789 Fransız devrimi arasında, bir yatışma dönemi yer alır. İçlerinde ulusal birlik için heyecanları kamçılayan devinimlerin bulunmadığı Almanya ile İtalya, küçük küçük feodal prensliklere bölünmüştür. Bağımsız devletler olan Fransa ile İngiltere'de zengin tüccarlar, monarşik saraylar ve toprak sahibi soylularla kavgalarına son verirler. Hepsi, hem toprakta kalan, hem topraktan sürülerek kent proletaryası haline gelmiş

olan köylülüğü sömürmekte birleşirler. Güzel sanatlar, köylülerin ve emekçilerin insan oldukları gerçeğini keşfetmeye pek az ilgi duyar. 17. yüzyıl Hollanda'sında Rembrandt, 18. yüzyıl başları İngiltere'sinde Swift gibi buna uymayan istisnalar da vardır. Ne var ki, genelinde güzel sanatlar, köylü halka bulaşmaktan, 16. yüzyılla 17. yüzyıl başlarının temel özelliğini vermiş ve bir Shakespeare, bir Rabelais, bir Lope de Vega, bir Breughel'in sanatına özel niteliğini kazandırmış ve şarkı bestecilerine esin vermiş olan ulusal yaşamın gürültülü yansımasından sakınmaktadır. Buna karşılık, halk sanatı ve popüler sanat, müzik kompozisyonu üzerinde silinmez bir iz bırakmıştır.

Bu dönemde gelişen yeni müzik biçimi, müzik dram ya da operadır. Opera, kısmen saraylar ve aristokrasi tarafından ve de giriş biletleri kent halkına satıldığı için kısmen de ticaret işletmeleri tarafından desteklenmektedir. Opera müziğinin kent halkı ile pekçok bağı vardır. Bukofzer'in de değindiği gibi, opera tiyatrolarının genel izleyiciye açıldığı 1637'den beri Venedik'te opera, kent halkı için 'hit olan şarkılar' sağlamaktadır.¹ Romain Rolland, İtalya'da doğan ve Fransa'da XIV. Louis'nin bale ve opera bestecisi olan Jean Baptiste Lully'yle (1632-1687) ilgili şu öyküyü anlatıyor. Lully "şarkılarının Pont- Neufte ve sokaklarda köşebaşlarında operadakinden başka sözlerle söylendiğini işitmekten çok hoşlanırdı. Biraz da tuhaf huylu biri olduğundan, kimi zaman arabasını durdurarak, şarkıcıyla kemancıyı yanına çağırır, çaldıkları havanın tam temposunu verirdi."² Henry Purcell (1659-95) Londra sahnelerinde seslendirilmek üzere bir çok döngülü şarkı, ayrıca *Dido and Aeneas* operasında Troya'lı gemicilerin dansettiklerine benzediği tahmin edilen kıvrak İngiliz "hornpipe"lerinin* da içinde yer aldığı, danslar yazar.

Besteci "doğaya dönmek" ve pastoral bir atmosfer yaratmak

1. Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, Norton, N.Y., 1947, p. 135.

2. Romain Rolland, "Lully," in *Romain Rolland's Essays on Music*, Allen Towne & Heath, N. Y., p. 48.

* İngilizlere özgü olan bir dansır. Tahta ya da boynuzdan yapılmış aynı adı taşıyan kamış ağızlıklı bir çalğının eşliğinde yapıldı. İlk hornpipe dansı örnekleri basit üçerli zamanlıydı; ama sonraları bu dansı devam ettiren gemiciler arasında basit ikişerli zamanlı duruma geldi.-ÇEV.

istediği zaman da, sanki köylüler doğa manzaralarının bir parçasıymış gibi, halk müziğini kullanmaya yönelir. Halk müziği, ayrıca hafif bir müzik olarak kabul edilir ve Claudio Monteverdi'nin (1567-1643) operaları gibi son derece derin ve öznel olan yapıtlarda halk müziği pek yer almaz. Monteverdi, *Orfeo* (1607) operasını "gayda demi"yle ve köylü müziğinin keyifli ezgiliğiyle açar, ama bu yalnızca Orpheus ile Euridice'in, nymphalarla çobanların katıldığı düğün törenini canlandıran ve ayrıca döngülü birkaç aryası da olan birinci perdenin atmosferini yaratmaya yöneliktir. Monteverdi, saray yaşamına, mesleği dolayısıyla bağlanmıştı; bu yaşamı hor görür, ama buna açık bir eleştiri getiremez. Ona dürüst olma olanağını sağlayan yalnızca sanattır. Çevresindeki yaşama uzaklığını, müziğinin *Orfeo*'da o denli yoğun olan trajik içselliğinde açığa vurur. Sözlerini Alessandro Striggio'nun yazdığı bu opera, Monteverdi'nin Orpheus'ta simgeleşmiş olan yaratıcı sanatçı anlayışını açıklar. Opera'da Apollo'nun Orpheus'a verdiği ders, sanatçının "aklı," ya da düşünce dürüstlüğüne yüksekte tutması, karşı konulmaz tutkuların akıldışılığına batmaya kendini bırakmamasıdır.

Monteverdi'nin 1642'de Venedik'te sahnelenen, *L'incoronazione di Poppea* adlı yaşlılık dönemi opera başyapıtı, konuşma bükünlü ezgi dizelerinin etkileyici akışıyla daha da öznel olan bir çalışmadır. Ahlâksız Roma imparatoru Nero ile, eşi kraliçe Poppea'yı ele alan bu ödünsüz betimleme, Monteverdi'nin kendi zamanının saray yaşantısına ilişkin yorumudur. Nero, dur durak bilmeyen hırsıyla ve Poppea tutkularıyla, karşılarına çıkan herkesi ezer ve tüm insani değerleri ayak altına alırlar. Monteverdi, saraylara sevgi beslemezdi. Zamanını ve enerjisini incir çekirdeğini doldurmayacak müzik işleriyle harcamak zorundaydı, üstelik eline de geçen para da matah birşey değildi. Mantua'daki yaşamına ilişkin bir mektubunda, "Saraydan inanılmaz bir rezillikle ayrıldım. Tanrı da biliyor ya, yirmi yıllık bir emekten sonra elime geçen topu topu yirmibeş skudi oldu," diye yazmıştı.³

Monteverdi'nin daha kıdemli bir çağdaşının, sık sık şiirlerini bestelediği şair Giovanni Battista Guarini'nin (1637-1612) söy-

3. Leo Schrade, *Monteverdi*, Norton, N. Y., 1950, p. 266.

ledikleri, bestecinin daha sonra Nero betimlemesinde yaratacağı prens görüntüsünü eksiksiz bir biçimde dile getirmektedir. "Görünüşe bakarsanız, soylular kibar konuşurlar, gerçekteyse kibar davranışları nadirdir. Görünüşe bakarsanız sevecendirler, gönül almayı bilirler, oysa gerçekte kendilerini beğenmiş, burunlarından kıl aldırmayan kişilerdir. Genellikle erdem sayılan şeylerin hepsini -doğruyu söylemek, hakça davranmak, içtenlikle sevmek, sarsılmayan bir inanç sahibi olmak, lekесiz bir yaşam sürmek- bayağı bir düşünce, sıradan insanlara yaraşan bir ruh hali sayarlar. Düzenbazdırlar, çalarlar, başkalarının zararına zenginleşirler. Erdem sahibi değildirler, cesaretsizdirler, yaşa, mevkiye ya da yasaya saygıları yoktur. Hiçbir şeyden çekinmezler, sevgi ya da yaşama saygı göstermezler. Onların gözünde hiçbir şey kutsal değildir, hırslarının ya da şehvetlerinin erişemeyeceği hiçbir şey yoktur."⁴

Böyle olmasına karşın halk müziği, beste müziğine özel bir sevimlilik ve güç vermeye başlar. 17. yüzyılın sonlarıyla 18. yüzyıl başlarında bir İtalyan halk dansı; ağır, oynak 6 / 8'lik ölçüsü ve tatlı, dokunaklı ezgi yinelenmeleriyle hemen tanınabilen *Siciliana*, olağan üstü bir sürüm kazanır. Örneğin Arcangelo Corelli (1653-1713), *Op. 6 Sekizinci Noel Konçertosu*'nun güzel son bölümünde, İsa'nın Doğumu öyküsünün çobanlarını çağrıştıran pastoral bir bölüm olarak bu dansı kullanır. Johann Sebastian Bach, *Siciliana*'yı, örneğin *Noel Oratoryosu*'nun *Çobanların Noel Müziği*'nde ya da *Aziz Matta Pasyonu*'nundaki etkili alto aryası, "Erbarme dich, mein Gott"ta olduğu gibi, birkaç kez kullanır. Handel, hem ses hem de çalgılar için, *Op. 6 Sekizinci Concerto Grosso*'sundaki gibi, etkileyici birçok *Siciliana*'lar yazar. Antonio Vivaldi'nin, örneğin en ünlülerinden biri olan *Op 3 No. 11 Concerto Grosso*'sunda olduğu gibi, konçertolarında *Siciliana*'ları bol bol kullanır. Ve bizim dönemimize doğru yaklaşıp bakarsak, Mozart en içe işleyici yapıt bölümlerinden iki tanesinin ana teması olarak, *Siciliana*'yı kullanır. Bunlar *La Major Piyano Konçertosu*, K. 488'in ağır bölümü ile, *Re Minor Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*, K. 421' in son bölümüdür.

Sinfonia (ya da vokal bir yapıtın çalgısal bölümü), küçük çal-

4. a.g.y., pp. 180-81.

ğı toplulukları için sonat ve bir orkestra ile karşılıklı ve dönüşümlü olarak çalan bir solocular grubu için konçerto gibi çalgı müziği formlarını o denli yaratıcı bir biçimde geliştiren İtalyan bestecileri arasında yer alan Antonio Vivaldi (y.1678- 1741), halk tarzı motiflerden özellikle keyifli ve verimli bir biçimde yararlanma becerisini gösterir. Örneğin, Vivaldi'nin *Op. 10 5. ve 6. Flüt Konçertoları*'nı halk şarkısının kıvrak sevimliliği ile dolup taşan "dans şiirleri" olarak nitelemek yerinde olur. Vivaldi, örneğin *Op. 8 5. Konçerto*, "*Denizde Fırtına*," *Op. 8 10. "Av*," *Op. 8 1-4 No. lu "Dört Mevsim"* adlarını verdiği dört konçertosunda olduğu gibi, konçertolarını birer "doğa tablosu"na dönüştürmekten hoşlanır. Köylülerin danslarına kuş sesleri, av boruları, fırtına, yağmur tıptırları gibi doğayı çağrıştıran daha başka öğeler de karışır. Böyle olmakla birlikte, Vivaldi'nin yarattığı resimsel olmaktan çok, gerçekten insanca olan bir doğa görüntüsüdür. "*Denizde Fırtına*," insan yüreğindeki bir fırtına haline gelir; kuş ötüşleri, doğadan duyulan zevkin şarkısına dönüşür; köylü dansları, köylülerin taşkın canlılıklarından kaynaklanan derin haz ile dolup taşan halk müziği örüntüleriyle bestelenir. Vivaldi, 19. yüzyılda belirgin bir duruma gelecek bir ilkeyi sergiler; bu ilke, halk müziğinin kolayca yoğunlaştırılabilir özüne ilgi duyan bestecilerde, özgün melodinin taşıdığı kendine özgü tazelik ve verimlilik; bu melodi, bu bestecilerin elinde tıpkı halk müziğindeki gibi, ama daha hızlı bir biçimde çiçeklenir.

Bu çağın bir başka bestecisi Domenico Scarlatti'de (1685-1757) halk öğelerinin fantezili bir biçimde kullanılması gözlemlenir. Napoli opera okulunun seçkin bestecisi Alessandro Scarlatti'nin oğlu olan Domenico, yaşamının 25 yılını İspanya'da Asturias Prensi'nin klavsencisi ve müzik yöneticisi olarak geçirdi. Klavsen sonatlarında, Ralph Kirkpatrick'in de yazdığı gibi, "hamalların, katırcıların ve sıradan insanların söyledikleri havaların ezgilerini taklit etti."⁵ Domenico Scarlatti'nin klavsen üslubuna tipik gitar figürleri ve *jota* gibi İspanyol danslarının ritimleri sinmiştir.

Bununla birlikte, çağın en derin ulusal anlatımını yaratan iki

5. Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Princeton Univ. Press, Princeton, 1953, p. 167 (Dr. Burney'den alıntı).

besteci Almanya'dan çıkar. Bu besteciler, aynı yılda doğan George Frederick Handel ile Johann Sebastian Bach'tır.

II. Handel'in Oratoryoları ve İngiliz Orta Sınıfı

George Frederick Handel (1685-1759), bir berber-cerrahın oğluydu. İlk müzik öğrenimini Almanya'da yaptı. Burada edindiği bilgilerin büyük bölümü, ancak ikinci elden öğrenilmiş İtalyan üslubuydu. Daha sonra, müzik öğreniminin ana kaynağı olan İtalya' da üç yıl geçirerek İtalyan tarzında usta bir opera bestecisi olarak yetişti, ardından da 1712'de İngiltere'ye yerleşti.* Kısmen merkantil anlayışta olan bir aristokrasinin, siyaset alanında güçlü, gelişmekte olan bir orta sınıfın, anayasal bir monarşinin, açıkça sınıfsal çizgiler üzerinde verilen siyasal mücadelelerin ve etkin bir gazeteciliğin var olması, İngiltere'ye, feodal baskı altındaki Almanya'dakinden çok daha fazla düşünce özgürlüğü sağlamıştı. Ayrıca, İngiltere kendine, anadili Almanca olan birini, eski Hanover Elektörü, hem kendisi de Protestan olan, hem de mülkiyet sahiplerinin haklarına gereken saygıyı gösteren bir centilmen olan I. George'u kral olarak seçeceği için, 1714'ten sonra Handel kendini daha çok anayurdundaymiş gibi hissedebilecekti. Handel, ömrünün büyük bölümünü İngiltere'de bestecilik ile, kendi operalarını ve müzik gösterilerini kendi sahneleyen ve finanse eden, kimi zaman az çok başarılı, ama çoğunlukla da enikonu batık bir iş adamlığı rolünü bir arada yürüterek geçirdi.

İngiltere'deki entelektüel yaşama, akılcı bir orta sınıf ruh hali egemendi. Bu anlayış, hem doğayı hem de kâr etmeyi değişmez bilimsel yasalara göre çok güzel bir biçimde düzenlenmiş, her ikisini de Tanrı'nın yarattığı bir makinenin bir parçası olarak görüyordu. Düzene karşı yükselen sesler de vardı. Tory zihniyetli aristokratlar, Stuart soyundan kralların ve mutlak monarşinin geriye dönmesi için komplolar kuran Jacobusçular ve kurulu düzene duydukları tiksintiyi, zorba kabadayılar ve gözü dönmüş

* Handel İngiltere'ye yerleştiği 1714'ten sonra adını daima "Frideric" olarak yazmayı yeğlemiştir- ÇEV.

caniler gibi kanlı eylemlerle gösteren Mohock'lar gibi çeteler kuran genç soylular da bunların arasındaydı. Orta sınıfın siyaset düşünürleri, feodal düşünceli aristokrasinin geriliğini, kendini beğenmişlik dürtüsünü aşan bir tutumla kınarlarken, kırsal alanlardaki ve kentlerdeki son derece yoksul düşmüş, ezilen büyük insan yığınlarını görmekten geliyorlardı. Hem Torylerin mutlakiyetçi aşırı sağını, hem de İrlanda'nın aç nüfusunu da içine alan, büyük bir "miras hakkından mahrumlar" yığını temsil eden Katolikler, beterin beteri bir muamele görüyorlardı. Bu, Defoe, Swift ve Fielding gibi yazarların, o dönemin büyük eleştirel ve yergisel edebiyatında çok zengin bir biçimde belgelemiş oldukları bir tablodur.

Handel'in kendi yolunu bulmasına, gazeteler arasındaki savaşlar yardımcı oldu. Rakip opera kumpanyaları, az çok Tory düşüncesini savunan farklı klikler tarafından desteklenirdi. Çok büyük paralar alan virtüöz şarkıcılarıyla İtalyan operası gibi son derece pahalı bir eğlenceyi yurtdışından getirmekten duyulan ilk hoşnutluk döneminin ardından, yabancı dilde operalar orta sınıfa kendi ulusal özsaygısına bir sövgü gibi gelmeye başladı. *Spectator*'da (21 Mart 1711), Joseph Addison'un yazdığı gibi, "Torunlarımız, dedelerinin niçin kendi öz ülkelerinde, sanki yabancılardan oluşan bir seyirci topluluğu gibi bir arada oturarak, karşılarında anlamadıkları bir dilde sahnelenen oyunları başından sonuna seyretmelerine son derece hayret edecekler, bunun nedenini öğrenmek isteyeceklerdir... İtalyan oyuncular Ateşli Roller sırasında çene yarıstırır durumda her gördüğümde, bizlere adlar takıp durduklarını, sövüp saydıklarını düşünerek hep korkmuşumdur." Genellikle İtalyanları horlayan jingoist, alaycı gülüşler, temsillerin budalalıklarını alaya alışı ("Nicolini'nin karşısına Kürk Kaftanlar içinde kopan Fırtına çıkar ve kartondan yapılmış denizde üstü açık bir kayıkla yelken açar"), ve bunun yalnızca aristokrat bir saray eğlencesi türü olduğu duygusu, ulusal kökenli bir müzik dramı için beslenen gerçek bir istekle birleşmiş durumdaydı. Gene Addison'dan alıntı yaparsak, "Her dilde, Recitative Musick, o dilin tonu ya da vurguları kadar farklı olmalıdır; yoksa bir dilde bir tutkuyu gerektiği gibi dile getiren

bir şey, başka bir dilde o tutkuyu anlatamayacaktır... Bir İngiliz bestecisi. İtalyan restitifi köru köru izlememeli, ondan kendi öz diline uygun olan pek çok hafif sapmadan yararlanmalıdır." (*Spectator*, 3 Nisan 1711).

1728'de John Gay'in komik ve yergisel olay örgülü, müziği bir popüler İngiliz ezgi ve baladlar potpurisi olan *The Beggar's Opera* (Dilenci Operası), akıl almaz bir başarı kazanırken, Handel'in müziğinin güzelliği ve sanatı bakımından bundan çok daha üstün olan İtalyan üslubu operaları başarısız kalıyordu. Handel, yergili ya da popüler İngiliz balad ezgisine hiçbir yakınlık beslemiyordu, ama dört yıl sonra konusunu Kitabı Mukaddes'ten alan İtilizce bir müzik dram olan ilk oratoryosu *Esther*'i yazdı. Oratoryonun, Handel' in başlıca müzik formu haline gelmesi 1741 sıralarındadır. Bu oratoryolar, İngiliz orta sınıfına derin bir ulusal müzikal anlatımı getiren bir başyapıtlar dizisidir.

Bu oratoryoların kişileri ve olayları büyük ölçüde Eski Ahit'ten ve Apokrif metinlerden* alınmıştır. Bunlar Ester, Debora, Makabeler, Saul, Samson, Yeşua, Yefta, Süleyman ve İsrailoğulları Mısır'da öyküleridir. Bu oratoryolar, ortaçağ Katolik missaları ya da Bach'ın Leipzig'te bestelediği Luther kantatları gibi, dinsel törenlerde kullanılmak amacıyla yazılmamıştır. Bu oratoryolar büyük koroları, parlak orkestrasyonları ve operada gelişmiş olan gösterişli virtüöz şan sololarıyla görkemli genel konserler biçiminde seslendiriliyordu. Bunların dinsel özünde, mistisizm bulunmaz. Kendi Seçilmiş Kulları'na (İngilizler'e) bağışlanmış olduğu nimetler için Tanrı'ya bir şükran ifadesidir. Ama aynı zamanda da bu oratoryolar orta sınıf düşüncesinin en demokratik ve en ilerici yanını da temsil ederler. Bu operaların ardında, yüzyıl önce I. Charles'ı tahtından silip atan militan ahlâk geleneği: Eski Ahit peygamberlerinin ve kahramanlarının, zorbalığa ve aristokratik ayrıcalığa karşıt oluşun ilkömekleri olarak temsil edilmesi yatar. Bazılarıysa, enikonu gazeteciliğe özgü bir nitelik taşır. *Judas Maccabeus*, Makabelerin Yunanlı

* Hristiyanlığın, Eski Ahit ve Yeni Ahit dönemlerinde yazılmış, ama Tanrısal esinden kaynaklanmadığı ya da kaynağı belirsiz olduğu gerekçesiyle Kitabı Mukaddes dışında tutulan metinler.-ÇEV.

tiranlara karşı yiğit mücadelesini işleyerek, Cumberland Dükü'nün 1746'da, Stuartçılar üzerinde Cullmoden çayırında kazandığı zaferi kutluyordu. Ne var ki, bu zaferi, İskoçya'da Dük'e Kasap Billy adının takılmasına neden olan bir terör dönemi izledi. Böyle olmasına karşın, bu oratoryolarda yüzyıl önce Milton'un, 'Tanrı'nın işlerini insanlara kavratmak' amacıyla *Paradise Lost*'u (Yitik Cennet) yazarken dile getirmiş olduğu bazı düşünceler bulunur. Milton şöyle deraîştî:

*"but Man over men,
He made not Lord; such title to himself,
Reserving, human left from human free."*

["Oysa insanı insanlar üstüne
Rabbi (Lord) yapmadı; böyle bir sanı kendine ayırdı;
İnsanı insandan özgür tuttu."]

Handel'in, çoğunluğu orta vasat koşuk düzücüleri tarafından yazılan librettoları, dili ve düşünce yüceliği bakımından Milton'a erişmekten çok uzaktır. Bunlar, feodal geriliğe karşı ilerlemenin onurunu ve aristokratik mutlakiyetçiliğe tiksintiyi su katılmamış bir inançla dile getirirler. Bu bakımdan sözgelimi *Belshazzar* oratoryosunda, peygamber Daniel'in karşı çıktığı ve "duvar üzerindeki el yazısıyla" yazgısına mahkûm edilen ahlâksız Babil kralı *Belşazar*, mutlak feodal hükümdarların bir ilkörneğidir. Onun yordakçıları olan Asur soylularının ise, Tory aristokratlar ve saraylılar olduğu açıktır. Belşazar'ı deviren Pers kralı Sirus, "Ben yalnızca zorbaların düşmanıyım" diye ilân eden haksever ve akıllı bir hükümdardır. Aynı şekilde, *Saul* oratoryosunda, alçakgönüllü bir çoban olduğu için Davud'la evlenmeyen Saul'un züppe kızı Merab, kınanması gereken bir örnek olarak gösterilir. Saul'un oğlu Jonathan ise karşıt görüşü dile getirir: "Nesebi ve serveti hor görürüm; erdemden doğsun dostluğum benim."

Bir oratoryodan öbürüne biçimsel yapı değişir. Sözgelimi, *Messiah*, araya serpiştirilmiş sololarıyla muazzam bir korolu ve

çoksesli ilâhiler zinciri gibidir. *İsrailoğulları Mısır*'da ise büyük bir koro gösterisidir. buna karşılık *Belshazzar* ve *Saul*'de, gerçek Kitabı Mukaddes operaları olarak dramatik aksiyonlar ve tiplerle canlı bir müzik dram rengi taşırlar. Handel'in İtalyanca operalarının sevimli melodileri ile İngilizce oratoryolarının sevimli melodileri arasında üslup açısından hiçbir keskin ayıncı çizgi yoktur. Operalarda olduğu gibi, oratoryolarda da yer yer esin ürünü olmaktan uzak sarkmalara rastlanır, müziği taşıyan, Handel'in üstün tekniği ve büyük anların güçlü akışıdır. Ne var ki, oratoryoların niteliksel bir sıçrayışla operaya dönüşmesi, bu oratoryolarda koroların tuttuğu merkezi yerden ileri gelir. Aralarına çelenkler gibi serpiştirilmiş resitatifleri ve aryalarıyla bu korolar, müziksel yapının temel direklerini oluşturur. Metinleri, halkın güçlü kolektif ve moral sesini temsil eder; bunlarda eski Yunan tiyatrosunun korusu bir bakıma, İbrani peygamberlerinin ruhani ve moral mesajını üstlenmiş gibidir. Ve operalarda olduğu gibi, melodik söylem hâlâ İtalya'da doğmuş olmanın izlerini taşısa bile, bir yandan da ciddilik ve yücelik yönünde dönüşüme uğramış durumdadır.

Büyük korolar, sözgelimi *Belshazzar*'daki "Tanrı gazabının birazı bile," *Messiah*'taki "Amin", *Saul*'daki "Yas tut İsrailoğlu" ve *İsrailoğulları Mısır*'da'daki "Ve İsrailoğulların çocukları iç çektiler," *Yeftha*'daki "İrade ettiklerin ne kadar karanlık Ey Tanrım", daha önce İngiliz sahnelerinde duyulmuş olan şeylere hiç benzemez. İnsan seslerinin polifonik olarak bir araya toplanmasıyla derinlik ve ağırlık kazanan, buna karşılık anlatım açısından daima duru ve doğrudan, duraksamadan doruğuna varan, sağlamlığı ve enginliği bakımından anıtsal olan bu yapıtlar, büyüklüklerinin ve yapılarının ardındaki toplumsal düşünceye tam tamına uygun oluşlarıyla, baştan aşağı birer İngiliz müziği haline gelirler. Bu nedenle, İngiliz halkının ilerleyişinin tarihsel bir aşamasındaki egemen düşüncesine ayna tutan bu oratoryolar, müzisyenlerin saygısını kazanmakla kalmamış, festivallerde halk koroları tarafından da seslendirilmiştir.

Bu oratoryolarda, çok doğal olarak, eksik olan şey, derin trajik keder duygusu, içe işleyen öz arayışıdır. Ayrıca, bunlarda İn-

giliz köy insanlarının da sesi yoktur. Buna karşılık, bu oratoryolarda, Örneğin *Messiah*'taki "Tanrı'nın kuzusuna bak" ve "Onun boyunduruğu rahattır" koroları arasındaki karşıtlıkta gözlenenen, engin bir insan imgeleri dizisi ve yaşama sevincine eşlik eden etkileyici bir derin düşüncelilik bulunur. Büyük iyimserliğin ardında duygu derinliği vardır. Bu oratoryoları İngiltere'de dinleyen Haydn'ı o denli etkileyen, Beethoven'ı ise Handel'i "eski ustaların" en büyüğü saymaya götüren, katıksız bir duruluk ve etki kesinliğiyle kaynaşmış olan işte bu enginliktir.

III. Bach ve Bölünmüş Alman Ulusu

Handel ile aynı yıl doğan Johann Sebastian Bach (1685-1750), pek çok yönden hem Handel'in karşıtı, hem de dengiydi. Bach, kendi toprağına, kendi diline ve geleneklerine derinden bağlı bir insandı. Hiçbir zaman bir kâse altın peşinde yurt dışına gitmek gereksinimini duymadı. Çeşitli ülkelerin gelişmiş sanatını dikkatle incelemesi yönünden, Handel'den daha enternasyonal bir anlayışa sahipti. Örneğin Handel, Bach'ın çalışmalarına hiç ilgi göstermediği halde, Bach, Handel'in çalışmalarını biliyordu. Ayrıca, Bach Alman halk ve popüler müziğine daha derinden kök salmıştı. Bach'ın dinsel müziği, yalnızca güncel Protestan ibadeti için yazılmış olması bakımından değil, en iç işleyici haykırışları da dahil, onun tüm ruhsal durumunu ve düşüncelerini dile getirmesi bakımından da Handel'inkinden farklıdır.

Bach'ta çok daha büyük bir öznellik eğilimi, trajik olan konusunda daha derin bir duygu vardır. Bununla beraber, Bach içe bakışa ya da ötedünyasal gizemciliğe de bağlanıp kalmış da değildir. Handel'in oratoryoları gibi, Bach'ın *Pasyonlar*'ı ve *Can-tata*'ları da gerçek yaşamdan alınmış zengin bir insan imgeleri evrenini içinde taşır. Bu yapıtların, Handel'de rastlanandan daha dünyevi, halka özgü olan sesleri, hatta daha coşkulu neşeleri vardır. Handel gibi, Bach da özel vesilelerle ya da güncel toplumsal kullanım için müzik yazıyordu, buna karşılık, Handel'den daha kuramsaldı, her yeni yapıtta yeni bir sorunu ele alıp çözmeyi ve müziğin öz güçlerini bulup çıkartmayı ve yaygınlaştırmayı amaçlıyordu.

Bach, halk müziğine daha yakın ve bunun yanı sıra daha da girift olabilir. Bach, bir yapıta ilk bakışta farkedilmeyen, ama önceden iyice düşünülmüş tasarımın vazgeçilmez bir parçasını oluşturan etkiler katan bir ortaçağ zanaatçısını andırır. Handel, kendi çağının neredeyse eksiksiz, doğrudan bir yansıması, ya da sesidir. Buna karşılık Bach, müziğinde ikili bir yaşam yaşamış gibidir. Kendi çağına, o çağın kendisinden istediği şeyleri, ya da en azından, çağın istediği şeylerden kendi hoşuna gidenleri verir. Aynı zamanda, o aynı yapıtta, çoğu zaman, çevresinden tümüyle ayrı duran, kendinin ve kendi gibi aynı öze işleyici soruları soran az sayıda insanın doyumunu amaçlayan bir başka düşünce dünyası da yaratır. Bach'ın müziğindeki bu çifte yaşamın en açık biçimde gözlemlendiği örnek *Goldberg Çeşitlemeleri*'dir. Bach, bu yapıtı, geceleri uyuyamadığından yakınan koruyucusunu oyalamak için böyle bir yapıta gereksinim duyan eski öğrencilerinden biri için bestelemiştir. Özünde hafif ve neşeli bir müziktir. Buna karşılık, birbirine örülüp kenetlenmiş "gizli" iplikleri ve birimleriyle, bu yapıt, ancak Bach'ın kendisi gibi kurama düşkün bir müzikçinin algılayabileceği entelektüel sorunları ele alarak çözüme bağlar. Handel'in büyüklüğü, çağının sağladığı gerçek ilerlemeye kendisinin de katılmasında ve bunu ustalıklı dille getirmesindeydi; çünkü İngiliz merkantil kapitalizmi, "daha önceki kuşakların toplam üretim güçlerinden daha kitlesel, daha görkemli üretim güçleri" yaratmaya başlayacak kadar ilerici bir güç haline gelmişti. Bach, belki Almanya'nın toplumsal ve ekonomik geriliğinin zorlamasıyla, hatta İngiltere gibi bu denli gelişip serpilen bir ülke için bile geçerli olan, yanıtsız kalan sorular ileri sürüyordu.

Bu iki dev besteci arasındaki farklar, ölümlerinden sonra müziklerinin aldığı yönlerden de görülür. Handel'in müziği tüm sanayi devrimi ile, burjuva sınıfının politik iktidarı tam olarak ele geçirmeye çalıştığı daha sonraki demokratik devrimler boyunca geçerliğini korudu. Bu müzik, Haydn, Mozart ve Beethoven'ın büyük 'klasik' sanatına esin vermeye yaradı. Bach'ın müziği ise, ölümünden sonra büyük ölçüde unutuldu. Hatta, Bach'ın yetenekli oğulları bile onun müziğini canlı tutmak yolunda en ufak

bir çaba göstermediler. Oğullarından biri, Johann Christian Bach ise, Handel'in yolunu izledi ve İngiltere'de İtalyan üslubundan özgürce yararlanan ünlü bir "Alman" bestecisi oldu. Buna karşılık, 19. yüzyılın ikinci yarısında, burjuva sınıfın zaferlerinin ne türlü bir ilerlemeyi gerçekleştirmiş olduğu yolunda araştırmacı soruların öne atıldığı sıralarda, Bach'ın da yıldızı yükselmeye başladı. Bu dönem tüm sanatsal, düşünsel, moral ve tinsel değerlerin, deyim yerindeyse para ve piyasa değerlerine dönüşümü, sanayi proletaryasının haykırışları, kapitalizmin döngüsel bunalım sarsıntılarının ilk hissedildiği zamanlardı. Bunu söylemek, bu tür soruların yanıtlarının, hatta bu soruların Bach'ın sanatında bulunabileceği anlamına gelmez. Burada söylenmek istenen yalnızca, sanatını kendi çağının toprağına sağlamca diken; böyle olmasına karşılık o çağla tam uyum içinde olmayan; arkaya, yukarıya ve o çağın ötelere bakan bir bestecinin, artık özellikle etkileyici bir besteci haline geldiğidir. Romantik öznelciliğin çekimini duyumsayan besteciler, kendilerinden çok önceleri, yetenekli ve güçlü bir sanatçının onların sinir bozucu iç çatışmalarına önceden değinmiş olduğunu keşfettiler.

Görünüşte feodal prenslerin son derece saygılı ve sadık bir hizmetkârı olan Bach, gerçekte kararlılıkla bağımsız bir insandı. Onun yaşadığı dönemde Almanya'da bir müzikçi, yalnızca parayla tutulmuş bir zanaatçı olmakla kalmaz, serflik döneminden kalma bir sürü ufak tefek kurallar ve kısıtlamalarla eli kolu bağlı biri olur çıkardı. Örneğin, Bach'ın Arnstadt'a orgçu olarak atanmasına ilişkin bir belgede, başkaları arasında şu türden şeyleri de okuruz: "Herşeyden önce yukarıda adı geçen Saygıdeğer Soylu Kont hazretlerine sadık, hakikatlı ve itaatli biri olunuz ve işinizde, yolculukta ve size emanet edilen sanatın ve bilimin uygulanmasında çalışkan ve güvenilir bir insan olduğunuzu gösteriniz. Başka iş ve uğraşlara karışmayınız... Günlük yaşamınızda içinizde Tanrı korkusu, ciddiyet ve barış aşkı beslemekten geri durmayınız. Kötü arkadaşlardan kendinizi sakınlınız; her konuda Tanrı'ya, yüce otoriteye ve üstlerinize, bir orgcuya yaraşır bir biçimde hareket ediniz."⁶

6. Hans T. David and Arthur Mendel, Ed., *The Bach Reader*. Norton, N. Y., 1945, p. 50.

Böyle olmasına karşın, Bach, Buxtehude'yi dinlemek için Luebeck'e gitmek üzere dört hafta izin alarak ayrıldığı Amstadt'a tam dört ay dönmedi. Dönüşünde tutulan sorgulama zaptı, onun pek de pişman olmadığını gösteriyor. Bunun yanı sıra Bach, aşırı özgün olan müziği ve şunun gibi sorunlar yüzünden azarlanıp duruyordu. "Orgcu Bach, eskiden bir hayli uzun çalardı; yönetici bu konuda onun dikkatini çektikten sonra, hemen öbür uca kayarak, çalış süresini kısalttı mı kısalttı."⁷ Bach'ın patronlarının müzik zevkine saygısı olmadığı açıkça görülüyor. Bir müzikçi bir iş akdi imzalamaya görsün, başka bir yerden nendenli çekici bir öneri alırsa alsın, izin verilmedikçe görevinden ayrılamazdı. Bach bu sorunla 1717'de Weimar'da karşılaştı. İşten çıkarılmasını "müthiş bir inatla" istediği için tutuklandı ve hapse atıldı.⁸ Gene de, isteğini kabul ettirdi.

Bach'ın müzik dışındaki sorunlara ilişkin düşünceleri konusunda elimizde hiçbir kayıt yoktur. Orta Avrupa'da insanlar, tartışmalı sorunlar konusunda açıkça konuşmadıkları ya da yazmadıkları için, bu şaşırtıcı bir şey değildir. İki kuşak sonra, Mozart, babasıyla şifre kullanarak yazışacaktır. Bach zamanındaki Almanya'da ise, demokratik ilerlemeler, ekonomik gelişme, feodalizm kalıntılarının kaldırılması ve birleşik bir ulus yaratılması yolunda heyecan uyandıracak herhangi bir hareket yoktur. Buna karşın, Bach'ın bağımsızlığı, yaşamının tam da yarı karanlık son döneminde; örneğin onun 1723'ten ölümüne değin Leipzig'te sürdüreceği kantorluk işini seçişinde, kentin iki kilisesinin öğretmen ve kilise ayinleri için müzik yazma işlerini ustlenişinde kendini gösterir. Yalnızca orgda değil, neredeyse bütün öbür çalgılarda virtüöz icracı olarak sahip olduğu yetenek bile, ona çok büyük bir konum sağladı. Oğlu Carl Philipp Emanuel'in yazdığı gibi, "genellikle pek parlak bir servete sahip olmadı, çünkü sahip olmak için gerekeni yapmadı, sözgelimi, dünyayı dolaşmadı. Böyle olmasına karşın, sanattan anlayan kişilerden, sanatseverlerden yeterince saygı gördü."⁹ Bach'ın bir başka öğ-

7. a.g.y., p. 52.

8. a.g.y., p. 75.

9. a.g.y., p. 279.

rencisi Carl Friedrich Abel, hem ihtiyar usta, hem de oğlu Carl Philipp Emanuel için, "Kalkıp Napoli, Paris ya da Londra'da" beste yapmış olsalar, "daha popüler ve herkesçe daha anlaşılır ve hoş gidecek şeyler yazmış olsalar, 18. yüzyılın tartışmasız en büyük müzikçileri olurlardı," diye yazmıştı.¹⁰ Oysa, daha sığ ve daha az değer taşıdıklarını bildiği bestecilerin, kendinden daha fazla ün ve para sahibi olmaları, anlaşıldığı kadarıyla, onun hiç canını sıkmamış gibidir. Bach için önemli olan, Leipzig'deki "modernçiler" tarafından modası geçmiş olarak küçümsense de, köklerini Alman halkının ulusal tarihinden ve özlemlerinden alan geleneği koruyabilmesi ve yüceltebilmesiydi.

Kırsal bölgelerin halk müziği Bach için pek fazla birşey ifade etmiyordu. Çeşitli çalgılar için bestelediği süitler ve partitalar genellikle, çarpıcı bir güç taşıyan üvertürlerden ve onu izleyen bir danslar zincirinden oluşur. Bu danslar, halk dansları değil, gavot, rondo, allemande, courante, minuet, gigue ve sarabande gibi birtakım saray danslarıdır. Bunlar en özgün bir biçimde işlenmiştir; gigue'ler çoğunlukla fugal kontrpuan baş yapıtlarını oluşturur, sarabande'lara ise çoğunlukla son derece anlatımsal, *parlando* bir temel nitelik kazandırılmıştır. Bir bütün olarak *Parlando-rubato* bir üslupta işlenmiş olan dans bölümlerinin olağanüstü örneklerinden birini, tümüyle büyük altıncı klavye partitası oluşturur. Köylülere karşı kentli-burgherlerin tepeden bakan tutumunu, belki Bach da paylaşmış olabilir. No 212, "*Köylü Kantatı*" adlı yapıtı bir halk dansları medleyinden oluşan bir üvertürle giren ve bir *ländler* ya da rüstik valsle biten kırsal halk üslubu üstüne nükteli buluşlarla dolup taşar. Müziğinin sözlerinde, malikânenin yeni efendisini ve hanımını karşılayan "mutlu köylülük" betimlenir. Son derece artırılmış ve ciddi bir yapıtı olan *Goldberg Çeşitlemeleri*'nde Bach, final çeşitlemesi için bir tür komik çeşni olarak bir *quodlibet** bestelemiştir. Bu form en iyi şekilde, Bach'ın ilk biyografisini yazan Forkel tarafından Bach ailesinin yıllık toplantılarını anlatırken betimlenmiştir:

10. a.g.y., p. 262.

* Lat. "Hoşa giden," "istenen," "dermece," birkaç popüler ezginin ya da ezgi parçasının ustaca bir araya getirildiği, hafif tarz bir beste -ÇEV.

"Bir araya geldikleri zaman yaptıkları ilk şey, bir koral seslendirmek olurdu. Bu dindar başlangıçtan, çoğunlukla onunla çok büyük bir tezat oluşturan güldürücü sözlere ve maskaralıklara geçerlerdi. Bu kez hep birlikte ve doğaçlamalar yaparak, kısmen güldürülü kısmen de yakışsız popüler şarkılara geçerlerdi. Ama bunu öyle bir tarzda yaparlardı ki, bu biçimde doğaçlanan partiler, sözleri her partide değişik olduğu halde, birlikte bir tür armoni oluştururdu. Onlar bu tür doğaçlama armoniye *Quodlibet* adını verirlerdi; buna yalnızca kendileri içtenlikle gülmekle kalmazlar, bu şarkılar, dinleyen kim varsa aynı biçimde coşturur yürekten ve karşı durulmaz kahkahalarla güldürürdü."¹¹

Dinsel yapıtlarda zaman zaman, özellikle de sözlerin pastoral ya da "çobansı" bir imgeyi çağrıştırdığı durumlarda, halk üslubunun sevecen ve duygulu bir tarzda işlenmiş biçimleri gözlemlenir. *Cantata, No. 104, Du Hirte Israel* ("Sen İsrailoğullarının çobanı"), bir Alman halk dansına benzeyen, surdinli baslı üçerli tempolu giriş korusuyla ve ağır halk *ländler*'inin yani dans şarkısının bir övgüsü olan büyüleyici ariyasıyla, bunun bir örneğini oluşturur. En coşkulu örnek, *Aziz Matta Pasyonu*'nun, tatlı melodili ve bir ninni gibi hafifçe sallanan ritimli kapanış korusudur.

Böyle olmasına karşın, kilise kantatları ve *Pasyon*'ları gibi Lutheran dinsel yapıtlarını bu denli derin bir ulusal anlatımlar kılan şey, bunların özünde Alman dilinin ve Luther korallerinin bulunmasıdır. Bu yapıtlar, Bach'ın hizmet ettiği cemaatlerinin önünde seslendirilmek üzere yazıldı. Bunun önemli bir istisnası *Si Minör Missa*'dır. Bu missada geleneksel Latince missa sözleri kullanılmıştır ve yöresel kiliselerde seslendirilmek amacıyla yazılmıştır. Böyle olmasına karşın, bu missadaki müzik, büyük bir bölümüyle doğrudan doğruya Alman kantatlarından uyarlanmıştır. Bu yapıtlar, ortaçağ köylüleri ve zanaatçıları tarafından serpilten tohumların barok çağdaki görkemli çiçeklenişidir.

Ortaçağ Avrupası'nda iki ana dinsel akım oluşmuştu. Bunlardan biri Hazreti İsa'yı Gökte bir "Kral," çevresi azizler ve me-

11. a.g.y., p. 301.

lekler tarafından kuşatılmış bir Büyük Lord olarak yüceltiyordu; öbürü ise İsa'yı "otoriteler" tarafından yargı önüne çıkarılan ve işkence gören bir yasa dışı, ya da yoksulların önderi olan biri olarak görüyordu. Bu ikinci İsa, G. G. Coulton'un¹² sözleriyle "Yoksullar Kitabı Mukaddesi"nin içindeki İsa'ydı. Bu yaklaşım, yani Kitabı Mukaddes öykülerini ve azizlerin yaşamlarını, sıradan insanların yaşamlarından alınmış gerçekçi anlatımlar içinde anlatma uygulamasına, ortaçağ halk sanatının bütün biçimlerinde rastlanır. Loncalar tarafından sahnelenen açık saçık ve sade konuşmalarıyla dinsel halk sahne oyunları; Yusuf ile Meryem'i bebekleri ahırda doğan yoksul insanlar olarak anlatan Noel karolları; katedrallerdeki, azizleri ve Kitabı Mukaddes kişilerini köylü, marangoz, demirci ve balıkçı olarak betimleyen, anonim zanaatçıların elinden çıkma oymalar bunlar arasındadır. Kitabı Mukaddes'in konuşulan dillere çevrilmesi yolundaki aykırı istek bundan doğdu. Bu akıma Coulton "Kitabı Mukaddes Savaşı" adını verir.¹³ Lutherci başkaldırının en önemli özelliklerinden biri, Almanca Kitabı Mukaddes'in, Almanca dinsel törenlerin ve büyük popüler ilâhi ya da koral geleneğinin kurumlaşmasıydı.

Bach'ın dört elle sarıldığı ve müzikte doruğuna çıkardığı, işte bu geleneştir. Bu amacı gerçekleştirmek için barok majör-minör armonisinin, barok müzik mimari biçiminin ve çalgılaşmasının yeni geliştirilmiş olan tüm görkemli yanlarından yararlanmıştı. Bach'ın bestelediği bu 300 *Cantata*'dan günümüze ulaşan 200 kadarı ve iki *Pasyon*'u, tarihte benzeri olmayan bir müzik anıtını temsil eder. Bach'tan önce hiçbir besteci, varolan toplumun malı olan bir şarkı geleneğini olduğu gibi devrılarak ve bu geleneğin özgün biçimini koruyarak, aynı zamanda da onu kendi müzikal buluşları için bir atkı ve özgü malzemesi olarak kullanmamıştı. Koraller, müziksel ve ruhsal olarak bu yapıtların içine sinmiş durumdadır; bizim bunları "halk müziği"

12. G. G. Coulton, *Medieval Panorama*, Macmillan, N. Y., 1947, pp. 681-94.

13. Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach* (transl. Bell and Fuller-Maitland), Dover, N. Y., 1951, Vol II, p. 525.

olarak nitelendirip nitelendirmememiz önemsizdir. Müziksel kökleri ne denli çeşitli olursa olsun, bunlar ulusun ortak malı haline gelmişti. Ulusal hareketin kendisinin 16. yüzyılın pata durumuna gelmiş sınıf mücadeleleri ve 17. yüzyılın ölümçül savaşları içine batmış bir durumda olmasına karşın, bu korallerin içine ulusal bilinç, bir Alman ulusunun oluşması yolunda yükselen bir dalga gizliydi. Bach'ın dinleyicileri bakımından bu koraller, bunların etrafına örmüş olduğu en karmaşık çoksesliliğin ortasında bile, alışılmış ve tanınabilen müziklerdi.

Bach'ın dinleyicileri, kuşkusuz, bu korallerin, birleşik bir Alman ulusuna ilişkin umutları somutlaştırdığı gibisinden şeyler söylemezlerdi. O sıralar Almanya'da kesinlikle bu türden etkin hiçbir hareket yoktu. Ama gene de, Bach'ın bu koralleri işleyişi, her zaman düşünceli, özenli ve yaratıcıdır; bunlarla ve bunların somutlaştırdığı tarihsel ve kültürel gelenekle derin bütünleşmesini ortaya koyar. Bir zamanlar bunların içinde yanmakta olan ateşi Bach yeniden tutuşturur. Örneğin, Luther ile yoldaşlarının bir ağızdan söyleyerek Worms'a girdikleri "meydan okuyan savaş ilâhisi" *Ein' feste Burg ist unser Gott*'u, Bach, 80. *Kantar*'ı *Ein' feste Burg*'un birinci bölümünde, czgi dizelerini üstüste yığarak, gürlüncesine çalınan trompet sesleriyle dumak bilmeyen bir hız, güç ve coşkun bir betimsel görkem katarak ateşli bir yürüyüş korosuna dönüştürmüştür.

Aziz Matta Pasyonu'unda Bach, sahnede canlandırılması amaçlanmayan bütünsel bir vaaz ve müzik dram sunar. Bu pasyonun klasik Yunan dramıyla tinsel ilişkisi rastlantısal değildir; çünkü Yunan dramı da, eski söylencelere gerçekçi ve kendini kabul ettiren insan kişileştirmeleri kazandıran oyun yazarlarının dehası sayesinde dönüşüme uğratılmış dinsel törenden doğmuştu. Koraller de, tıpkı dramı yorumlayan Yunan korusu gibi, halkın kolektif sesidir. Bach ise, örneğin İsa'nın yakalanışını betimleyen büyük ağıtlı düette olduğu gibi, ortaçağ köy insanının, İsa'nın halktan izleyicileriyle kendisini özdeşleştirmesini yeniden yaratır; bu düet "Bırak gitsin!" diye haykıran koroyla sık sık kesilir. Aziz Matta'ya Göre İncil'in, bu gibi toplumsal imgeleme uygun olduğuna kuşku yok. Daha az popüler duygular taşıyan

ve İsa öyküsünün toplumsal mesajının aşırı Yahudi düşmanı çarpıtmalar içinde boğulup gittiği Aziz Yuhanna İncili'ninse, Bach'a bu denli yüksek müzik dram ve kişileştirme esini vermediğini belirtmek yerinde olur. Spitta, Bach'ın, *Aziz Yuhanna Pasyonu*'nda "Bir halk yığınının çarpıcı bir dramatik yorumu yerine, öncelikle müzik formuna önem vermiş olduğunu" yazar. Birçok güzel bölümleri bulunmasına karşın bu yapıt, sonraki kuşakların imgeleme yetisini *Aziz Matta Pasyonu* kadar kavramamıştır. *Aziz Matta Pasyonu*'unda, gerçek yaşamın çatışmalarının ve tarihin bir gücü olarak sıradan insanların müzikte nasıl yeniden yaratılabileceğine ilişkin pek çok ders bulunur.

17. yüzyıl Hollandası'nın dinsel tablolarında Rembrandt'ın yaptığı gibi, Bach da müziğinde dinsel geleneği kendi yaşam ve halk duygusuyla harman ederken, görünüşte çağının kabul edilmiş gelenekleri içinde çalışmaktadır. Kendinin bir halk sanatçısı olmamasına karşılık, Bach'ın, ortaçağın dinsel halk sanatçısıyla paylaştığı birşey vardır; bu da her ikisinin Kitabı Mukaddes öykülerine yaklaşımlarındaki yapmacıksız ruhtur. Bu ruh öylesine yapmacıktan uzaktır ki, konu, gökten yere indirilir. "Öbür dünya"yı yücelten "ters yüz edilmiş gerçeklik", gerçek yaşamın betimlemesine geri döndürülür. Örneğin *Kantatlar*'da Bach, şiirin her dörtlülüğün, bazı durumlarda da, bir sözcüğün ya da bir cümlecüğün, duygusal ve kimi zaman da resimsel doğru müziksel açıklamasını bulmayı hedef alır. Birike duran müzik duygusu, Bach'ın yaşama karşı dipdiri duygusuyla bir araya gelen bu yapmacıksızlık nedeniyle, sonunda sözlerin ruhunu yalanlar.

Kantatlar'ın, bazıları Bach'ın çağdaşı olan dinsel şairler tarafından yazılmış, bazıları Kitabı Mukaddes'ten alınmış, bazıları doğrudan doğruya geleneksel koral ilahi dizelerinden aktarılmış sözleri, genellikle gerçek varoluşun azabını ve cennetin mutluluğunu ele alır. Bunlar, dünya nefret ile dolup taşar, ölüm ise iyidir, çünkü Şeytan'ın kışkırtmalarına karşı koyan dindar ruh, mezarın ötesinde mutluluğa erişecektir, derler. Gerçek dünyadaki şeylere yapılan anıştırılar, simge ya da eğretilme amacını taşır. Buna karşılık Bach'ın bestelerindeki anıştırı, müziğe neden olan ve bu müziğe esin veren, insanların yaşadıkları gerçek dün-

yadır. Örneğin, *Kantat No. 21, Ich hatte viel Bekümmernis*'te "ruh" ile İsa arasındaki düet, tıpkı genç bir çobanın kararsız bir kızın gönlünü kazanmak için söyleyebileceği bir şarkı gibi, müzikte gerçek yaşam düetlerinin en sevimlisi ve en seveceni halini alır. *Kantat No. 78, Jesu, der du meine Seele*'de "zayıf ama gene de gayretli adımlarla koşarsın Ey İsa, senin yardımına" sözleri, iki kadın sesi için keyifli, halk şarkısı gibi ezgisel, şen şatır bir düeti esinler; pazara alış veriş yapmak üzere koşuşan iki kadın imgesini çağrıştırır. *Kantat No. 51*'in giriş cümlesi olan "Seni Övsün Ey Tanrım, Tüm Yaratıklar" sözleri, insan sesine eşlik eden ateşli trompet obbligatolu* göz kamaştıran bir şenlik sahnesini esinler. *Kantatlar*'ın sözleri ölümden özlemle söz ederken, müzikten fışkıran yaşamdır. Böyle olmakla birlikte, bu, dini, gerçeklikten kaçış gibi görmeyen dindar bir düşünürünün müziğidir. Din, yaşamın her yanına uygulanırken anlam taşımak zorundadır. Kölelik altında ezilen Amerikan Zenci halkı, sofuca dindar olan, aynı zamanda da halk olarak onurunu ve köleliğe karşı mücadelesini dile getiren büyük koca bir halk ilâhileri yığınınını, işte bu ruhla yaratacaktı.

Koral ezgilerinin Bach'ın özgün ezgisel buluşlarını esinlendiriş biçimleri, ulusal bir müziğin incelenmesine özellikle uygun düşer. Bu en belirgin biçimde, Bach'ın Leipzig yıllarında bestelemiş olduğu büyük "Koral Kantatlar" dizisinde gözlemlenir. Koral Kantat, Bach'ın icat ettiği formlardan biriydi. Önceki kuşakların Alman bestecileri, koralleri org yapıtlarına temel alarak kullanmışlar ve bunları kilise *Kantatları* arasına serpiştirmişlerdi. Bach'ın söz konusu olan "Koral Kantatları"nda ise, koral, tüm yapıtın temelini oluşturur; her ayrı bölüm, birbirini izleyen ilâhi dörtlüklerine dayanır, aynı zamanda da koral ezgisinin bir çeşitleme ya da geliştirmesini oluşturur. Bunlar "tersinden çeşitleme" dizileri olarak nitelendirilebilir; birinci bölüm genellikle koral üzerinde inceden inceye işlenen bir kontrapuntal fantazyadır; basit, özgün ve armonize edilmiş biçimiyle koral, yalnızca parçanın sonunda ortaya çıkar. Bu, çeşitlemelere temel oluşturu-

* Lat."Zorunlu," bir bestede, olağanüstü etkisi ya da özel işlevi bakımından seslendirilmesi zorunlu görülen çalgı partisi için kullanılan terim -ÇEV.

ran böyle bir koral, ancak dinleyiciler için tanıdık olduğu zaman psikolojik bakımdan üstünlük taşıyan bir yöntemdir.

Spitta, bu yapıtlarda koral, ezgi çeşitlemeleriyle kontrpuanın içine ne denli gizlenmiş olursa olsun, "ister maddi biçimiyle, ister içindeki ruhla, (dinleyici) koralı işitmediği tek bir an bulunmadığını hissedecektir," diye yazar.¹⁴ Biraz önce halk müziğinde, ezginin, ezgi aileleriyle birlikte doğuş sürecini görmüştük. Burada, bu kez yeni bir düzeyde olmak üzere, bunu bir kez daha gözlemliyoruz. Eski ezgiler yenilerini doğuruyor. Bunun çarpıcı bir örneği *140 No. lu Wechet auf Kantate*'dir. Bu kantatta, yaylı çalgıların yükselen obbligato melodisi, koral ezgisinin esin dolu bir çeşitlemesi olmasının yanı sıra, aynı zamanda yeni bir insan imgesini, neşeli bir uyanış imgesini yaratır. *133 No. lu Kantar*'ın giriş korosu *Ich freue mich in dir*'de, orkestra, koralin bir müzik cümlesinden oluşan temayı neşeli bir biçimde geliştirir. *4 No. lu Kantar*'ın giriş enstrümantal *sinfonia*'sı, *Christ lag in Todesbanden*'de, koralin ilk müzik tümcesi tanımı olanaksız etkileyici bir melodiye dönüşür. Ve doğal olarak da, org için bestelenen koral geliştirmeleri olan koral prelüd ve fantazyalarda aynı yaratım sürecinin iş başında olduğunu görürüz. Bunun örneklerinden biri, *Nun komm' der heiden Heiland*'ın son değişik biçiminde (BMW 659) yer alan, bir koral hammaddesinden meydana getirilmiş ve şimdiye kadar bestelenen en olağanüstü melodilerden biri olan görkemli, uzatmalı ezgidir.

Bach, toplumsal bir şarkı dağarcını alarak, bunun yaşayan hammaddelelerini yaşamın yeni durumlarına yanıt verecek biçimde yeniden işlediği görkemli ve kalıcı melodiler yaratan ilk güçlü besteci örneğidir. *Fa Tonunda Tokata* ve *Mi Bemol* ("Azize Anna") *Mi Minör* ("Takoz"), *Do* majör ve *Si minör* tonlarındaki büyük Leipzig *Prelüdlar ve Fügler*'i gibi org yapıtlarında, barok çalgı sanatında hiç görülmemiş bir biçimde Bach, tek bir bölümün çatısı içinde bir ruhsal durum tezat ve çatışmasını açar. Bunlar, onun dinsel yapıtlarındaki en tutkulu ve en dramatik yerlere denk düşer, ama onlardan daha derli toplu ve daha yoğundur. Dindışı yapıtlarının melodileri de çoğunlukla dinsel ya-

pıtlarının koral- esinli melodileriyle aynı söylemde görülür. Örneğin *Re Tonunda Orkestra Süiti*'nin (sayısız keman dinleti izleyicilerinin "Sol Teli İçin Arya" olarak bildikleri) ünlü "Ezgi"si ile, *Nun komm der Heiden Heiland* Korall-Prelüdünün melodisi; *Tam Uyuşumlu Klavye*'nin I. Kitabındaki *Mi Bemol Minör Prelüd* ile *O Haupt voll Blut* "Pasyon" korali arasında çok yakın bir aile ilişkisi vardır.

Bach'ın güçlü sanatı, kendi çok yetenekli oğulları da dahil, çağındaki çoğu müzikçinin "müzikal ilerleme" gözüyle baktıkları akımlara karşıt bir biçimde doğdu. Buna neden, o sırada ağır basmakta olan akımın daha az kontrapuntal, daha gevşek dokulu, daha eğlendirici, daha tatlı ve daha sevecen duygulu, biçime daha kaprisli olan bir müzikten yana olmasıydı. Üstelik Bach'ın korallere verdiği büyük önem ve müziğinin ulusal-dinsel karakteri de hiç de iyi karşılanmamıştır. Almanya, Bach'ın ölümünden yaklaşık yüzyıldan fazla bir zaman geçtikten sonra birleşerek, otokratik Prusya devletinin hegemonyası altına girdi. Bu devlette, Bach'ın yapıtlarında dayandığı, örneğin Luther'in, köylüleri ve plebleri, Kitabı Mukaddes'teki ahlaksal hükümleri kendileri okusunlar ve "Romalı Sodom" adını verdiği şeye karşı savaşınlar diye ayaklandırmış olduğu ruha benzer bir ruhun zerresi bile yoktu. Bach, geçmişte soluğu kesilmiş bir hareket ve birkaç kişinin gelecek için beslediği bir umut olmak dışında, bağımsız bir varlığa sahip olmayan bir ulusun bir dev sesiydi.

3. KLASİK BİÇİM VE ARİSTOKRASİNİN ELEŞTİRİLMESİ

(Mozart) Beaumarchais'nin bir komedisinden -*Le Mariage de Figaro*- öyle uzun boylu uğraşmadan bir opera librettosu yazılıp yazılamayacağını sordu. Öneriye aklım iyice yattı, bir opera librettosu yazmaya söz verdim... Hemen çalışmaya koyuldum, ben sözleri tamamlar tamamlamaz, Mozart besteliyordu... Allahın tek kuluna lâfını etmeden Figaro'yu İmparator'a önerdim.

İmparator, "Ne?" dedi. "Mozart çalgı müziğinde harika biri ama, yazdığı tek bir opera var, o da matah birşey değil, bilmiyor musunuz?"

"Evet, Efendim," diye sakın sakın yanıt verdim, "ama sizin yüce gönüllülüğünüz olmasaydı, bendeniz de Viyana'da tek bir dramdan başkasını yazmamış biri olurdum."

"Bu böyle olabilir ama," diye yanıt verdi, "ben daha gençlerde bu *Mariage de Figaro* oyununu Alman tiyatro topluluğunun repertuarına almasını yasaklamıştım."

"Evet, Efendim," diye karşılık verdim, "ne var ki benim yazmakta olduğum şey komedi değil, operaydı. Birçok sahneyi yapıta almamak, birçoğunu da enikonu kesip atmak zorunda kaldım. Sayın Majestelerinin huzuruyla şeref verecekleri bir oyunda Zıttalilerininin ince zevklerini ya da kamunun edep ve haya duygularını incitebilecek hiçbir şeyi yapıta almadım, metinden çıkardım. Bir de şunu ekleyebilirim, yargılayabildiğim kadarıyla müziği bana son derece güzel geldi."

-Lorenzo da Ponte'nin Anıları

I. Klasik Sonat Formu ve Dramatik Çatışmalar

Haydn ile Mozart, 18. yüzyılda çiçeklenen "klasik" üslubun başlıca mimarlarıydılar. Bu üslubun tohumlarını ekenler Monteverdi'den Bach'a kadarki büyük barok deneycileriydi. Böyle olmakla birlikte bu "klasik" üslubun, kendi çiçeklerini açabilmesi için, barok göreneklerin kabuğunu kırması, kendi biçimlerini geliştirmesi zorunluydu.

Baroğun gerçekleştirdiği üç başarı müziğin daha sonraki gelişimi bakımından çok büyük önem taşıyordu. Bunlardan biri, gerçek yaşamın çeşitliliğini ve enginliğini kucaklamaya uygun düşen opera ve ondan türeyen dramatik oratoryo gibi büyük ölçekli müzik biçimlerin icadıydı. Bu biçimler, koro, aria ve resitatif gibi büyük ses bloklarıyla inşa edilmişti. Bu blokların her biri döngülü şarkının doğal gelişmesinin sonucu farklı bir gerçek-yaşam imgesini temsil eder. İkincisi, çalgılardaki vokal polifoni (çokseslilik) taklidinden ya da danslardan farklı olarak, baştan sona çalgısal olan ilk biçimlerin yaratılmasıydı. Tipik olanı, coşkun, hızlı bir bölümle başlayan, buna zıt, derin düşünceli ağır bir bölümle devam eden ve bir önceki bu karşıtlığı, dans eden, canlı bir finalde çözüme bağlayarak insan psikolojisini yapıtın yapısına yansıtan ve sindiren üç bölümlü konçertoydu. Üçüncüsü ise, ortaçağın, majör ve minör ses dizisine dönüşen iki moduna dayanan ve bir "tonalite çemberi" içinde hareket edebilen müzik yapım sisteminin kurulmasıydı. Buna göre bir yapıt kendi gidişi içinde modüle olabiliyor, yani bir tondan öbürüne geçebiliyordu; böylece kapısı açılan armoni dünyasında duygusal ve dramatik anlatım bakımından sınırsız olanaklar ortaya çıkıyordu. 17. yüzyılın sonlarında Corelli ve Alessandro Scarlatti gibi bestecilerce kurumsallaştırılan bu armonik-yapısal ilke, Bach'ın büyük org ve klavyeli çalgı tokatlarında, prelüdlerinde, fantazyalarında ve füğlerinde derinlemesine araştırılıyordu.

Barok müziğin sınırlılığı, biçimsel olarak kendini gerçek dışına bağılıymış gibi göstermek zorundayken, kendi böyle istemese de gerçek yaşamı coşkuyla kucaklamasıydı. Bu da, bestecinin hizmet ettiği topluma koşut düşüyordu. Sömürge talanının, tica-

ret ve endüstri manifaktürünün gelişmesiyle çok büyük değişiklikler yer alıyordu. Buna karşılık, devletin dizginlerini monarşi ile toprak sahibi soylu sınıf, egemenlikleri Tanrı tarafından son-suza değin onaylanmışçasına ellerinde tutuyorlardı. Doğa bilim-lerindeki büyük buluşlardan doğan bilimsel, maddeci bir yaşam görüşü, Ortaçağ'dan devralınmış bir tanrıbilimle ikircikli bir ateşkes yapmış durumdaydı. Aynı şekilde, Handel'in oratoryoları ya da Bach'ın kantatları ve Pasyonları gibi yaşamla dolup ta-şan yapıtlar yaratan besteciler, bu yapıtlarında dinsel geleneğin otoritesine sadakat yemini ediyorlardı. Operada dramaturji, sa-ray yaşamının idealize edilmiş betimlemeleriyle ya da mitolojik kahramanların serüvenleriyle sınırlanmaya yönelmişti.

Ortaçağ polifonisinin, ağır basan öznelliğinin yanı sıra, açık formlarının ve konuşma bükünlü dizelerinin yerini, barok kontrpuanın döngülü ve ritim ağırlıklı formlarının almış olması, önemli bir adım oluşturmuyordu. Bu barok formlarda, bir bas çizgi ya da *continuo*,* alt taşıyıcı ve denetleyici temeli oluşturuyor, melodi dizeleri ve arabeskler bu altyapının üzerine örülüyordu.

Böylece, müzikte "dış dünya"ya ilişkin duyguların yansıtıl-masına geniş bir kapı açılmış oluyordu. Bununla birlikte ortaya çıkan sonuç, "dışsal"lığı çoğu zaman derinlikten son derece yoksun olan süslü ve dekoratif bir müzikti. 18. yüzyılın başla-rındaki müzikte dans formlarının aşırı bolluğu göze çarpar. Bu danslar yalnızca çalgısal dans süitlerinde ve balelerde değil, so-natlarda, opera ve oratoryoların aryanlarında da duyulur. Birbi-riyle karşıtlaşan konuşma bükünlü formlar; biçimsel aryaya kar-şı özgür resitatif ve büyük iç monologlar gibi devinen çalgı *fan-tezileri* doğdu. Bach'ın sanatında derinden etkileyici olan yan, *Partitalar*'ındaki dans bölümlerinde ya da *Eşit Düzenlenmiş Klavye*'nin I. Kitabı'ndan Do Diyez minördeki konuşma bükün-

* *Continuo* ya da *basso continuo*, "sürekli bas," 17. yüzyıl çembalo ve org sanatçıların, en alt eşlik partisini oluşturan figürlü ya da şifreli bası. İngiltere'de "thorough-bass" olarak adlandırılırdı. *Continuo* çalmak, belli bir çalgıyı değil, herhangi bir tuşlu çalgıda bu bas çeşitlemesini çalmak anlamına geliyor-du -ÇEV.

l  f glerinde görüldüğü gibi, onun ritmik barok formuna son derece uyguland rıcı büyük bir işlev kazandırma yetene iydi. Oysa barok formunu oluşturan tek tek "ses blokları" ya da ayrı ayrı bölümler, içsel bir dramatik  arp  ma ya da  at  mayı, hiç denmese de, son derece zor kabul ederler.

Esas , tek bir sürekli müzik yapısının içinde ba ından sonuna süre giden dramatik bir  at  madan ve bükünlü müzikle ritim a rlıklı müziğin karşılıklı etkileşiminden oluşan bu yeni "klasik"  slup, birçok ulusun ürünüydü. Romain Rolland bunu "insanlığın bir zaferi" olarak nitelendiriyor ve  unu ekliyordu, "Bu sanat, herkesin, tüm Avrupalıların malı, besini haline geldi, çünkü bütün ırklar bu sanatta elbirli iyle  alı m  , hepsi de ona kendilerinden bir eyler katm  lardır."¹ Alman, Fransız, İtalyan ve Polonyalı müzikçiler bu gelişmede rol oyandılar.  ek müzikçilerin seçkin katkıları oldu. Bu müzikçiler, Habsburg imparatorlarının sultanı altındaki uluslar hapisanesinin bir parçasını oluşturan vatanları Bohemya'da çalışma olanakları bulunmadığından Avrupa'nın çeşitli saraylarında hizmet gördüler. Bu bestecilerin arasında Mannheim'da, ses g rl   indeki (dinamik) nüansları ve parlak çalgısal renkleri ile ünlü bir orkestra kuran -ve adı kitaplarda Johann Stamitz olarak Almanla tırılan- Jan Stamitz (1717-57); Almanca *Sing-spiel*, yerli komik operayı yaratan George Benda (1722-95); operaya derin bir ciddiyet ve soyluluk kazandıran, koroları, resitatifleri ve ariyaları bütün bir perdeyi kaplayan büyük müzik kemerleri biçiminde birleştiren Christoph Willibald Gluck (1714-87) sayılabilir.

Klasik  slup "barok bası"nı, yani *continuo*'yu bir yana bıraktı ve müziksel akışı, özgürce akan bir melodi dizesi aracılığıyla artırdı; bu dize artık basın denetimi altında olmadan, buna karşılık bas tarafından desteklenen devinimi içinde zengin ve  zg r bir armoniye ve içsel seslere etkinlik olanağı sağlıyordu. Dans ritimleri de kullanıyor, ama müziğinin hareketini dramatik ritim kar ıtlıkları, melodik temalar ve ses g rl kleri biçiminde gerçekleştirerek, bu dans formlarının buka ılarını kınıyordu. Daha

1. Romain Rolland, "Origins of Eighteenth Century Classic Style," in *Rolland's Essays on Music*, p. 68.

erken evrelerinde, yaklaşık 18. yüzyıl ortalarında, bir yandan entelektüel kontrpuan karmaşıklıklarını ve dans yapısının getirdiği biçimsellikleri bertaraf etmiş, bir yandan da müziğe yadırganmayan tatlı bir duygu kazandırmıştı; bu biçimiyle de barok üslubun basite indirgenmiş bir biçimi gibi gözüküyordu.

Böyle olmakla birlikte, klasik üslup, 18. yüzyılın son üçte birinde kapsam kazandı ve çalkantılı, değişken bir dünyayı yansıtır duruma gelerek duygusal yaşamı bakımından derinleşti. Aristokratik kurumlara ve feodalizm kalıntılarına karşı yıkıcı bir eleştiri yükselmekte ve bu eleştiriler Fransa'da Rousseau, Diderot ve Beaumarchais'nin, Almanya'da Lessing, Schiller ve Goethe'nin kitaplarında okunmaktaydı. Goethe'nin 1774'te yayımlanan romanı *Werther*, karşılık görmeyen aşkı yüzünden canına kıyan genç kahramanıyla Avrupa'yı gözyaşlarına boğdu. Ama, bunun yanı sıra romanda, üst sınıfın toplumsal ve düşünsel yaşamının sığınağına ilişkin keskin değerlendirmeler de yer alıyordu. 1760'ların sonlarının *Sturm und Drang* (Coşkunluk Akımı) ya da romantizm öncesi akımı, nostaljik bir ortaçağcılık ve marazilik, büyüye ve büyücülüğe hayranlık gibi ne denli acayip öznel biçimlere bürünmüş olursa olsun, toplumun ahmaklaştırıcı göreneklerine yöneltilmiş bir protestoyu simgeliyordu. Bununla birlikte, bu eleştirinin en iyi yanı, usçuluğu insanlıkla birleştirmesi, akıllı yürekle bir görmesi, yaşamın ve birey haklarının taşıdığı değere derinlemesine önem vermesi; böyle bir özgürlüğü toplumun gelişmesinde aramak gerektiği bilinciyle birleştirmesiydi. Bu akım, tam da toplumsal yaşamın akışı ve çatışması içinde keşfedilen, gerçekliğin karşısına dikilmeyen bir düzen ve mantık arayışını temsil ediyordu. Bu akımın müziğe dönüştürülmüş biçimi, Haydn ve Mozart tarafından geliştirilen ve Beethoven tarafından en yüksek noktalarına çıkarılan klasik üslubun özünü oluşturmaktaydı. Klasik üslup, antifeodal, yurtsever ulus duygusunu, tüm dünyayı kaplayan ileri görüşlü bir bilinçle birleştiriyordu.

II. Haydn, Mozart ve Saray Korumacılığı

Joseph Haydn (1732-1809) ile Wolfgang Amadeus Mozart

(1736- 1791) da besteci olarak aynı çelişmeyle karşı karşıyaydılar. Bu çelişme, çevrelerindeki dünyada esmekte olan taze rüzgârların bilincinde olmalarına, söyleyecek özlü şeyleri olan sanatçılar olduklarını bilmelerine karşılık, kökenini feodalizmden alan kulluk koşulları altında çalışmak zorunda olmalarından kaynaklanıyordu. Bu iki bestecinin yaşamları farklı biçimlerde gelişti. Haydn'inki, çağımıza özgü bir deymi kullanırsak, çok zorlu çalışmayla başarıya ulaşan yoksul çocuğun öyküsüydü. Mozart ise, zenginlerin sevgilisi olarak doğmuş, buna karşılık öldüğünde yoksullar mezarlığına gömülmüştü. Haydn, aristokraseye karşıt duyguları dile getirmekte daha ölçülü davranıyor; Mozart ise korumacılık düzenine baştan kara saldırıyordu.

Haydn, günümüzdeki Macaristan'ın sınır boylarındaki küçük bir Avusturya kasabasında köylü bir ailenin içinde doğdu. Sanatını geliştirmek ve dişe dokunur bir mevki kapabilmek için verdiği zorlu mücadelenin ardından talih yüzüne gülererek, 1761'de Kutsal Roma İmparatorluğu'nun en zengin kodamanları arasında yer alan Esterhazy prenslerinin hizmetine alındı. 1762'den 1790'a değin ünvanını koruyan ve Orta Avrupa'nın en zengin ve en görkemli gösterilerini düzenleyen Prens Nikolaus Esterhazy, müziği seven bir kişiydi. Haydn'ın dehası geliştikçe, Prens, sarayının bestecisi olarak böylesine yetenekli bir yaratıcıya sahip olmaktan gerçek bir gurur duyuyordu. Buna karşılık, ne denli yalızlı olursa olsun, Haydn, bu kafesten usanmıştı. Esterhazy'lerin yanında çalışmak üzere imzaladığı sözleşme, feodal ilişkilerin tipik örneğiydi. Sözleşme, "Zatı Samilerinin emredecekleri türden müziği bestelemekle ve bu gibi bestelerin başkalarının eline geçmesine ve kopya edilmesine izin vermemekle, bunları kesinlikle Ekselanslarının kullanımı için elinde tutmakla yükümlü olduğunu ve Ekselanslarının bilgisi ve izni olmadan başka hiç kimse için beste yapmayacağını" belirtiyordu.² Esterhazy'lerin Haydn'ın buna gerçekten uymasını bekleyip beklemedikleri bilinmiyor. Mozart'ın *Requiem*'i, bedelini ödediği için bunu kendi bestesiymiş gibi yayımlayabileceğine saf saf inanan bir kont tarafından gene buna benzer bir anlayışla ısmarlanmıştı. Oysa o

2. Karl Geiringer, *Haydn*, Norton, N. Y., 1946, p.53

sıralar böyle bir tutum, kabarmış dalgaları önlemeye kalkışmak gibiydi. Haydn, birçok yapıtını yayımladı. Dünyaya mal olmuş büyük bir sanatçı durumuna geldi ve bütün dünya ondan övgüyle söz etti. Haydn'ın müziği 1880'lere gelindiğinde İtalya, Fransa, Almanya, İngiltere, ve Rusya'da çalınıyor ve adı, soylu patronlarınınkinden çok daha fazla biliniyordu. Böyle olmasına karşın, o da, bir toprak kölesi gibi onu azat etmek istemedikleri sürece, yaşamı boyunca kesinlikle patronlarına bağlı kalmak zorundaydı. Müzik dinlemek için bile olsa, Zati Samilerinin izinleri olmadan, bir yere yolculuk yapamıyordu³. Böyle bir izin ise çoğunlukla kibarca reddeliyordu. 1790'da Haydn, "Sürgit köle olmak gerçekten de acı,"⁴ diye yazmıştı.

1790'da Prens Nikolaus'un ölümü, bu soyluluk ünvanının mirasçısı olan Prens Anton'un da uzun boylu müzik meraklısı biri olmaması, Haydn'a özgür kalarak başka bir iş arama olanağını verdi. Bazı yeni yapıtlarını kendi yöneteceği bir dizi konserde sunması konusunda İngiltere'den cömert bir teklif aldı. Altmışına yaklaşan Haydn, bu yorucu geziyi yaptı. Esterhazy'nin özel tiyatrosundaki konserlerden farklı olarak halka açık olan bu 1791- 92 konserlerinde Haydn son derece iyi karşılandı. Ortaya koyduğu müziksel düşünceler ne denli yeni ve cüretkâr oluyorsa, basın ve kamuoyu onu yaşayan en büyük müzik dehası olarak o denli hararetle alkışlıyordu. 1794'te İngiltere'ye bir kez daha gelerek bir yıl kaldı ve son altı senfonisini orada besteledi. Daha önce yazmış olduğu bütün müziklerinden daha renkli olan bu senfonileri, daha cesur bir anlayışla bestelenmiş, dram yönünden daha fırtınalı olan yapıtlardır. Kral ve Kraliçe onun İngiltere'de kalmasını istediler, sarayda kalabileceği bir yer önerdiler. Ama Haydn, artık yeni bir yere kök salamayacak kadar yaşlıydı, ayrıca vatanına da çok bağlıydı. Viyana'ya ve Esterhazy ailesine, ama bu kez yeni bir bağımsızlık duygusu içinde geri döndü. Fransız Devrimi patlak vermişti ve bu olayın Avusturya'da sansürün sıkılaşmasına ve genel bir baskıya yol açmasına karşılık, bazı feodal tutumlar da artık tümüyle ortadan

3. a.g.y., pp. 78-79.

4. a.g.y., p. 86.

kalkmıştı. Saraya dalkavukluğunun kaba züppeliğiyle ona yüklenip duran Viyanalı eleştirmenler bile, artık onun dehasını kabul etmişlerdi. *Yaratılış* oratoryosunun 1799'daki ilk genel seslendirmesinde, salona girmeye çalışan, birbirleriyle itişip kakışan insanların yarattığı kargaşada düzeni sağlamak için polis çağırmak gerekmişti. Fransa, Avusturya ile savaş halinde olduğu halde, yapıtlarını yönetmek üzere Paris'e çağrıldı. İsveçten ödül aldı. Yaşamının son yıllarını Haydn, işte böyle bir saygı ortamı içinde geçirdi.

Mozart, daha altı yaşına yeni bastığı sıralarda coşkun bir beğeni ile karşılanmıştı. Müziğin masalsı harika çocuğu ve Salzburg Başpiskoposu'nun hizmetkinde çalışan bir kemancının oğlu olan Mozart, babası tarafından Almanya, Fransa, Belçika, Hollanda, İsviçre ve İngiltere'de sergilendi. Bu tume için eli sıkı Başpiskopos babasının maaşını kesmek karşılığında, izin vermek lûtfunda bulundu. Mozart, onbeşindeyken, hâlâ müziğin ana kaynağı sayılan İtalya'yı, İtalyan üslubunda vokal yapıtlar besteleme yeteneğiyle fethetti. Babasının Mozart için düşündüğü kariyer, saray müzikçiliği idi. Oysa Wolfgang, yüksek ve güçlü kişilerin ahmak ve pinti olabileceklerini çok erkenden öğrenmişti. İtalya turnesinden sonra babasına, "Çaldığımız kişi, başkası değil, Napoli Kralının ta kendisiydi, değil mi? Emin olun ki, Kraliçe'nin bizi her gördüğü yerde yaptığı reveranslardan çıkarıyorum, Kraliçe'nin kendiliğinden birşey yapmaya gücü yok - Kralın ne tür bir insan olduğunu size yazmaktansa, karşı karşıya gelince, anlatırım."⁵

Mozart, içinde pek az müzik severin bulunduğu, edepsizliğin bir yaşam biçimi haline geldiği aristokrasinin davranış kurallarını kabul edemeyecek kadar erken bağımsızlaştı. Bir icra için herhangi bir ödeme yapma zorunluluğu duyulmuyordu. Kimi zaman ise bu ödemeler, şu eğlenceli mektubunda anlattığı gibi, işine yaramayan armağanlar biçimini alıyordu. "Dün Cannabich ile birlikte armağanımı almak için Kont Savioli'ye gitmek zorunda kaldım. Tam da tahmin ettiğim gibi bu, para filân değil,

5. Edward Holmes, *The Life of Mozart*, (ilk yay. 1845), Everyman's Library, London, p.58 (tarihsiz).

şık bir altın saatti. Kösteği, makinesi tahminen yirmi karolin filân eder de, benim elime şöyle bir on karolin verseler, canıma minnetti. Yol parası için lâzımdı çünkü. İzninizle söyleyeyim, şimdi benim beş saatim var, bir soyluyu ziyaret ettiğimde iki saat kuşanabilmek için (günümüzde moda böyle) ve en azından bir saat daha armağan etsinler diye bütün giysilerime birer saat cebi daha yaptırmaya karar verdim."⁶ Salzburg Başpiskoposu'nun hizmetkârı olarak Mozart'a yapılan ödeme çok cimriciydi ve anlaşıldığı kadarıyla Başpiskopos müzikten hiç hoşlanmıyor, müziği yalnızca saray seremonilerinin zorunlu parçalarından biri sayıyordu. Mozart'ın Salzburg'taki yaşam öyküsünü ilk yazarlardan biri şöyle diyordu: "Mozart'ın yetenekleri hiçbir zaman küçümsenmemişti, ta ki hizmetlerinin karşılığını isteyinceye kadar. Ama bunun ardından, üstelik hem de ölçüsüz biçimiyle ona, ürettiklerinin beş para etmez şeyler olduğu söylendi."⁷ Babasının Mozart'tan biraz daha tedbirli olmasını rica etmesine karşın, Mozart'la babası arasındaki mektuplaşma (bu yazışmalar her yanda casusların bulunmasından dolayı şifreli bir biçimde kaleme alınmıştı), her ikisinin de patronları konusunda hiç de iyi düşüncelere sahip olmadıklarını gösterir. Nitekim 1781'de Mozart, artık Başpiskopos'un hizmetinde bulunmadığını ilân etti. Bu onun, bağımlı bir hizmetkâr olarak, fedal muamele görmekten yalnız kendi adına değil, bir besteci, genel olarak da, bir sanatçı olarak bağımsızlığını ilân eden tarihsel bildirisiydi.

Bundan sonra yaşam zordu. Mozart'ın dehasını kabul eden yeteri kadar insan bulunduğuna kuşku yok. Ama, aynı zamanda ortalıkta korkunç bir kıskançlık hüküm sürüyordu. Mozart'ın çok daha genç olduğu bir sırada babası öfkeyle şunları yazmıştı, "Bütün o kahrolası müzikçiler güruhu, bir çocuğun yeteneğini sergilemesini önlemek için seferber-olmuş."⁸ Mozart'ın izleyenleri hayran birakan bir dizi başyapıtlar yazdığı saray operası, tam da entrikaların, kayıncılığın ve adam yeme siyasetlerinin

6. a.g.y., p. 95.

7. a.g.y., p. 77.

8. Emily Anderson, Ed. and Transl., *The Letters of Mozart and His Family*, Macmillan, London, 1938, Vol.I, p. 137.

yuvasıydı. Piyasa, Mozart'a destek olamayacak kadar zayıftı. Daha sonraları Beethoven, bağımsız bir besteci olarak Viyana'ya gitmenin yolunu bulabilecek, müziği seven her soyludan armağan ve sipariş alma olanağına kavuşabilecek, buna karşılık ancak dilediği biçimde beste yapmakta ayak direyecekti. Senfonilerini tiyatrolarda, genel dinleyicinin önünde çaldıracak ve gelirini enikonu onun yazdığı herşeyi kabul eden yayıncılardan sağlayacaktı. Ne var ki bu, Mozart'ın ölümünden on yıl sonra gerçekleşebilen bir şeydi. Haydn'ın Viyana'da en büyük saygıyı görmesi, Mozart'ın ölümünden on yedi yıl sonrasına rastlayacaktı.

Böyle olmakla birlikte, Mozart'ın yeteneklerine, zamanındaki dinleyiciler tarafından değer verilmediğini, Mozart'ın onların "kafalarının almayacağı" ya da sırf "gelecek kuşaklar" için besteler yaptığını inanan kimselerin, onun 1789'da bir gece *Saraydan Kız Kaçırma* operasının oynandığı Berlin Opera Sarayı'na beklenmedik bir zamanda girişi sırasındaki karşılaşmasını okumaları yeter. "'Mozart operadaymış' haberi, bir anda orkestradan sahnedekilere kadar bir anda yayılıverdi."⁹ Antifeodal yergisi Viyana'da biraz ürkütücü bulunan *Figaro'nun Düğünü* operasının arylarının, popüler danslar haline geldiği Prag'da Mozart'ın büyük ün kazanmasına neden oldu. Büyük başyapıtı *Don Giovanni*'yi Prag için yazdı. Haydn'ın hemen arkasından Londra'ya çağrıldıysa da, Haydn'ın ilk İngiltere yolculuğunun ortalarında, Mozart artık ölüm döşeğindeydi.

Müzikçiler arasında o haset, entrika, yüze gülüp arkadan kuyusunu kazma döneminde, Mozart ile Haydn'ın birbirlerine besledikleri kendini geri planda tutan takdir duygularını okumak olağanüstü birşeydir. Mozart daha yaşlı olan bu adam için "benim sanat babam" diye söz ederdi. Her ikisi de Viyanalı eleştirmenlerin zehirli oklarına hedef oluyorlardı. Haydn'ın günahı 1772'de açıkça dile getirildiği gibi, o eleştirmenlerce gülünç olarak nitelenen halk müziğini, son derece ciddiye almasıydı.¹⁰ Bir ara, Mozart'ın *Don Giovanni*'sini yerden yere vurmak için peş-

9. Holmes, *a.g.y.*, p. 259.

10. Geiringer, *a.g.y.*, p. 66.

peşe sıraya giren Viyanalı müzikçilerle müzik çevresi, o sıralarda artık sarsılmaz bir konuma yükselmiş olan Haydn'a bunu onaylatmak üzere başvurdular. Haydn, onlara şu yanıtı verdi: "Benim bildiğim tek şey, Mozart'ın, günümüzde yaşayan bestecilerin en büyüğü olduğudur."¹¹ Mozart, altı büyük yaylı çalgılar dörtlüsünden oluşan beste dizisini (1782-85) Haydn'a adadı; bu onun müzik alanında Haydn'a borcunu teslim ettiğini gösteren bir hareketti. Her iki müzikçi de çağlarındaki ruhsal durumu yansıttılar. Örneğin Haydn 1760'lar sonlarının *Sturm und Drang* akımının yükselme döneminin ortalarında çok duygulu 49. *Fa Minör*, 'La Passione' *Senfonisi*'ni (1868), *Op. 20 Beşinci Fa Minör Dörtlü'sünü* (1772) ve 44. *Mi Minör 'Trauer' ya da 'Yas' Senfonisi*'ni (1772) yazdı. 1773'te de Mozart, daha onyediyayındayken, şaşılacak kadar fırtınalı *K. 183 Yirminci Senfoni*'sini yazdı. Bu senfoniye, son yıllarının "Büyük" *Sol Minör Senfoni*'sinden ayırt edilebilmesi için "küçük" *Sol Minör Senfoni* adı verilmiştir. Hem Mozart, hem de Haydn Mason Kardeşliğine üyeydiler.

Tüm Viyanalı besteciler takımyıldızının içini doldurup taşan temel bir Avusturyalı halk söylemi vardır. Bu konuda Geiringer, erken dönem yapıtlarına ilişkin olarak Haydn'ın, "Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms ve daha pek çoklarının zengin bir esin kaynağını oluşturan zengin Viyana halk müziği pınarından yararlandığı"nı¹² yazar. Söz konusu söylemi, örneğin *Yaratılış*'ta, Raphael'in aryası "Rollend in Schäumenden Wellen" - "Köpüklü Dalgalarda Yuvarlanıp Giderken" de işitiyoruz. Bu arya, Handel'in oratoryo geleneğine uygun, fırtınalı dalgaların taklidiyle başlar; *Değirmenci Kız*'a son derece uygun düşebilecek yaygın Schubertvari bir ezgi ile biter. Mozart'ın *Sihirli Flüt*'ünün birinci perdesinin sonunda Papageno ile Pamina'nın "Könnte jeder brave Mann solche Glockchen finden" sözleriyle söyledikleri halk üsluplu naif ezgi, hemen hemen notası notasına Schubert'in *Heidenroslein*'inin başlangıcıdır. Beethoven,

11. Holmes, a.g.y., p. 23.

12. Haydn: *The Creation*'ın notları, H. G. Robbins Landon'un alıntısı, *Haydn Society* plakları, HSLP 2027.

"Pastoral" Senfonisi'nin son bölümüne, Haydn'ın *Re Tonunda* 93. *Senfoni*'sinin yavaş bölümünün ezgisini almış olabilir.

Bununla birlikte Haydn ile Mozart'ın halk müziğine yaklaşımları birbirinden farklıydı. "Taşralı delikanlı" Haydn'da halk havası temeldir, deyim yerindeyse onun kendi kanının bir parçasıdır. Bu da onun müziğine bir tazelik ve dolaysız bir anlatım gücü kazandırır. Mozart ise, çağının cilalı, kentli *galant* üslubu ile daha fazla içiçedir. Bu üslubu kendi kullanabileceği bir biçime çevirmiş, kimi zaman en incelmış ve en usta espri gücü biçiminde keskinleştirmiş; kimi zaman da kolayca, bu konuda Haydn'ın yazabildiklerini fersah fersah aşan en kederli, yürek burkan duyguları dile getirebilecek bir biçime getirmiştir. Bu bestecilerin yaylı çalgı dördlülerini tartışırken Einstein, aradaki ayrımı şu biçimde dile getiriyor: " (Mozart'ın dördlülerini), Haydn'ın dördlülerinden keskin bir biçimde ayıran şey, bunların 'müzikten yapılmış' olmaları, 'süzme müzik' oluşlarıdır. Haydn'ın *Kuş Dördlüsü* adı verilen *Op. 33 üçüncü* gibi bir dördlüsü, Mozart'a tamamen yabancı kalır. Deyim yerindeyse, açık havada olmasa bile, en azından açık bir pencere önünde bestelenmiştir."¹³

III. Haydn ve Halk Müziği

Kuşkusuz Haydn'ın tüm ezgilerinde halk çeşnisi bulunmaz. Ve Haydn'ın bir ezgisini ' halk müziğinin tipik' örneği olarak nitelenebildiğimiz zaman bile bu melodi, onun elinden tümüyle ona özgü olan bir cila ve sanatsal yoğunluk ile çıkmıştır. Böyle olmasına karşılık, önemli olanı, halk tarzındaki bu ezgi ve motiflerin, senfoni ve yaylı çalgılar dördlüsü evreninde onun büyük başarılarıyla bu denli sarmaş dolaş durumda oluşudur. Haydn senfoniye, Beethoven'ın devralarak Fransız Devrimi'nin ortaya çıkardığı "iç" ve "dış" güçlü çatışmaları dile getirmek üzere kullanabileceği bir biçime sokmuştur. Yaylı çalgılar dördlüsünü de derin bir iç anlatım aracı haline getirmiştir.

Haydn'ın bu formların içindeki dramı nasıl yoğunlaştırdığı, bunların giriş bölümlerini ele alış tarzından görülebilir. Bir "bi-

13. Alfred Einstein, *Mozart*, Oxford Univ. Press, N.Y., 1945, p.183.

rinci bölüm"ün genel örüntüsü, iki "konu"yu ya da tema kümesini sunan bir sergiydi. Bunlardan "ikinci konu", "birinci"ninkinden farklı bir tonda olurdu; ardından birçok ton değişiklikleri ve daha başka dönüşümlerle bir gelişme bölümü geliyordu; ardından da konuların başlangıç tonalitesinde geri döndüğü bir serginin tekrarı ve bir koda ya da "toparlanma" bölümü ile sona eriyordu. Haydn gelişme bölümünü, müzikteki hareketin kalbi haline getirecek biçimde genişletti. Daha sonraki yapıtlarında serginin tekrarı bölümünü de, Haydn'a gelişme fırtınalarından sonra, basit bir biçimde başa dönmeyi, gerçek dışı ve naif olacağını telkin eden psikolojik bir içgörüyle değişimden geçirdi. Bunun yanı sıra kodayı, gelişme dramının yoğun bir biçimde yeniden gözden geçirildiği bir bölmeye dönüştürdü. Haydn'ın "Birinci bölüm formu"nun temel karakteri (ki daha sonra bu 'sonat formu' olarak adlandırıldı) öz dokusunun *parlando* ile *tempo giusto* öğelerinin bir birleşim ve karşıtlaşmasından oluşmasıdır. Haydn, melodik *motiflerini* tonalite, ritim ve gürlük değişiklikleriyle sürdürerek, artık derin bir içsel duygu akışına ve coşkulu bir deklamasyon evrenine ayak basan *parlando* ya da "konuşma bükünlü" bir müzik yaratabilmişti. Bunun tam tersine, salınımlı, ritmin ağır bastığı melodiler bir hareket ve yaşam "dış dünyası" duygusunu yaratıyordu. Haydn ayrıca senfoni, sonat ve yaylı çalgılar dördlülerinin öbür bölümlerinin de duygu kapsamlarını yoğunlaştırdı. Şarkıyı andıran ağır bölümlere, gelişimsel ve kimi zaman da dramatik bir karakter kazandırdı; *menuetto* üçüncü bölümleri müzikal olarak zengin rüstik danslar olarak işledi; kapanış bölümünün "mutlu sonu"na ayrı bir dramatiklik kazandırdı. Ve Haydn'ın birbirini izleyen her yapıtında bu denli ciddiyetle işleyeceği, bu yapıtların dramatik patlamalarının ve derin düşüncelerinin aracı haline getireceği temaların, halk üslubunda olduğunu görürüz.

Haydn'ın derin ve düş gücüyle yararlandığı bu gibi halk örüntülerinden birinin, üç vuruşlu kır dansı *ländler* ya da rüstik dansın bazı örneklerini vermek gerekirse, *Op. 450 Birinci Si Bemol Dörtlü*'nün neredeyse bir "dans şiiri" haline gelen ağır bölümü; *Si Bemol 102. Senfoni*'nin dramatik bir yoğunluk ve iç iş-

leyen bir nitelik kazanan ağır bölümü; *Yaratılış*'ta, bir bestecinin halk motiflerini alarak bunları nasıl değişime uğratabileceğinin, bunları yeni bir şarkı olarak halka aynı zamanda onun kendi malı olacak biçimde nasıl geri verebileceğinin olağanüstü bir örneğini ortaya koyan sevimli "Yemyeşil örtüyle" soprano aryası gösterilebilir.

Haydn'ın kullandığı daha başka halk kalıpları da vardır; *Op. 77 Birinci Fa Dörtlüsü*'nün insanın aklından çıkmayan ağır bölümündeki ve *Sol Tonunda Askeri 100. Senfoni*'sinin taşkın neşeye dolu ağır bölümündeki gibi (başlangıçta bir dans varyantı olan) marş buna örnektir. Haydn, yalnızca Avusturya'nın halk ve halk malzemesini değil, İmparatorluğun içindeki birçok halkın varlığını yansıtacak biçimde Hırvat ve Macar halk ve halk öğelerini de kullanır. *Sol Tonunda Birinci Keman, Viyolonsel ve Piyano Üçlüsü*'nün ("Çigan Rondosu") ve *Re Tonunda Klavsen Konçertosu*'nün son bölümleri, Macar Çigan müziğinin tipik şen örnekleridir. Bu tür neşe saçan bir müzik, köy halkı arasında keyifli bir gezinti olarak Esterhazy prenslerinin hoşuna gitmiş olabilir. Ne var ki Haydn bu malzemeyi daha derinlemesine kullanır; örneğin birinci kemanın Çigan kemancının *parlando* üslubunda içe işleyen minör tonlu arabeskler dokuduğu *Do Tonunda Op. 54 İkinci Dörtlü*'nün yavaş bölümü gibi.

Halk müziğini Haydn gibi büyük bir yaratıcılıkla kullanan kimseler için tipik olan, bunun gençlik dönemine özgü olmaması, çocukluktan başlayarak taşınan ve olgunluk dönemiyle derinleşen bir üslubu oluşturmastır. Bazen bir bestecinin halk müziğiyle gerçekten ne yapabileceğini öğrenmesi ya da kendine son derece önemli gelen deneyimlerden geçmesi ömrünün yarısını kaplayabilir. Halk öğelerinin en zengin ve en yaratıcı kullanımı Haydn'ın 1890 büyük yapıtlarında görülür. Bu yapıtlarda Haydn'ın müziğinin içsel şiirini ve dramını en yüksek noktasına ulaşır. Son altı senfonisinin büyük yavaş giriş bölümleri, bu senfoninin dramatik gücünün örnekleridir. Bu giriş bölümlerinin kökeni, opera resitatifindedir, ama artık bunlar derin iç monologlar ya da olağanüstü inşaatlar haline gelmiştir. Haydn uzmanı H. G. Robbins Landon, bu son altı senfonide gerçek Hırvat, Sırp, Macar halk ezgile-

rinc dek izlenebilen altı melodi saptar.¹⁴ Bu dönemin bir yaylı çalgılar dörtlüsü *Op. 71 Birinci Si Bemol Dörtlü'nün* son bölümünde coşkulu bir "Çigan rapsodisi" karşımıza çıkar. Bu, tipik folkten, melodi kümecikleri, aksatınlar (senkoplamlar) ve pedal (uzatılan) notalar ya da "gayda" efektleriyle en ustalıklı bir biçimde geliştirilir. Bu, "Çigan Rondo" bölümlerinden daha yüksek bir düzeydedir. *Mevsimler* oratoryosu (1798-1801) neşe içinde dans eden koro, "Nun tönen die Pfeifen" gibi "pastoral" ve halk müziğiyle dolup taşar. Bu yapıtla ilgili bir küçük öykü, Haydn'ın köylülere duyduğu sempatiyi anlatır. James Thomson'un *Mevsimler* adlı şiirinden alınan librettoyu, kırsal kesimdeki "erdemli meşakkati" ve "zorlu çalışmayı," Geiringer'in de-ğindiği gibi, "biraz da iç bayıltan"¹⁵ övgülerle, bir aristokrat olan Baron Gottfried van Swieten yazmıştı. Haydn, "Ben tüm yaşamım boyunca çok zorlu bir uğraş verdim, ama hiçbir zaman bir "Zorlu Uğraş Övgüsü" bestelemek aklımdan geçmemiştir"¹⁶ demişti.

Haydn'ın halk müziği, köylülük ve ulus konusundaki duygularını belki de en iyi biçimde, 1796-98'in olağanüstü bir bestesi olan *Op. 76 Üçüncü 'İmparator' Dörtlüsü*, özetler. Yapıt adını, ağır bölümünün, Haydn'ın 1797'de yurtsever bir ulusal marş olarak bestelemiş olduğu melodi üstüne bir dizi çeşitleme olmasından alır. Son derece güzel bir ezgidir ve bu ezginin bir halk şarkısı olup olmadığı ya da bir halk şarkısından alınıp alınmadığı konusu üzerinde tartışmalar yapılmıştır. Ne var ki, birinci bölümünün halk kökeni konusunda hiçbir kuşkuyla yer olamaz. Ana giriş teması, geliştirdiği aksatımı ve surdinli bas notasıyla katıksız bir "kırsal" halk müziğidir. Halk niteliği başlangıçta belli belirsiz duyumsanır. Gelişme bölümünde, tema bir eksen-den (bir tondan) öbürüne geçtiği, dramatik coşkunun doruğuna ulaştığı sırada daha az belirgin duruma gelir. Ama, tam da doruk noktasında, serginin tekrar girerken, dört başı mamur, canlı ve insanın ayaklarını yere vurduran bir kır dansı olarak karşımı-

14. H. G. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, Macmillan, N. Y., 1956, pp. 566-69.

15. Geiringer, *a.g.y.*, p. 319.

16. Robbins Landon, 12 gibi.

za çıkar. Yavaş bölümünde ulusal marş bulunduğuna göre., bu dörtlünün Haydn için özel bir önem taşıyor olması gerekir. Haydn sanki ilk bölüm aracılığıyla sıradan köylü halkın da ulus olduğunu bizlere söyler gibidir.

Haydn, bunu bir slogan gibi bilinçli olarak benimsemiş olan 19. yüzyıl bestecileri anlamında "ulusal" bir besteci değildi. Bununla birlikte, Haydn, Smetana, Dvorak ve Musorgski'ye uzanan çizginin başlangıcını oluşturur. Halk ögesini yaratıcı ve yoğurucu bir biçimde ele alışıyla, bunun olsa olsa güllünç ya da ' maskara' müziği olduğu yolundaki yaygın kanıyı yıkışıyla, bu müziği kendi tutkulu duygu anlatımlarının, derin düşüncelerinin, kendi sevecenliğinin ve dramatik bildirilerinin anlatımına uygun bir araç olarak kullanışıyla, bize, bu müziğin temsil ettiği insanların, birer "hiç" olmadığını, derin duygular taşıyan insanlar olduğunu söyler gibidir. Önemli insanlardır bunlar. İnsan, ancak bu insanların kendi yakınları olduğunu bilerek ulusu tanıyabilir.

IV. Mozart'ın Opera Müziğindeki Toplumsal Eleştirisi

Mozart'ın içinde doğduğu ve neredeyse bütün yaşamını geçirdiği yapmacıklık çevreler göz önünde bulundurulursa, onun, köylüler ve "rústik müzik" konusunda, kentlerin yüksekte bakan çevrelerinin besledikleri görüşten başka bir görüş taşıması neredeyse olanaksızdı. Oysa Mozart, popüler müzik olarak dans salonlarında ve bira bahçelerinde halka çalınmak üzere birçok halk tarzı şirin valsler, *ländler* ve kır dansları bestelemişti. Çalgı yapıtlarına, sevgi ile işlenmiş halk müziği esintileri girer. Erken döneminin başyapıtlarından biri olan *K. 219 La Majör Keman Konçertosu*'unun son bölümünde, Macar Çigan tarzında bir ara-bölüm yer alır. Bununla birlikte bu tarz, genç olarak Viyana kadar, Mozart için de "Türk" ya da egzotik "Doğu" müziği kategorisine girer. *K. 614 Mi Bemol Yaylı Çalgılar Beşlisi*'nde olduğu gibi, scherzolarına bazen tatlı *ländler*'ler sokar. *K. 564 Sol Majör Üçlü'sünün* son bölümü, halk tarzı bir vals üzerine çekici bir dizi çeşitlemedir. Ne var ki, bunlar, Haydn gibi köylü söylemine özel bir yakınlık duygusunu değil, müzikte insana özgü olan herşeye karşı canlı bir ilgiyi dile getirir.

Bununla birlikte, Mozart'ın üslubunun özünde popüler bir müzik yatıyordu. Bu, serenatların, yürüyüşlerin, eğlencenin, aşk şarkılarının ve "gece müziği"nin kent popüler müziğidir; bu, İtalyan üslubuna çok şey borçlu olan, buna karşılık, aynı zamanda Viyana'ya da özgü duruma gelen, parlak, havalı bir müziktir. Mozart'ın birçok *Serenad*'ı ve *Divertimento*'su, aynı zamanda da ilk senfoni ve konçertoları, *galant* söylemi onun melodisi bakımından sevimli ve tarz bakımından antılmış bir biçimde ele alınışının, örnekleridir. Ve başarısı bu söylemi yadsımasında değil, değişik bir biçime sokmasındadır. Mozart, özünde şen ve kaygısız, nükte ve sevecenlikle sarmaş dolaş, *tempo-giusto* olan bu *galant* üslubu, tam bir armonik hareket ve modülasyon ustalığıyla ele almış ve gerçekliğin Mozart'ın aristokrat dinleyicisine hiç de iyi karşılanmayan bir yanını: derin huzursuzlukları ve trajik duyguları açığa vuran *parlando-rubato* bir iç monolog müziğine çevirmiştir.

Bu nitelik değişimini birçok yapıtlarında izleyebiliriz. *K. 361 Onüç Çalgı İçin Si Bemol Serenat*'ının üçüncü bölümünün *Adagio*'su, bu türden *galant* duyarlıklı, sevimli ve güzel bir parçadır. Ondan daha sonraki *K. 467 Do Minör Piyano Konçertosu*'nun yavaş bölümünde önceki serenadın bu bölümünde kullanılmış olduğu malzemenin bir parçasını alarak sadeleştirir ve piyanoyla orkestra arasında bir diyalog biçiminde derin bir keder anlatımına dönüştürür. Bir başka *galant* biçim de *Romanze* ya da kibar takımının aşk şarkısıdır. Bu, genellikle yavaş tempoyla başlayan, tez canlı bir ya da iki orta bölümü olan bir formdur. *Sihirli Flüt*'ün birinci perdesinde tenor tarafından söylenen aria, "Dies Bildnis ist bezaubernd Schön," bu türden bir *Romanze*'dir; bu biçimin tipik, güzel, *galant* kullanımı *K. 425 "Eine Kleine Nachtmusik" Serenad*'nın ağır bölümü olarak karşımıza çıkar. Ardından, büyük *K. 466 Re Minor Piyano Konçertosu*'nun ağır bölümüne dönersek, gene bir *Romanze* ile karşılaşırız ama *galant* atmosfer uçup gidiverir, onun yerini en etkileyici ve kişisel bir müzik söyleşi alır. Onun kadar büyük bir yapıt olan *K. 482 Mi Bemol Piyano Konçertosu*'nun ağır bölümü, önce orkestra, sonra Mozart'ın daha içsel olanı arayan opera ar-

yalarından biri gibi dokunaklı, konuşma bükünlü bir melodiyi çalan piyano ile başlar. Orkestranın üflemeli çalgılarından tipik hafif "serenad" müziği girer. Piyano giriş melodisini geliştirir. "Serenad" müziği gene ortaya çıkar. Piyano onu duymamazlıktan gelerek orkestra ile ilk ezgiyi temel alan patetik bir diyaloga girer. Ardından "serenad" üçüncü kez müziğe girer; bu kez piyano bu ezgiyi alarak son derece kederli bir duruma dönüştürür. Mozart yapıtını çok seyrek olarak bu denli sıkıntılı bir ruhsal durumla sona erdirir. Bu konçertonun son bölümü halka özgü taşkın neşeyle, parlak bir gönül rahatlığının bir birleşimidir.

Mozart'ın yaşamının son dokuz yılında yazdığı beş komik opera başyapıtı, onun çalgısal müziğinin içeriğine ilişkin pek çok ipucu verir; çünkü opera kişilerine vermiş olduğu inceden inceye hesaplanmış müziksel düş gücü, çalgı yapıtlarında, özellikle de piyano konçertolarında yeniden karşımıza çıkar. Komik operalar, Mozart'ın çevresindeki toplumun görgü kurallarını ve göreneklerini temsil eden *galant* zekâ çevikliğini ve yaşamın gerçekliklerini içsel arayışını, toplumdaki huzursuzluk ve özgürlük özlemiyle birleştirmesinin en güzel çiçeğidir. Her opera gerek üslubu, gerekse sunduğu yaşam kesiti ya da düşünce içeriği bakımından öbürlerinden ayrılır. Hepsi bir arada bunlar Mozart'ın toplum ve ulusa ilişkin görüşlerinin kimi zaman gerçekçi, kimi zaman da simgesel, derin bir betimlemesini oluştururlar.

Mozart bir Alman ulusal tiyatrosunu, halkın anladığı dilde bir operayı amaçlayan yurtsever ve antifeodal harekete katılmıştı. 1783'teki bir mektubunda şunları yazıyordu. "Benim için daha fazla sıkıntı anlamına gelse de, Almanca operayı yeğliyorum. Her ulusun kendi operası var, Almanya'nın da niye olmasın."¹⁷ İki yıl sonra da şunları yazıyor, "Öte yandan, bu denli güçlü bir biçimde filizlenmekte olan Alman ulusal tiyatrosu, ancak o zaman çiçek açmaya başlar ve biz Almanlar Alman gibi düşünmeye, Alman gibi hareket etmeye, Almanca konuşmaya ve, Tanrım bize yardım et, Almanca şarkı söylemeye bir başlarsak, bu kuşkusuz Almanya üzerinde ebedi bir leke olur! Gerçek bir Almanla konuşmakta olduğuma iyice kafam yattığından, bugünler-

17. Anderson, a.g.y., Vol.III, p. 1250.

de maalesef binde bir mümkün olan bir şeyi yapmış, dilimi alabildiğine koyvermiş bulunuyorum."¹⁸ Mozart'ın çok çevik bir kafası olduğuna kuşku yok, kendini tek bir şeye ilgiyle sınırlayamayacak kadar yaşamın ve sanatın her yanına büyük ilgi duyuyordu. Onun opera dizisinin olağanüstü yanlarından biri de, dehaları bir yana konu, ton, duygusal örüntü, müzik üslubu, ve gerçekte her bakımdan birbirinden farklı olmalarıdır. Ama, bu beş büyük komediden iki tanesi, popüler *Singspiel* geleneğini üstün bir sanat düzeyine çıkaran Almanca operalarıdır.

Mozart'ın herhangi rastgele bir librettoyu alarak bestelediğini sanmak yanlış olur. O neyi anlatmak istediğini bilen biriydi. Einstein, *Saraydan Kız Kaçırma* operasının, Mozart'ın "Drama tam hakkını verdiği" için "çığır açıcı" olduğunu yazar.¹⁹ Mozart'ın *Figaro'nun Düğünü* üzerindeki çalışmaları ilerlerken babası, "Onun düşündüklerine tam uygun bir hale gelmesi için, librettoyu alıncaya kadar daha pek çok koşuşturma, pek çok tartışma olacak,"²⁰ diye yazıyordu. Olgunluk dönemi operalarından, konusu Münih Sarayı tarafından verilmiş olan bir tanesi, *Idomeneo* (1780- 81) drama yönü canlı olmayan bir yapıttır. Modası geçmiş İtalyan *seria* ("ciddi") üslubunda, mutlu sonla biten psödo-klasik bir denemedir. Mozart karşısına çıkan bu sorunu çoğuniukla "katıksız müzik" yazarak çözer. Opera, koro ve üç önde gelen rolü kapsayan üç tiz soprano ses için güzel bir biçimde işlenmiş esinli bir *Divertimento* bölümler dizisi gibidir. Ama *Idomeneo*, bir opera olarak hiç tutulmadı. Üçüncü perdenin birinci sahnesi gibi kimi pasajları dışında, komedilerindeki dramatik yaşamsallıktan yoksundur. Söz konusu komedilerde en büyük müziğin bir bölümü esinini hareketin sahne üzerindeki akışından, şimşek gibi değişen ruhsal durumlardan, ilgi uyandıran gerçekçi kişileştirme sorunlarından ve kişiliklerin çarpışmasından alır.

İki Almanca yapıt ve büyük opera dizisinden ilki, *Saraydan Kız Kaçırma*'nın (1782) öyküsü, Mozart'ın daha sonraki yapıtla-

18. a.g.y., Vol.III, p. 1327.

19. Einstein, a.g.y., p. 458.

20. Anderson, a.g.y., p. 1332.

nı kadar ciddiye alınmamalıdır. Böyle olmasına karşın, ardından gelen Almanca başyapıt, *Sihirli Flüt*'le ilgili bazı garip işaretler taşır. Her ikisi de "gizemli Doğu"da geçer. Her ikisinde de romantik kahraman, tutsak tutulan kadın kahramanı görkemli bir saraydan kurtarmaya çalışır. Her ikisinde de kahramanın kendi eşini arayan bir hizmetkârı vardır. Ve her ikisinde de sarayda, daha sonra foyası meydana çıkan kötü, zorba bir uşak bulunur. Ve her ikisinde de görünüşe göre kadın kahramanı tutsak etmiş korku salan baş "kötü adam"ın (*Saray'da Türk Paşasının, Sihirli Flüt'te ise "büyücü" Sarastro'nun*) oyunun en ahlâklı kişisi olduğunun anlaşılmasıyla beklenmedik bir durum ortaya çıkar. Böylece, Paşa kurtarma planını sonunda boşa çıkardığında, dört tutsağı yüce gönüllülükle özgür bırakır. Avrupalıların "amansız açgözlülükleriyle" kendisine yakıştırdıkları adaletsizliklere değinir, ama gene de öç almaktan tiksindir. "Haksızlık yapmak sizin ırkınızın bir özelliğiymiş gibi görünüyor... Onun yaptığını yapmaktan nefret ettiğim için, hep babanıza göz yumdum." Ne var ki Paşa'nın ahlâkiliği, Sarastro'nun ahlâkiliğinin *Sihirli Flüt* operasına müziksel ve dramatik olarak egemen olduğu kadar, *Saraydan Kız Kaçırma* operasına egemen olmaz. Aslında, Paşa'nın hiç müziği yoktur. Böyle olmakla birlikte Avrupalı "açgözlülüğü"nün eleştirilmesi, Mozart'ın kafasına takılan ilginç bir düşüncedir. Oyunda, kadınların bağımsızlığına ilişkin daha başka bazı ilginç düşünceler de yer alır. Örneğin, kadın kahraman Constanze'nin hizmetçisi Blondine, Paşa'nın soytarınması uşağı Osman'ın ilişki kurmak yolundaki girişimlerini şu sözlerle önler, "Kızlar hediyelik eşya değildir; ben özgür doğmuş bir İngiliz kadınıyım." Osman dehşet içinde kalır. "Bu kadın, bizim bütün kadınlarımızı ayaklandıracak güçte!" Bir başka sahnede iki adam, kahraman Belmonte ile uşağı Pedrillo, iki kadını, Constanze ile Blondine'yi kurtarmış oldukları kanısındadırlar. Durduk yerde akıllarına kadınların saraydaki tutsaklıkları sırasında kendilerine sadık kalmamış olabilecekleri kuşkusunu takılır. Haksızlığa uğrayan kadınlar müthiş bir öfkeyle erkeklere dönerek kendilerinden özür dilemelerini isterler. Kuskusuz bütün bunlar öncelikle güldürmeyi amaçlar. Öyle de olsa, zamanın daha ay-

dınlanmış düşünce akımlarından birini temsil eder. Ve feodal "çifte standard"a karşı kadın hakları *Figaro'nun Düğünü*'nün başlıca teması olarak gelişecektir.

Mozart, müzikte kişi betimlenmesinde, elindeki zengin üslup çeşitliliğinden yararlanır. Constanze'nin büyük ariaları, İtalyan operasından kaynaklanan "görmekli (grand) tarz"ın değişik, coşkulu bir örneğidir. Belmont'un ariaları daha hafif *Romanze* ya da *galant* aşk şarkısı türündedir. Mozart, birinci perdenin ilk ariyası "*O wie 'ängtlich*"i seslendirilirken, bunlara orkestrada kalp vuruşlarının taklit edilmesi kabilinden ince komik esintiler de katar. Doğal olarak üçken ve davulları öne çıkaran "Türk" tarzı Viyana popüler müziği, bolca kullanılmıştır; içinde eriyip giden "Mağribi" kromatizmiyle küçük egzotik bir popüler şarkı yapıtı olan Pedrillo'nun "In Mohrenland gefangen war" serenadı, bunların arasında yer alır. Osmin'in birinci perdedeki Avusturya halk tarzı "Wer ein Liebchen hat gefunden" ariyası, büyük bir sanat yapıtı katına çıkarılmıştır; ikinci perdedeki Blondin ile Osmin arasındaki düet "O Engländer!" insanı büyüleyen bir halk *ländler*'idir. Popüler şarkının neşeli ve hoş bir başka örneği de bitiş dörtlüsüdür. Mozart insanlara söylenecek pek çok güzel şarkı armağan etmiştir.

Mozart'ın *Figaro'nun Düğünü* (1786) operasında Fransa'da hapsedilmiş Beaumarchais'nin bir oyununu kullanması cesaret isteyen bir hareketti. Mozart'ın libretto yazarı Lorenzo da Ponte'nin İmparator II. Joseph'e "toplum düzenine aykırı" ("bozguncu" anlamında) dizelerin oyundan çıkarılmış olduğu yolunda güvence vermiş olmasına karşın, opera aristokrasinin ayrıcalıklarına iki cepheden bir saldırı olma niteliğini korumuştur. Bu temalardan biri kadınlar konusundaki çifte standarttır: bu, keskin bir zampara olduğu halde, kendi karısından da delicesine kuşku duyan kontun kişiliğinde betimlenmiştir. Öbür tema uşakla bey arasındaki ilişkidir; bu ilişki Figaro ve Susanna'nın şehvet düşkünü bu aynı kontun müdahalelerine karşı sevmek ve evlenmek hakları uğrunda başarılı mücadelelerinde dile getirilir. Mozart'ta sıklıkla görüldüğü gibi, başlıca kişiler, "tipler" biçiminde sınıflandırılmamıştır. Değişirler; değişken insanlardır. Kont aşık bir ko-

caya dönüştür (bunun ne zamana kadar sürececeğini kimse bilemez). Kendini beğenmiş Figaro'ya son perdede, enikonu kontu hatırlatan öfkeli bir kıskançlık aryası söylenir. Kadınlar hem derin ve kederli duygular uyandırabilir, hem de güldürebilen kimselerdir. Müzik, üslubu bakımından "kent popüler" müziği olarak tanımlanabilir; bunun yanı sıra çevreye taşan bir melodi güzelliğine, her türlü ruhsal durum değişikliğine yanıt verebilecek duyarlılığa, kendi duygusunu akılcıca yorumlayabilecek bir zekâ ve operada o güne değin görülmemiş bir biçimde -özellikle büyük çalgı topluluklarında- çok usta bir doku oluşturabilecek bir düzeye yükselmiştir. Figaro'nun orduyu taşıyan "Non più andrai" aryası Mozart'ın büyük bir 'hit' haline gelen popüler şarkılarından biriydi. Mozart tarafından orkestra düzenlemesi yapıldı ve yayımlandı (*K. 609 Constredanses*) ve *Don Giovanni*'nin sahnede çalan bir orkestradan "bir popüler ezgiler medleyi"nin işitildiği eğlenceli bir sahne vardır. Kontes'in iki aryasında daha derin bir duygu, bir "görgülülük" havası vardır. Bunun yanı sıra Avusturya halk müziğinin soluğunu hissedebileceğimiz pek çok pasaj da bulunur. Bunun örnekleri, üçüncü perdedeki korolar; Kontes'in bilinen bir *canzonetta* olduğu yolundaki açıklamasıyla halk tarzı olduğu belirtilen, Kontes ile Susanna arasındaki sevimli "mektup düeti"; son perdede, kayıp iğneyi arayan Barberina'nın küçük aryası; ve Susanna'nın, müziğin üç vuruşlu bir dans melodisi olan halk kökeninden özgürce yola çıkarak derin bir aşk anlatımına dönüştüğü büyük aryası "Deh vieni non tardar"dır. Bu son arya, Mozart'ın derinden hissedilen sevginin içten anlatımıyla, flört oyunlarında kullanılan popüler üsluptaki şarkı, örneğin iç oğlanı Cherubino'nun *galant* aryalari arasında yaptığı ince ayrımın örneğidir.

Don Giovanni'de (1787) Mozart en esin dolu halk müziği tiplermelerinden birini; köylü kızı Zerlina'yı yaratır. Mozart'ın sıradan insanlardan seçilen çoğu kadınları -Blondine, Susanna, Despina- gibi, Zerlina da üstün nitelikli bir insandır. Akranlarından çok üstün, ateşli, zeki, zorlu yaşamın becerikli olmayı öğrettiği, havalarda uçuşan kuruntuları bulunmayan, flört etmeyi ve eğlenmeyi seven, buna karşılık kendini korumayı da bilen bir ka-

dındır. Zerlina'nın insanı sarıveren aşk aryası,"Vedrai carino" ile, soylu Donna Anna'nın onun kadar etkileyici olan "Non mi dir" aşk aryası ile karşılaştırmak ilgi çekicidir. Birincisi halk tarzında, ikincisi ise "grand (görmekli) tarzı"ndadır. Mozart'ın gözünde soylu olan da olmayan da aynı insanlığı taşır.

Dram, her zaman canlılığını koruyan ve durmadan yenilenen ve anlam kazanan yarı söylence öykülerden biri temel alınmıştır. Öldürdüğü adamın yontusunu yemeğe davet eden ve bu çağrısının kabul edildiğini gören kadın düşkünü, sefih ve inançsız bir adamın öyküsüdür. İspanyol dramında bu öykünün çok önemli bir yeri vardır. Orada öykünün dinsiz kahramanı Don Juan Tenerio'dur. Öyküye başka ülkelerin folklorunda da rastlanır; İtalyan pandomim tiyatrosunun da gözde konularından biridir. Öykünün çekiciliği, Don'un kişiliğinde birleşen, insanı kendisinden uzaklaştıran hayasızlık ile, yalnızca topluma değil, Şeytan'a da meydan okuyan kurusıkı kabadayılıktır. Mozart Don'u müziğinde bir bukalemun ya da ard arda maske değiştiren bir oyuncu gibi işler. Don'un birinci perdede Zerlina ile birlikte söyledikleri sevimli "La ci darem la mano" düeti, halk üslubundadır. Don, kendi *Galant* "şampanya" aleminde keyiften kanatlanmış durumdadır. İkinci perdede jota ritimli bir İspanyol serenadıyla aşık rolünü oynar. Müziksel tiplemede en sarsıcı değişiklik, "taş konuk"un Don'un yemek partisini basarak onu sürükleyerek yargılanmaya götürdüğünde ortaya çıkar. Müzik, ritimin egemen durumda olduğu *galanterie*'den, insan seslerinin güçlü, durmadan modüle olan armoniler, kromatik çıkan ve inen ses geçitleri ve orkestradaki uyumsuz (kakişik) akorlarla seslendirmeleriyle *parlando*'ya dönüşür. Bu, 19. yüzyılın apan-sız 18. yüzyıla yüklenmesi; romantizmin *Galant*'ın ufak katı dünyasına kahraman ve parlak jestleriyle meydan okuması gibidir. Don, pişmanlık getirmesi istemlerine "Hayır!" diye haykırır. Ama sonunda orkestranın kromatik inici bir ses geçidiyle yoğunluk kazanan umutsuz bir çığlıkla pes eder. Mozart bununla, bir yandan meydan okuyan bir bireyciliği, bir yandan da bu bireyciliğin tüm toplumu karşısına almasıyla çöküşünü göstermek istiyor gibidir. Mozart'ın romantik olmasını önleyen de, iş-

te bu eleştirel nesnelliktir. Mozart, müziğindeki tüm derin keder karşın, hiçbir zaman kendini öznelciliğe koyvermez. Yapıtlarındaki hiçbir tip Mozart'ın kendini temsil etmemesine karşılık, belki de bu tiplerin hepsinde de kendinden bir birşeyler vardır. Bunu ironili bir biçimde gözlemler. Çünkü Mozart kendine bile gülebilir. Mozart'ın halk tipleremelerinden yararlanan bu yanıyla, Shakespeare'e benzer. Bu kişiler ondan uzaktırlar, onun kişisel, keskin sorunlarını paylaşmazlar; ama bu kimseler onun atalarıdır, ya da onun üzerinde yetiştii topraktır.

Mozart'ın birbirine çok yakın zaman aralarıyla, *Cosi fan tutte* (1790) ile *Sihirli Flüt* (1791) gibi birbirlerinden son derece farklı olan yapıtlar besteleyebilmiş olması, onun ilgilerinin ne denli kapsamlı olduğunun en olağanüstü kanıtıdır. Ama gerçekte, üsluptaki farklılık, ortamdaki farklılıktan kaynaklanır. *Cosi fan tutte* konusu bakımından tümüyle üst sınıfa aittir; görünüşte aşk oyunlarından başka uğraşları olmayan gençler arasındaki aşka yönelik gülünç ama yumuşak bir taşlamadır. *Sihirli Flüt* ise, yalnızca Almanca *Singspiel* geleneğinde bir opera oluşu bakımından değil, saray operasında oynanmak üzere yazılmamış oluşu bakımından da Mozart'ın en halk-esinli olan operasıdır. *Sihirli Flüt* kent yöresinde bir tiyatrodaki bir halk eğlencesi olarak sahnelenmişti. Bu yapıtı ısmarlayan yapımcı Emanuel Schikaneder'in kendi bir güldürü sanatçısı, şarkıcı, halktan seyirciler için oyunlar sahneleyen bir oyuncu topluluğunun empozaryosuydu.

Cosi fan tutte, Mozart'ın en *galant* operasıdır müziği incecek -hem de ip ince altın telleri- tül gibi örülmüştür ve uçarı alayla dolup taşar. İki düzey üzerinde ilerler; "saf müzik" olarak keyifle dinlenir; buna karşılık Mozart'ın zekâsının tam anlamıyla işini görebilmesi için müziğin sözlere en dikkatli uyumunu gerektirir. Bu iki düzeyin birleşmesinden üçüncü bir düzey oluşur; sözler ciddi gözükürken müzik kimi zaman alaycı bir hal alır; kimi zaman da sözler alaycı gözükürken müzik ciddileşir. *Sihirli Flüt*'teki fantezinin tersine, *Cosî'nin öyküsü kendisini gerçek bir zaman, uzam ve ortam içindeymiş görünür; oysa son derece gerçek dışıdır. Kızkardeşlerin yakışıklı birer hayranları vardır. Delikanlılar bahse tutuşurlar; kadınların sadakatini sınamak*

için, savaşa gidiyorlarmış gibi oradan ayrılırlar, sonra kılık değiştirerek oraya dönerler; birbirlerinin sevgilisine aşk ilân ederler. Bu saldırı karşısında genç kızlar direnemezler. Bunu kadınların ele güne rezil olmaları, yerin dibine batmaları izler, ama dördü ne olursa olsun, evlenmek üzere oradan ayrılırlar. Müzikte, örneğin kızkardeşlerden Fiordiligi'nin derin bir çatışmayı ve taşmış bir tutkuyu betimleyen müziğiyle büyük "Per pieta ben mio" aryası gibi, derin anlar vardır. Bunun yanı sıra çok ince bir psikoloji de işlenir. Kızkardeşlerden Dorabella'nın oldukça hoppa, buna karşılık Fiordiligi'nin gerçekten tertemiz bir vicdana sahip olduğu ortaya çıkar. Erkeklerden başlangıçta Fiordiligi'yle söz kesmiş olan Guglielmo, çok geçmeden bir kalp avcısı, bir Don Juan olarak yeni rolünden hoşlanmayı öğrenir. (Bu savaş hilesinin başarılı olmasından büyük acı duyan Ferrando'nun, ikinci perdede Guglielmo'ya akıl danıştığı sahne sırasında, orkestrada *Don Giovanni*'nin müziğine çok zekice bir anıştırmadır). Başlangıçta Dorabella ile sözlü olan Ferrando, kadınları idealize eden bir romantiktir. Bu nedenle, librettoda sonunda kimin kiminle evlendiğinin açıklanmamasına karşın, müzik daha en başından bu dört kişinin yanlış eş seçmiş olduklarını, erkeklerin bir hilesiyle başlayan yeni eşleşmenin çok daha yerinde olduğunu açıkça ortaya koyar. Halk müziği bu operada neredeyse hiç kullanılmamıştır. Tip olarak nitelenebilecek tek kişi, hanımların hizmetçisi, yılışık, dik kafalı Despina'dır. Despina, çekici bir tip olmasına karşılık, müzik açısından bir Zerlina değildir.

Öte yandan *Sihirli Flüt*, Bach'ın *Kantatlar*'ından ve *Passion*'larından bu yana, Alman ulusal müziğine açık bir biçimde ilk büyük katkısı oluşturur. Yalnızca Almanca sözleri ve Alman halk geleneklerini kullanması bakımından değil, taşıdığı düşünce derinliği, ulusun kendinin karşılaştığı sorunlara ışık tutması bakımından da ayrı bir konuma sahiptir. Libretto, Mozart'ın her zamanki özeni ve öncericileriyle ve büyük olasılıkla da Schikaneder topluluğunun üyelerinden Gieseke'nin²¹ işbirliğiyle, Schikaneder tarafından kaleme alınmıştır. Baştan aşağı bir peri masalı

21. Hermann Ullrich, *The Magic Flute: History, Symbolism, Significance*, Musical Quarterly, Vol. I, No. 2 Middlebury, Vt., pp. 105-6.

fantezisi ve sembolizmidir. Geleneksel bir peri masalı romanı gibi başlar. Yakışıklı genç Prens Tamino, sırf resmini gördüğü Prenses Pamina'ya vurulur. Oysa Pamina, kötü büyücü Sarastro tarafından kaçırılmıştır. Pamina'nın annesi Gece Kraliçesi, Tamino'yu kızını kurtarmaya gönderir. Kuşbaz Papageno da bir refakatçi ya da bir "Sancho Panza" olarak, Tamino ile birlikte gönderilmiştir. Ne var ki, birinci perdenin yarısından sonra öykü tersine döner. Sarastro'nun sarayına vardığında Tamino, buranın kötü bir yer olmayıp "Akıl, Doğa ve Erdem" tapınağı olduğunu (bunların hepsi de feodal kurumlara yöneltilen entelektüel saldırılarda kullanılmakta olan terimlerdir) hayretle görür. Olay geliştikçe prensin yanlış yönlendirildiği ortaya çıkar. Babasının ölümünden başlayarak Pamina, Kraliçe'nin yönetsel nüfuzuna ve "hurafeler"ine bağımlı durumdadır. Bu yüzden de Sarastro, onu oradan geçici bir süre için kaçırmıştır. Böylece, olayın tam tersi yönde gelişen durumundan kaynaklanan derin bir sembolizm ortaya çıkar. Bu, "yalan"la "doğru", yalanla aydınlığa çıkan "akıl" arasındaki çatışmadır.

Operayı sona erdiren ikinci perdede, kalp ile akıl arasındaki daha içsel çatışma ele alınır. İkinci perde, Tamino'nun tapınağa kabul edilme dileğini ve Pamina ile evlenme hakkını kazanabilmek için geçirmek zorunda olduğu zorlu sınavları işler. Mozart'ın zamanının Masonik törenlerine yaptığı imaları farkedemeyeceği için bu zorlu sınavlar çağdaş izleyicinin gözüne, bir kolej in ya da kardeşlik örgütünün kabul törenleri gibi çocuksu şeyler olarak gözükür (oysa, aslına bakılırsa bunlar da çok daha ciddi ve daha önemli gizli demek kabul törenlerinden kalma şeylerdir). Böyle olmasına karşılık bu "zorlu sınavlar" aydınlık bir düşünceyi temsil eder. Bu sınavlar, "gerçekten insanca" yaşamak ve gerçek sevgiye lâyık olmak isteyen kimsenin, şehveti, düşüncesizce hareket etmeyi, bencilliği, hırsı, nefret ve öç duygularını ve ölüm korkusunu yenmesi gerektiğini anlatan şeylerdir. Sonunda Tamino "özgürlüğü"nü kazanır ve kendine saygı duyan, soydaşlarını seven bir insan olarak yaşam sürer.

Soytarılıkların arasında antifeodal yergi dokunuşları yer alır; "palyaço" Papageno rolünü oyanayan Schikaneder'in, tuluatla-

rıyla ünlü olması nedeniyle ilk sahnelenen oyunda, bunların daha fazla yer almış olması olasıdır. (Bunun, soytarı rolüne çıkan kimseler için, Shakespeare'in günlerine kadar gerilere uzanan ortak bir uygulama olduğu kuşkusuzdur.) Libretto'da Papageno, Prens Tamino'yu ilk gördüğü zaman, "Siz de kimsiniz?" diye sorar. Tamino, "Ben soylu kana sahip biriyim," diye yanıt verir. Papageno da, "Bu da ne demek? Anlamıyorum, açıklasanıza banna," dediğinde, tiyatrodaki birtakım gülüşmeler olmuş olsa gerek. Kraliçe'nin nedimleri Papageno'ya, tehlikeli görevinde Prense yoldaşlık etmesini, prensi korumak için gözlerini dört açmasını söylediklerinde, Papageno, "Şeytan alsın Prens. Canım çok kıymetli benim. Prens'in cehenneme kadar yolu var!" diye yanıt verir. Gene, ikinci perde açıldığında Tapınak rahiplerinin Tamino'yu içeri alıp almamayı tartıştıkları sırada, rahiplerden biri "Acaba soydaşlarını sever mi?" diye sorar. Sarastro, "Evet," diye yanıtlar. Bir başka rahip, "Onu bekleyen zorlu sınavlara dayanacak gücü var mı? Unutmayın ki o bir Prens," diye sorar. Sarastro, "İnsan ya, bu yetmez mi?" diye yanıtlar. Anlaşıldığına göre, prensler, sıradan insanlardan oluşan seyirci katında pek makbul sayılmıyordu.

Bu opera, Mozart operalarının en az *galant* olanı ve en çok halk ögesi taşıyanıdır. Bu opera halk "ezgiliği"nin yanı sıra Mozart'ın soluklu "öğrenimli" denilebilecek üslubundan, yani uzun ezgili ve (finaldeki olağan üstü füglü epizotlarıyla "*Jupiter*" *Senfonisi*'ndeki gibi) karmaşık kontrpuanlı üslubundan çok şey kazanmaktadır. Birinci perdede halk üslubu müzik boldur. Bu perde Mozart'ın "Alman" özelliği taşıyan "hit" olmuş ezgileriyle, Franz Schubert'in atalarından biri olduğunu gösterir. Örneğin, Papageno'nun giriş şarkısı, "Der Vogelfänger bin ich" ezgisi, melodi bakımından farklı olmasına karşın, Schubert'in *Değirmenci Kızı* şarkı çevrimini açan "*Das Wandern*" şarkısıyla aynı ailedendir. Halk özelliğini taşıyan müziği de halk tiplerinin ötesine geçer. Bunun yanı sıra halk özellikli müzik, Kraliçe'nin üç nedimesi tarafından söylenen, açılışa yakın bir yerde işitilen küçük 6/8 ölçülü pasajda, Mozart'ın en büyük çalgı gruplarından biri olarak geliştirdiği "asma kilit" beşlisinde, Tamina'yı Sa-

rastro'nun şatosuna götüren üç gencin ona söyledikleri, Amerikan halk şarkısı "Goodnight, Irene,"den esinlenmiş olması olası "Zum Ziele führt dich diese Bahn"da; Papageno ile Pamina arasındaki "Bei Männern" düetinde; Papageno ile Pamina'nın kendilerine saldıran kişileri dans ede ede kaçmak zorunda bıraktıklarını, bir Mozart "Country dansı"nı andıran büyümlü *glockenspiel* müziğindeki Tamino'nun flüt obligatolu şen ve canlı alyasında karşımıza çıkar.

İkinci perde, halk üslubundan uzaklaşır. Papageno, daha arka plana itilir. Egemen olan ruhsal duruma esin veren, bayağılık, öç, korkunun yenilmesi ve insan kardeşliğidir. Müzik de hem "eğitimli" hem de son derece derin bir dinsel karakter kazanır. Bu perdenin girişindeki görkemli korolarda ve Sarastro'nun, Tamino'nun huzura kavuşması için yaptığı büyük dua olan "O Isis und Osiris"te bu dinsel hava algılanır. Dinsel sembolizm, Tamino'yu ölüm korkusundan kurtaran zorlu sınav sahnesinde, bir Luther koraline dayanan ve Bach-benzeri bir kontrpuanı olan "Der, welcher wandelt diese Strasse"de doruğuna ulaşır. Katolik Mozart için bu, belki de onun Luther korallerinin ulusal önemi ni bilişinden ya da Alman halkını param parça bir duruma getirmiş olan dinsel ayrınlıklara son vermek umudundan esinlenen olağanüstü bir adımdır. Bunun yanı sıra bu perdenin müziğinde, anlayış, daha derinlemesine araştırılır. Gece Kraliçesi mabedi yıkmak için gizlice içine girer Sarastro'yu öldürmesi için Pamina'ya bir bıçak verir. Burada Mozart, müziğin ruhsal durumları dile getirme gücünün harika bir örneğini verir. Bunu, Kraliçe'nin şiddet ve nefret dolu "Der hölle Rache" alyasının buz gibi koloratur parlaklığıyla, Sarastro'nun onu yanıtlayan "In diesen heil'gen Hallen" alyasının huzur ve ılımlılığı arasındaki tezatta görürüz.

Libretto'da, Masonik düşüncenin bir parçasını oluşturan, kadınların aşağı durumu ve erkeğin güdümüne muhtaç oldukları yolunda, *Figaro'nun Düğünü*'nün Susanna'sının dudak bükeceği bazı değinmeler vardır. Oysa Mozart aynı zamanda operanın en derin alyası olan "Ach, ich fühls"ü bir kadına, Pamina'ya söyler. Bu aly, Tamino'nun sevmediği sanısına kapılarak Pami-

na'nın sahnede kendini öldürmek üzere olduğu bir sırada söylenir. Operayı izleyenlerden hiç kimsenin bu melodramı ciddiye almamış olduğu kuşkusuzdur. Oysa "ezgîlilik" in yerini *parlando* üslupta derin bir psikolojik kavrayışa bıraktığı bu müzik, Mozart'ın kendi derin ve yoğun acısını dile getirmek üzere çalgısal yapıtlarında kullandığı türdür. Kromatik müzik cümleleriyle ve insan sesindeki uzun sıçramalarla bir doruğa yükselişiyse, kendi annesini tinsel olarak yitirmiş bulunan bir kadını betimleyen gerçek bir acıyı ve trajediyi dile getirir. Daha sonra, Pamina ve Tamino en duygulu aşk düetlerini söylerler. Bu perdede, Papageno'nun çevresinde hâlâ halk üsluplu bir müzik, valsler, ländler ve country-dansları potpurisi vardır. Papageno da hicvin eğlenceli bir yanında rol alır. Pamina'nın engellenen intihar girişiminin hemen ardından Papageno, artık hiçbir zaman bir eş bulamayacağı sonucuna vararak o da kendisini asmaya hazırlanır. Oysa, kederli bir edayla söylediği ezgi, "Hoşça kal, ey acımasız dünya," rüstik bir valstir. Böylece daha önceki en trajik sahnelerinden birini, Pamina'nın kederinin gülünç bir parodi ile betimlemesi, Mozart için tipiktir.

Mozart'ın bu "Masonik operayı" yazması cesaret isterdi ve bu operanın bir müzik-dram olarak büyüklüğü, doğrudan doğruya sıradan insanlar için beste yaparken Mozart'ın onlara en iyi, en ciddi düşüncelerini sunduğu gerçeğinin bir işaretidir. 1780-1786 arasında Masonlar Viyana'da oldukça saygınlık kazanmışlardı. Hatta Masonların üyeleri arasında yer alan bazı devlet görevlileri ve soyluluğa mensup kişilerle övünç duyuyorlardı. Ama sonraları sarayın tutumu değişti. Birçok üyenin gözü korkutularak demekten uzaklaşmaları sağlandı. 1789'da Fransız Devrimi'nin patlamasıyla birlikte bu devrim başlatanların Masonlar olduğu söylendi. Böyle olmasına karşın, *Sihirli Flüt*, galasını izleyen ay içinde 24 kez, ertesi yıl Viyana'da 100 kez sahnelendi. Ama Mozart, 5 Aralık 1791'de öldü.

Mozart'ın o sırada ölmesi özellikle acıdır. Mozart'ın yalnızca otuz beş yaşında olmasının yanı sıra, dünya da kıymetine paha biçilemeyecek değerde bir insanını yitirmişti. Sarayın sert basıkıcı önlemlerine karşın, aynı zamanda, Viyana'da ve Avustur-

ya'da yükselmeye başlayan bir özgürlük havası da vardı. Bu Haydn'ın yeni, dokunulmaz statüsünde hissedilebiliyordu. Haydn, teknik olarak hâlâ Esterhazy'lerin hizmetinde olmasına karşın, artık özel bir müzikçi hizmetkâr olmaktan çıkmış, kentin "büyük insanı" haline gelmişti. Bu hava müzik olarak, 1790'larda yazdığı senfonilerde ve dörtlülerde, örneğin en son senfonisi olan *No. 104 Re Tonunda Senfoni*'sinin kabına sığmayan coşku ve tutkusunda hissedilebilir. Aynı ruh *Sihirli Flüt*'ün sürekli başarısında da gözlemlenebilir. 1794'e gelindiğinde, gözü iyice korkan sarayın Mason derneklerini yasakladığı yıl olmasına karşın, bu opera Viyana'nın çok ötelere uzanan çok büyük bir coşku ile karşılaşmıştı. 1794'te, Viyana'ya, Haydn'la çalışmaya gelen yetenekli genç bir piyanist ve besteci, yalnızca kentteki huzursuzluğu değil, kendi düşünce cesaretini de ortaya koyan bir mektup yazıyordu. "Pek çok önemli kişi tutuklanmış durumda. Bir devrimin patlak vermesinden korktuklarını söylüyorlar. Ama bana sorarsanız, Avusturyalı kendi kara birasıyla sosislerini satın alabildiği sürece devrim mevrim olmaz. Yörekentlerin kapılarının gece saat 10'da kapanması emredildi. Askerler silahlarını doldurdular. Hiç kimse yüksek sesle konuşmaya cesaret edemiyor; yoksa geceyi karakolda geçirmek var."²² Bu mektubu yazan kişi, Ludwig van Beethoven'di.

V. Beethoven ve Pazar Çelişmeleri

Bu düşünce cesareti ve toksözlülük, müzikte cesaret ve toksözlülüğe dönüşecekti. Bunun gerçekleşmesine yardım eden de, Orta Avrupa'da bestecinin toplumsal konumunun, bu birkaç yıl içinde, geçen yüz yıl içindekinden daha köklü bir biçimde değişmiş olmasıydı. Bestecinin salt aristokratik patronluğa bağımlılıktan kurtulmasını sağlayan, uşak giysisinin yerine herkesle eşitleri olarak konuşan vatandaş yalın giysisini giymesini sağlayan etken, burjuva pazarıydı. 1800'de Beethoven'ın yapıtları yayıncılarca sabırsızlıkla aranıyor, iyi satış yapıyor ve bir hayli

22. A. C. Kalischer, Ed., *Beethoven's Letters*, transl. J. C. Shedlock, J. M., Dent & Co., London, 1909, Vol I, p. 110.

fazla gelir sağlıyordu. Kuşkusuz, burjuva pazarının da kendi çelişmeleri vardı. Bu pazar, değerine paha biçilemeyecek bir sanat yapıtının, üretilen herhangi bir meta gibi pazarlık konusu olmasını, satılmasını ve tüketilmesini istiyordu. Daha sonraki besteciler, bu pazarın kendilerini zorunlu kıldığı vahşi rekabetten, sanatsal ölçütleri hor görmesinden yakınacaklar, hatta bazıları eski saray patronluğunun göçüp gitmiş olmasına hayıflanacaklardı. Ne var ki, pazar, özgürlüğe götüren bir adımdı. Bu pazarın çelişmelerinin farkında olan hem gerçekçi hem de düş gücü geniş biri olarak, Beethoven, yanı şakayla, ama aynı zamanda da derin içgörüsüyle, insanın kulağına hani sosyalistlerin "Herkesten yeteneğine göre, herkese gereksinimine göre"si gibi gelen, çok daha büyük bir özgürlüğü kafasında taşıyordu. 1801 Ocağı sıralarında Leipzig'teki yayımcısı Hoffmeister'e şu mektubu yazmıştı:

"Benim sonat, yedili ve senfoni arasında hiç fiyat farkı gözetmeyişim belki sizi şaşırtabilir. Gözetmiyorum, çünkü en değerlileri kuşkusuz senfoni de olsa, bir senfoninin ve bir yedilinin, bir sonat kadar satış şansı olmadığını görüyorum. Konçerto için yalnızca' on duka altını istiyorum, çünkü size daha önce de yazdığım gibi, onu en iyi yapıtlarımdan biri olarak görmüyorum. Bütünüyle ele alındığında bu fiyatları fahiş bulacağınızı sanmam; ben en azından bunları sizin için mümkün olduğu kadar mütevazı tutmaya çaba gösterdim... Dört yapıtın bedeli toplamı 70 duka olacak. Viyana dukasından başka paradan anlamam, dolayısıyla bunların sizin paranızla kaç altın dolar ettikleri benim işim değil; çünkü ben gerçekten de çok kötü bir iş adamı ve muhasebeciyimdir. Bu sıkıntılı iş böylece bitmiş oluyor -Onu böyle niteliyorum, yeryüzünde bunun başka türlü olabilmesini yürekten diliyorum! Dünya, büyük bir sanat *deposu* olmalı, sanatçı yapıtlarıyla onu onarabilmeli ve yapıtlarını sunduğunda istediğini alabilmeli; oysa şimdiki durumuyla insanın bir de iyi tüccar olması gerekiyor- Buna katlanmak mümkün mü?" 23

23. *Beethoven's Letters*, transl. Lady Wallace, Hurd and Houghton, N. Y., 1867, Vol. I, P. 36.

4. KLASİK BİÇİM VE TOPLUMSAL DEVRİM

"Çünkü sanatçının ve ondan aşağı kalmamak üzere yapıtının, asıl özgünlüğü, sadece ve sadece, bunların ancak işlenen gerçek konunun ayrılmaz bir parçası olarak anlaşılabilir olanla hayati bir biçimde birbirlerine bağlı olmalarından ibarettir. Sanatçı bu nesnel nedeni, onu kendi deneyimlerinden, ya da ona ayrılmaz bir biçimde ait olmayan başka kaynaklardan ödünç alınmış ayrıntılarla berraklığına zarar verecek bir şekilde karıştırmadan, eksiksiz olarak kendine malettiği zaman, işte ancak o zaman, bu malzemeye kendi gerçek sanat damgasını vuracaktır.... Sanatın özgünlüğü, belli bir kişiye özgü olan her rastlantısal özelliği bu tarzda özümler; ama bunu ancak, sanatçı, hiçbir çekince olmadan yoğunlaşarak biçim verdiği malzemenin her telinden esinlenen dehasının dürtüsü ve eğilimini izleyebilmek için, salt kısır mı kısır kendi heves ve kaprisini yansıtmak yerine, gerçek sanatsal kişiliğini eksiksiz başarıyla tamamlanmış nesnel bir biçim verebilmek için özümler. Hiçbir "tarz"a sahip olmamak, her zaman büyük bir "tarz"dı ve Homeros, Sophokles, Rafaello ve Shakespeare'deki özgünlüğü ancak bu anlamda tanımlayabiliriz."

-GÉORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL,
Güzel Sanatlar Felsefesi.

I. Beethoven'in İlk Denemeleri ve Ulusal Bağlar

Ludwig van Beethoven (1770-1827) Flaman kökenli bir aileden geliyordu. Beethoven, Köln Elektörlüğü'nde, Bonn kentinde doğdu. Köln Elektörlüğü, Kutsal Roma İmparatorluğu'na bağlı

prenslüklerden biriydi ve Rhein Irmağı üzerinde bulunduğu için de, devrim Fransa'sından doğup çevreye yayılan düşüncelere özellikle duyarlıydı. Beethoven'in babası orta vasat bir müzikçi, annesiye bir aşçının kızıydı. Ludwig, müzik alanında yöresel bir ün kazandıktan sonra 1787'de Viyana'ya gitti ve Mozart'a çaldı. Mozart'ın onun için, "Gözlerinizi ondan ayırmayın, gün gelecek dünyaya kendinden söz ettirecek şeyler verecek," dediği rivayet edilir. 1792'de Haydn ile çalışmak için gene Viyana'ya gitti. Onan sonra da Viyana onun memleketi oldu.

Beethoven'in "ulus" bilinci farklı dönemlerden geçti. Bu farklılıklar, onun kişisel kaprislerinden değil, dünya olaylarının baş döndürücü bir hızla ilerleyişinden kaynaklanmıştır. Beethoven bu olayların hepsine düşünen ve aydınlanmış bir kafa olarak tepki verdi. Beethoven'in gelişmesinde bu türden beş dönem yer alır. Bu dönemleri kabaca şu biçimde tarihleyebiliriz: 1790-99, 1800-04, 1805-15, 1816-22; 1822-27.

Geçen bölümün sonunda sözü geçen 1794 mektubu, Beethoven'in o sıralarda Viyana'da kendisini Avusturyalı, Avusturyalıları da kendi halkı olarak düşünmediğini açıkça gösterir. Yalnızca imparatorluk sarayına sahip olmakla kalmayıp, kilometre karesi başına bütün öbür Orta Avrupa kentlerinden daha fazla aristokrat düşmesiyle de gurur duyan Viyana, yetenekli, tutkulu bir piyanist ve bestecinin kanat açıp uçabileceği en başta gelen müzik merkeziydi. Ama "anayurt" değildi. 1800'de Beethoven, Bonn'daki Mason dostu Dr. Franz Wegeler'e şöyle yazmıştı: "Anayurdum, dünyaya gözümü açtığım zaman gördüğüm o güzel memleket, sizden ilk ayrıldığım zamanki kadar gözüme güzel ve eşsiz görünüyor. Sözün kısası, sizinle bir kez daha birbirimize kavuşarak Rhein babamızı selâmlayacağımız zamanı yaşamımın en mutlu anlarından biri sayacağım. Beni, ancak gerçekten büyük biri olduğum zaman bir daha görebileceksiniz. Bir sanatçı olarak daha büyük biri değil, beni bir insan olarak daha iyi, daha yetkin bulduğunuzda; ve de günün birinde anayurdumuzda mutlu günlere dönüleceği yolunda işaretler olursa, sanatımı yalnızca yoksullar yararına kullanacağım."¹ Beethoven yurt özemi çeker; gönlünde yatan yurt Avusturya değil, Rheine-

land'dır. Bu tür ulusal ve yurtsever düşünceler taşımak, feodal zihniyetli saraylarda egemen olan düşüncelerin reddidir. Beethoven buna feodal olmayan şu anlayışı da katar; kendisi kiralanmış, yetenekli bir zanaatçı değildir, "sanatçı"dır. Ayrıca bir sanatçı olarak gelişmesine, insan olarak gelişmesinin de eşlik etmesini zorunlu görür.

Beethoven'in ilk yayımlanan 1793-1800 yapıtlarında, başta gelen ustaları Haydn ile Mozart'ın mirasla olan bağıntısı açıkça görülür; ne var ki, bundan da önemli olanı, bu yapıtlarında daha en başından kendini gösteren farklılıktır. Beethoven'in mizacında, Mozart'taki ciddi-komik ruh, altında trajik dip akıntılarının ve kederin yattığı *galant* bir zekâyâ özgü nitelikler bulunmaz. Örneğin, Beethoven'in *Op. 15 Birinci Piyano Konçertosu* (1797) ile Mozart'ın *K. 219 La Majör Keman Konçertosu*, her ikisi de nükteli olan yapıtlardır ve her ikisinde de hafif bir "mehter" arabölümü vardır. Ama, Beethoven'in nüktesi hoyrat ve gürültülüdür, ince olmaktan oldukça uzaktır. Mozart'ın (bestecinin daha ondokuz yaşındayken yazmış olduğu) bölüm, başında daha *galant*'tır, giderek daha uçan nüktelere, ama aynı zamanda da ani ciddi, tutkulu patlamalarla, anı anına uymayan değişikliklere uğrar.

Bir başka örneği alalım. Mozart'ın büyük *K. 550 Sol Majör Senfoni*'sinin son bölümünün açılış teması, Beethoven'in ilk yayımladığı piyano sonatı olan *Op. 2 Birinci Fa Minör Piyano Sonatı*'nın birinci bölümünün de ana teması olarak kullanılmıştır. Mozart, bu temayı nükteyi kederle örerek geliştirmiştir. Senfoninin bu bölümünün gelişme bölmesinin başında bir notayı tekrar kullanıncaya kadar kromatik dizinin bütün notalarını sunarak temayı kısmen oniki ton dizisine sokar ve dinleyiciyi trajedinin başlangıcına hazırlamak için armonide ani bir sarsıntı yaratır. Mozart, Schönberg'in 20. yüzyılda başlı başına temel bir üslup ögesi durumuna getireceği bir armoni kalıbını, önceden haber verir, ne var ki bunu sınırlı bir amaç için yapar ve özel bir efekt olarak kullanır. Beethoven'in aynı temayı geliştirmesi de, dramatiktir; ama bunu dümdüz ve ince olmayan bir tarzda yapar. Buradaki her iki karşılaştırmadan, Mozart'ın müziğinin, Beethoven müziğinden daha derin ve daha büyük olduğu gibi bir sonuç

çıkıyor. Oysa bu, Beethoven'da görülen apaçık dolaysız anlatım tarzı kadar önem taşımaz. Beethoven'in, Mozart'ın koruyucu komik maskesine ihtiyacı yoktur. Soluduğu hava, daha özgürdür. Bu, Beethoven'in güncel yaşamı kadar, Viyana aristokrasisi ile ilişkilerinde de gözlemlenir. Beethoven, soyluların eğlenceli buldukları yapıtlar yazarak onların koruyuculuklarını kabul edecektir. Buna karşılık asıl verimini onların beğenilerine göre biçimlendirmeyecektir. Onlar, Beethoven'in kendi seçmiş olduğu yolda onunla birlikte yürümek zorundadırlar.

Beethoven daha en başından cesur bir deneycidir; anlatım gücünü artırmak yolunda yapılabilecek şeyleri bulmak için, müzik mirası üzerinde kafa yorar. Bu da, onun aynı dolaysız coşkuyu taşıyan ama Haydn'dan farklı olan yanlarında göze çarpar. Beethoven, tatlı tatlı söyenen şarkılar ve halk esinli ezgiler bakımından Haydn'dan daha az üretkendir. Buna karşılık Beethoven'in hedeflediği daha derin psikolojik sorunlardır; melodi bakımından Haydn'inkilerden çoğunlukla daha yalın olan kısa motifler alır, bunları armoni yoluyla uzun iç monologlar haline gelecek biçimde geliştirir. *Op. 2'nin* (1795) her üç piyano sonatının ağır bölümleri, düşünceli ve içe bakışlı *Op. 7 Piyano Sonatı'nın* (1797) tümü ve *Op. 19 İkinci Piyano Konçertosu* (1795-98), bunun örnekleridir.

II. "Şiirsellik" İlkesi ve Demokratik Ruh

Beethoven'in ikinci döneminin başlangıcı 1800 dolaylarına rastlar; bu, Beethoven'in görünüşte başarısının en üst basamağında bulunduğu dönemdir. "Otuz yaşında, başkalarının ihtiyar yaşlarında zar zor ulaşabildikleri bir konuma ulaşmıştı."² Viyana'daki ilk genel konserini 2 Nisan 1800'de vermiş, yalnızca ünvan sahibi soylu koruyucular değil, genel dinleyici arasında da isim yapmıştır. Ertesi yıl, sağırılığının artmış olduğunu dehşetle fark eder. Ama, zorlu bir çalışmaya girerek bu acısını uzaklaştırır. Bundan böyle, "ulus"un değil, Fransız Devrimi'nin tutuştuğu ve tüm Avrupa'da dev yangınlar başlatmış olan liberal, an-

2. Paul Bekker, *Beethoven*, J. M. Dent, London, 1925, p. 23.

tifeodal ve demokratik duyguların temsilcisi olmayı benimser. Enternasyonal insanlıkçı ilerlemenin bir "patriot"u olur çıkar.

Leipzigli yayıncı Hoffmeister'e yazılmış, 1802 tarihli, özellikle ilginç olan bir mektubu vardır. "Böyle bir sonat yazmamı önermekle, baylar, bana bir an önce cehenneme çek git mi, demek istiyorsunuz? Devrim humması sırasında bu türden bir şey pekâlâ yerinde olurdu. oysa şimdi, herşeyin, bir kez daha üzerinde o çok taban tepilmiş eski yoluna girmekte olduğu, üstelik Bonaparte'ın Papa ile bir Concordat imzaladığı bir sırada, böyle bir sonat yazmaya kalkmak? Bir *missa pro Santa Maria a tre voci* ya da bir akşam duası vb. deseydiniz, anlar, hemen kaleme sarılır, hem de koca koca birlik notalarla, bir *Credo in unum* yazıverirdim. Oysa Aman allah! Yepyeni bir Hristiyanlık çağının şafağının sökmekte olduğu bir sırada böyle bir sonat yazmak! Hayır, hayır! Olmaz, elimden gelmez. İşte size en hızlı *tempo*'lu yanıtlım. Hanımefendi benden bir sonat alabilirler; kendilerinin planını *estetik* açıdan genel çizgileriyle, sözü edilen tonalitelere bağlı kalmadan, kabule hazırım."³ Bu mektup pek çok şeyi ortaya koyuyor. Birincisi, Beethoven'ın Avrupa'daki politik gelişmeleri çok yakından izlediğini gösteriyor. Fransa ile Avusturya arasında ortaya çıkmış olan savaş durumuna karşın, Napoleon'a değer verir. Napoleon, onun gözünde Fransız Devrimi'nin ideallerini sürdüren kişidir. Ama bu kez Napoleon ile Papa arasındaki antlaşma nedeniyle, gene de bazı kuşkular duymaktadır. Daha fazla ilerlemeyi engelleyecek bir manevradan, devletle kilise arasında, düşünce özgürlüğünü ve düşünsel yaşamı baskı altına alabilecek papaz-polis sansürlü sıkı bağların yeniden kurulması anlamına gelen "yepyeni bir Hristiyanlık çağının sökmekte olan şafağı"ndan kaygı duyar. Ayrıca mektup, anlaşıldığına göre ondan politik bakış açılı, hatta "program"lı olan türden sonata itirazının, yalnızca şu anki uygulanabilirliği konusunda olduğuna açıklık getirir. İlkede ise, böyle bir sonata itirazı yoktur. Hanımefendinin önerdiği tonaliteleri kullanmayacak, kendi seçecektir. Müziği ise "estetik bir biçimde" işleyecektir.

Beethoven'ın, politik bilinçli bayan için hangi sonatı tasarladı-

3. *Beethoven's Letters*, transl.by Lady Wallace, pp. 43-44 (bu mektup Kallisher'in kitabında da yer alıyor, s. 56.)

ğı, ya da bu sonatı yazıp yazmadığı, ya da bu sonatı bir başkasına mı adadığı bilinmiyor. Beethoven'ın kafasında pekâlâ 1803'te yazmaya başladığı ve 1804'te seslendirilen büyük Üçüncü "*Eroica*" Senfonisi'nin tohumları filizlenmiş olabilir. Herkesin de bildiği gibi, Beethoven senfoninin başlık sayfasına "Buonaparte" diye yazmıştı. Sonra da, öğrencisi Ferdinand Ries'in getirdiği, Napoleon'un kendisini imparator ilân ettiği haberi üzerine Beethoven, "Artık o da tüm insan haklarını çiğneyecek, yalnızca kendi tutkularının peşinden gidecek. Kendini herkesin üstünde görecek, o da bir zorbanın teki olup çıkacak,"⁴ diye bağırarak başlık sayfasını değiştirmişti. Bu senfoninin, Napoleon'un bir yaşamöyküsü olması amaçlanmamış olmakla birlikte, "kahraman"ın, insan hakları uğrunda, aristokrasi ve zorbalığa karşı mücadelesine adanmış olduğunu söylemek yerinde olur.

1802-04'ün yapıtlarındaki denemeleri, onun eski sınırlarını çok aşar. Bu nitelik, piyano sonatlarında özellikle görülür. Bunun örnekleri, biçim olarak kurallara sıkı sıkıya uygun olmaktan uzak düzenlenişiyse, garip bir biçimde yıllarca sonraki yapıtı büyük *Op. 110 La Bemo! Sonat*'ı haber veren *Op. 27 Birinci Piyano Sonat*; bunun yanı sıra, aynı derecede göreneklerden uzak (ve başına dikenli bir kozalak gibi "Ayışığı" yaftası yapıştırılmış olan) "Fantazi" sonat, *Op. 27 İkinci Piyano Sonat*; ritmik motiflerin yapısal olarak kullanıldığı olağanüstü bir çalışma olan *Op. 28 "Pastoral" Piyano Sonat*'ıdır. Ve bu dönemde, enstrümantal bir yapıta "şiirsel" bir düşüncenin bağlanması, Beethoven'ın düşünce tarzında, Mozart ile Haydn'ın ilerisine atılmış bir başka adım olarak önemli bir özellik durumuna gelmektedir.

Bir önceki klasik geleneğe, "katıksız müzik" ile edebi düşünceler arasında bu tür bir ilişki için oluşmuş bir temel bulunduğu kuşku yok. Senfoni, İtalyan opera üvertüründen yani *sinfonia*'dan gelişmişti. Haydn, sunular ve onları izleyen yanıtlarla, deklamasyon patlamaları ve keskin gürlük karşıtıllıklarıyla senfoninin dramatik yanına derinlik kazandırmıştı. Mozart'ın piyano konçertolarındaki büyük yavaş bölümler, belirgin bir biçimde opera resitatiflerinin ve opera aryalannın malzemesinden

4. Marion M. Scott, *Beethoven*, J. M. Dent, London, 1951, p. 53.

yontulmuştu. Beethoven'in sekreteri ve ilk biyografi yazarı Anton Schindler, Beethoven'in sonatlarının "kılık değiştirmiş operalar"⁵ olarak tanımlandığını söylediği zaman, bununla, Viyanalı dinleyicilerin, eskiden operaya özgü olan türden deklamasyon, monolog ve dramı, Haydn ile Mozart'ın müziğinde duymuş oldukları gibi, Beethoven'in müziğinde de duyduklarını kastediyordu.

Ries, "Beethoven beste yaparken kendine sık sık belli bir konu belirlerdi,"⁶ diyor. Çok sonraları, Schindler, "Sonatlarının farklı bölümlerini dile getirdikleri şiirsel düşüncelerin bir açıklamasını niçin koymamış olduğunu" Beethoven'e sorduğunu yazar. "...Beethoven'in bunu, sonatlarını bestelediği çağın, şimdikinden daha şiirsel olduğu ve önceki dönemlerde böyle açıklamaların yüzeysel kalacağı" yanıtını vermişti.⁷ Beethoven'in, *Op. 26 Pişano Sonatı*'nın üçüncü bölümüne, kendisi "Bir kahramanın ölümü üzerine cenaze marşı" başlığını koymuş, böylece "*Eroica*" *Senfonisi*'nin büyük cenaze marşı yönünde ilk adımlarından birini atmıştı. Beethoven, *Op. 18 No. 1 Fa Tonunda Dörtlü*'nün yavaş bölümüne, *Romeo ve Juliet*'teki lâhit sahnesinin esin verdiğini, *Op. 31 No. 2 Pişano Sonatı*'nın ipuçlarının Shakespeare'in *Fırtına*'sında yattığını söylemişti. *Beşinci Senfoni*'nin giriş teması için "Kader kapıyı böyle çalar" diyen de oydu.

Beethoven'in yapıtları için birtakım edebi programlar icat etmek işini sonraki yazarlar enikonu saçmalık derecesine vardırmışlardır. Örneğin, "*Eroica*" *Senfonisi*'nde Napoleon'un belli savaşlarının betimlendiği ve *scherzo*'da: "Kalabalık, heyecan içinde kahramanı bekler; kahraman çıka gelir ve kalabalığa trio ile seslenir"⁸ gibisinden saçma bir sahneyi canlandığı üzerinde uzun boylu tartışılmıştır. Beethoven'in beste yönteminin ipucu ise, politik sonata ilişkin yazdığı kendi mektubundadır; bu mektubunda "estetikten" yola çıkacağını, başka deyişle "şiirsel" düşüncüyü müzik biçimine özgü örgütleme, tutarlılık ve birlik ilke-

5. Anton Schindler, *The Life of Beethoven*, Ed. Moscheles, Oliver Ditson'un 1841 Londra baskısından yenisini basımı yapıldı, Boston, tarihsiz, p. 134.

6. a.g.y.

7. a.g.y., p. 135.

8. Scott, a.g.y., p. 161.

lerini göz önüne alarak yeniden yaratacağını söylemektedir. Demek ki Beethoven, müzik kriptogramları ya da tahmin oyunları sunmaz. Onun sunduğu, müziğin o denli iyi başardığı, psikolojik bakımdan gerçek insan imgeleri ve portreleridir. Bu nedenle, *Op. 18 No. 1 Fa Tonunda Dörtlü'nün* yavaş bölümü, "Romeo ve Juliet'in Lâhit Sahnesi"nde, Romeo'nun içeri girdiği ya da Juliet'in uyandığı anı aramaya kalkışmak saçma olur. Yapıtın bize iletlediği, Beethoven'in iki genç aşkın gereksiz ölümü üzerindeki meditasyonudur. Bu yüzden de müzik, Beethoven'in ölümü hiçbir zaman mücadelesiz kabul etmeyen kendi ölüm felsefesi çevresinde döner. Derin ağıt, kısmen teselli edici yanıt ve gelişme bölümünde başlayıp en yoğun biçimine kodada ulaşan mücadele, hiçbir kuşkuyla yer bırakmayacak kadar açıktır. Böylece, bu bölümde, "Eroica"nın Cenaze Marşı'ndaki derin ölüm meditasyonuna doğru atılmış büyük adımı farkedebiliriz. Böylesi bir yaklaşımın, yani anlatısal olmaktan çok "insan betimlemesi" yönündeki yaklaşımın ana noktası, bunun bize, Beethoven'in anlatmakta olduğu bir öyküyü ya da müzikal bir "açıklama"yı değil, Beethoven'in hayata bakışıyla insan karakterine ilişkin görüşlerini: yapıtının konusu kadar kendi "öz"ünü de açıkladığıdır. Böyle bir yaklaşım ise, "sonat formu"na tıpatıp uygun düşer. Sonat formunun değeri, fırsatları, çelişik ruhsal durumları, sorunları ve kararlarıyla insan psikolojisini bu denli doğrulabilir bir biçimde yakalayabilmesinden kaynaklanır. Dünya olaylarının gelişmesi o sırada yeni bir yöne girmiş olduğundan, "Eroica," Beethoven'in "ulus"a yaklaşımındaki belirgin dönüm noktasını belirler. Napoleon mutlak bir hükümdar olmuştu. Beethoven, bunu senfoninin ithafını değiştirdiği sırada anlamıştı. Bu noktadan başlayarak Napoleon, başka halkların ulusal bağımsızlık ve egemenliklerinin baş düşmanı olarak ortaya çıkmıştı. Napoleon'un başka ülkelere ihraç ettiğı demokrasi değil, kendi seçtiğı krallardı. Napoleon'a karşı giderek yükselen hareket, Avrupa çapında ulusal bir halk kurtuluş savaşıydı. Sonunda Napoleon'un yenilgisine etken olan da bu oldu. Özgürlük akımı, toprakları bu biçimde "kurtarılmış" olan kralların ve prenslerin kafasında, derin çatışmalar ve

korkular doğurdu; çünkü bu akım, süreç içinde, onların kendi mutlak iktidarlarını da tehdit ediyordu.

Beethoven, bu üçüncü döneminde, Bir Avusturyalı olarak ve bir Alman yurtseveri gibi düşünür. Örneğin 1806'daki bir mektubunda, kendinden söz ederken, "Bir Alman için" Viyana'yı "çok değerli" kılan "Alman yurtseverliği"ni hissettiğini söyler.⁹ Böyle olmasına karşın bu, onun, insanlığın zorbalığa karşı kazandığı zaferi ateşli bir biçimde betimlemeyi bir yana bıraktığı anlamına gelmez. Bu bayrağı daha da yükseklerle kaldırır. *Fidelio* operasının ve *Egmont* müziğinin sözlerinde bu açıkça dile getirilir. Ama fırtınaları ve çatışmalarıyla, insanlığın ileriye doğru atmakta olduğu büyük adımlardan duyulan büyük sevinç duygusuyla bu dönemin bütün yapıtlarını ayırt eden, aynı ruhtur. Bir öyküde, bir Fransız kumbaracı erinin, *Beşinci Senfoni*'nin, crescendo'sunu, ardından müthiş bir geçit töreni biçiminde giren bakır nefesli çalgıları dinleyince, "*C'est l'empereur, vive l'empereur*" diye haykırdığı anlatılır. Napoleon'a ilişkin kuruntularını katmış da olsa, bu yapıtında müziğin ruhunu yakalamıştı.

Beethoven, bu döneminde, yapıtlarında, halk üslubundan daha zengin bir biçimde yararlandığı bir tarz geliştirir. Örneğin, *Dördüncü Senfoni*'de çekici dans ezgileri, alındıkları halk tarzından çok daha arındırılmış durumdadır ve *Altıncı "Pastoral" Senfoni*'de "dere kenarında" sahnesindeki yavaş *ländler* de içinde olmak üzere, her bölüm halk-üslubu melodilerle bezenmiştir. Beethoven'ın yurtseverliğini esinleyen, onun Avusturya aristokrasisine olan saygısı değil, tam tersidir. 1806'da, Viyana İmparatorluk Tiyatrosu'nu denetimini ellerinde bulunduran soylu ünvan sahipleri konusunda yarı şaka "Tiyatronun bu prensler güruhuna gıcık oluyorum,"¹⁰ diye yazmıştı. 1810'da ise şunları yazıyordu, "Bizim büyüklerimizden daha küçük olanı yoktur."¹¹ Aynı yıl, bir şarkısının Mason locası tarafından benimsenmiş olmasından duyduğu hoşnutluğu dile getirmişti.¹² İki yıl sonra,

9. Kalischer, *a.g.y.*, p. 110.

10. *a.g.y.*, p. 103.

11. *a.g.y.*, p. 100.

12. *a.g.y.*, p. 189.

"İçlerindeki yoksulluğunu ellerinde olmadan açığa vuran pek çok zengin kişi,"¹³ diye yazacaktır. Yüksek düşünür ve çok yanlı ulusal şair olarak, Goethe kadar beğendiği başka hiçbir çağdaşı yoktur. Buna karşın, Goethe'yi soylu ünvan sahiplerine yaptığı dalkavukluklar için açıkça kınar. "Sarayın havası, Goethe'ye, bir şaire uyduğundan çok daha fazla uyuyor. Bu parlak ortamda, ulusun öğretmenleri olarak görülmesi gereken şairler her şeyi unutup gidiyorlarsa, *virtuoso*'ların yaptıkları komikliklere gülmek pek de elden gelmese gerek."¹⁴ Bu sözler, Beethoven'in, aristokrasiye yakıştırdığı rolden o denli farklı, yüksek sanatçı anlayışının altını da çiziyor. Sanatçı "ulusun öğretmeni"dir. Daha sonraki bir mektup, bunu onun kendi bakımından da doğrular. "Çocukluğumdan bu yana hep, her yaşta *daha iyi ve daha akıllıca*'nın anlamını kavramaya çalıştım. En azından bu kadarını kendine ödev olarak görmeyen bir sanatçı için, bu, bir züldür."¹⁵

Beethoven'in saray ve aristokrasiye ilişkin duygularının altında, bunların kendi uluslarının özgürlüğüne birer köstek haline gelmekte olmaları olgusunu algılamış olması yatıyordu. Bu olgu İspanya'da herkesin gözleri önüne serilecekti. Kral ile soyluluk Fransız istilacıların yönetimini kuzu kuzu kabullenmişlerdi; istilacılara karşı isyanı ve gerilla savaşını sürdürenler ise kent halkı ile köylülerdi. 1806'da, yani Beethoven'in kendini "Bir Almanın yurtseverliğini" hisseder durumda bulunduğu yıl, ondan Avusturya'daki Fransız subayları için çalmasını isteyince, çok büyük bir öfkeye kapılmış ve arkadaşı Prens Lichnowsky ile arası bozulmuştu. 1809'da, Viyana'yı işgale girişen Fransızlara sunturlu küfürler yağıyordu. Aynı yıl Leipzig'te arkadaşları yayımcı Breitkopf ile Haertel'e, "Şu mevta barışa ne dersiniz, artık bu çağdan sağlam hiçbir şey beklediğim yok."¹⁶ diye yazmıştı. Söz konusu "mevta barış," Avusturya sarayının Fransızlara aşâğılıkça teslim olmasıydı.

13. a.g.y., p. 259.

14. a.g.y., pp. 261-62.

15. a.g.y., p. 179.

16. a.g.y.

Avusturya hükümeti, Napoleon'a karşı tüm gücüyle savaşa, ancak Napoleon'un yenilgilerinin üst üste yığıldığı 1813'te girişti. Oysa, sıradan insanlar daha 1809'dan başlayarak etkin bir biçimde kurtuluş hareketlerine katılıyorlardı. Bu, Fransızların kovulmasına değin süren İspanyol gerilla savaşının başladığı yıldır. Tirol'de isyan vardı. 1812'de Rusya'nın sıradan halkı, Moskova'dan geri çekilmekte olan Fransızlara taciz saldırıları yönelterek gerilla savaşına girişti. Napoleon'un Prusya içinden geri çekilişi bu ülkede de bir ulusal kurtuluş hareketini başlattı. Bu hareket ile birlikte ortaya çıkan gizli demeklerden ve ateşli demeçlerden dehşet duymasına karşın, Prusya sarayı, bu hareketi ister istemez desteklemek zorunda kaldı. Beethoven, karşı konulmaz bir sevinç patlaması olan *Yedinci Senfoni*'sini Napoleon'un yıldızının daha yeni yeni sönmeye başlamakta olduğu bir sırada, 1812 başlarında bitirdi. Bu senfoni, kuşkusuz, bir zafer kutlaması olarak yazılmamıştı, ama Beethoven'ın coşkun yaşama sevincini ve sanki üzerinden ağır bir yük kalkmışçasına alabildiğine özgürlük duygusunu açığa vurur. Onun hemen arkasından da, birinci bölümünde bir *ländler* çevresinde dönenen; durup durup başlamaları ve şaşırtmalarıyla en neşeli nükteli çalışması olan *Sekizinci Senfoni* çıkarılır.

III. Toplumdaki Gericilik ve Müzikteki İç Çatışma

Napoleon'un 1815'teki kesin yenilgisini izleyen dönem, demokrasi umutlarında keskin bir dönüş ve gerilemeye yol açtı. Metternich tarafından tezgâhlanan 1814-19 Viyana Kongresi ile Avusturya, Prusya ve Rusya'nın oluşturdukları Kutsal İttifak, Avrupa'da parlamış bulunan demokrasi ve ulusal kurtuluş ateşini amansızca bastırmaya koyuldu. Mutlak hükümdarlar, gerisin geri tahtlarına oturtuldular. Anayasa konusunda verilen sözler geri alındı. İttifak, Amerika kıtasına bile uzanmaya çalıştı. Viyana'nın havası kilise-polis sansürü, muhaliflere ve liberallere karşı girişilen cadı avları, tutuklamalar ve kovuşturmalarla boğucu bir durum aldı.

Sansürün akıl ışığını söndürdüğü, aklın yerini, yoz inançla-

rın; toplumsal gerçeklikle cesaretle yüzyüze gelmenin yerini, düşlere kaçışın aldığı, yurtseverliğin eski aristokrasinin dönüşüne bir kılıf haline gelecek biçimde antifeodal niteliğini yitirdiği bir ortamda, Beethoven artık kendisinde toplumsal bir işlev bulamazdı. Bu yüzden de onun sanatında artık yeni bir dönem başlamaktadır. Büyük sefonik-eroik yapıtlar bakımından veriminde, on yıllık bir suskunluk dönemi açılır. Beethoven, daha içsel olan piyano sonatı formuna yönelerek, en etkileyici anlatımına *Op. 106 "Hammerklavier" Sonatı*'nın (1819-19) yavaş bölümünde ulaşan son derece huzursuz iç çatışmaları ve derin kederleri anlatan yapıtlar besteler. Beethoven'ın bu "son dönem"indeki kederliliği çoğu zaman kişisel sorunlarına bağlanır. Sağırılığının yol açtığı yalnızlıktan, kısmen savaş enflasyonunun yol açtığı mali sıkıntılardan, ölü kardeşi Carl'ın oğlunun vesayetini almak üzere yürüttüğü nahoş hukuk mücadelesinden ve toplumsal konuları yüzünden evlenmesine olanak olmayan kadınlarla geçirdiği aşk maceralarından söz edilir. Bütün bu sorunların Beethoven'i derinden etkilemiş olduğu doğrudur; ne var ki, bunları onun müzikal düşüncesinin baskın öğeleri haline getirmek, onun bir sanatçı olarak temel özelliğini yanlış değerlendirmek olur. Topluma seslenen, kendi işlevini "toplumun bir öğretmeni" olarak algılayan bir insan, dinleyicilerini kendi özel dertleriyle oyalamaz. Beethoven'ın sağırılığı onun için gerçekten de müthiş bir darbeydi. Ama Beethoven bu işitme bozukluğunun tedavisiz olduğu acı gerçeğiyle daha 1801'de yüzyüze gelmek zorunda kalmıştı. Böyle olmasına karşın, daha on yıl boyunca son derece iyimser, eroik yapıtlar yazmayı sürdürmüştü. Ayrıca, en son yıllarının yapıtlarında da gene büyük sevinç patlamaları olacaktır.

Bütün sanatlar gibi, Beethoven'ın sanatı da "özanlatım"dır. Burada sorulması gereken soru, bu biçimde anlatılanın ne tür bir "öz" olduğudur. Onunki, en derin duyguları, kendi dışında gelişen, hem onu, hem de onun çevresindeki bütün insanları etkileyen büyük toplumsal hareketlerin farkında olmasından kaynaklanan, toplumsal olan bir insanın "özü"dür. 1815 tarihli bir mektubunda şöyle yakını: "Almanya'nın bu en büyük kentinde,

neredeyse yalnız başıma yaşıyorum; sevdiklerimin, sevebileceklerimin tümünden ayrı yaşamak zorunda bırakıldım."¹⁷ Toplumdan elini eteğini çekmiş birinin değil, bu en derin isteği toplumsal olarak yaşamasının önünü kesen engellerle karşılaşan bir insanın yakınışıdır bu. Bir başka mektubunda da "dıştan gelen fırınalardan kim kaçabilir?"¹⁸ der.

Beethoven'in duyduğu acı toplumsaldır. Bir yurdu vardır. 1815 tarihli bir mektubunda kendisi için, "zavallı bir Alman, ya da daha çok da Avusturyalı"¹⁹ diye yazıyor. Büyük yapıtları onu bir dünya vatandaşı durumuna getirmiş olduğu için Viyana'da dokunulmaz bir kişi olmuştur. Schindler onun yaşam öyküsünde şöyle yazıyor, "Yerimiz elverişli olsa, Beethoven'a bir hükümdara gösterilecek saygı ile yaklaşan Alman, Rus, İsveçli, Polonyalı, Danimarkalı, Fransız ve özellikle de İngilizler'e ilişkin ilginç ayrıntılara girebilirdim."²⁰ 1820'de Berlinli bir yayıncıya gururla, "yalnızca şöyle bir adres yazsanız yeter, 'Ludwig van Beethoven, Viyana'," diyebiliyordu. Ne var ki, çağının müzik dahisi olduğu tartışmasız kabul edilmiş olduğu halde, bu onun maddi koşullarının sık sık berbat bir hal almasına engel olmuyor, onu etkin bir seyirci kitlesinin dinlemekte olduğu anlamına da gelmiyordu. Demokrasi umutları başka bahara ertelenmişti. Ortaliğa kalın bir gericilik bulutu çökmüştü. Tıpkı bir gericilik döneminde hâlâ hayatta olan ve kendisine çok saygı gösterildiği için açıkça suçlanamayan, ama bu nedenle de ona tuhaf bir kişilik ve modası geçmiş bir kuşağın temsilcisi olarak davranmak gerçeken saygıdeğer bir reformcu gibi, olasılıkla Beethoven'in demokratik ününe de, onun "egzantrikliklerinden" biri gibi gülünüp geçiliyordu. 1815'te Breitkopf ve Haertel'e, yirmi yıl önceki "kara bira ve sosis"li mektubunu tuhaf bir biçimde hatırlayan bir mektup yazdı: "Bu kez hoşça kalın, şimdiki politik durumunuz hoşuma gitmiyor, ama neyse, büyümemiş çocuklar oyuncak bebek isterler - ben ne diyeyim."²¹

17. a.g.y., p. 360.

18. a.g.y., p. 188.

19. a.g.y., p. 377.

20. Schindler, a.g.y., p. 51.

21. Kalischer, a.g.y., p. 353.

Beethoven'in 1815'ten öldüğü yıl olan 1827'ye kadarki büyük yapıtları, onun içindeki muazzam mücadeleyi açığa vururlar. Gericilikte hemen bir çatlama olacağını, halkta bir atılımının gerçekleşebileceğini umut edemeyecek kadar deneyimli bir insandı. Ve bu yüzden de içindeki mücadele, geleceğe olan umutla, insanlığa genel inancı yeniden kazandı. Mücadelesi halini aldı. Son büyük piyano sonatları onun umutsuzlukla bu ağır aksak, acılı boğuşmasını ifade eder. Bu mücadele "Hammerklavier" in yavaş bölümünde olanca derinliğiyle ortaya çıkar, ama burada da her zamanki savaşçı Beethoven'i görürüz; kapanış bölümünde tek bir nota üzerinden çekiç gibi inen darbeler vardır; onu izleyen görkemli füğ, hareketli bir meydan okuma havası yaratır. *Op. 110 Sonat*'ın ağır bölümü de aynı şekilde trajiktir. Buna karşılık son füğ görkemli ve umutlu bir hava taşır. Ardından *Op. 111 Sonat*'la keder, huzurlu bir hava içinde dağılıp uçar.

Bu sonatın, bir başka dönüm noktasını, insanlığa sarsılmaz ve sağlam inancı yeniden kazanışı simgelediği söylenebilir. Bu inanç, *Dokuzuncu Senfoni*'de Schiller'in "Neşeye Od"unun ve onun nakaratı olan "Bütün insanlar kardestir"inin müziğinde olanca coşkuyla ilân edilir. Beethoven, taslaklarını daha 1817'de hazırlamaya başladığı bu senfoniye, 1823'te ya da 1824 başlarında tamamladı. *Dokuzuncu Senfoni* ve onunla aynı zamanda bestelenmiş olan *Missa Solemnis* (1818-1823) ile Beethoven, acının üstesinden gelmiş ve bir kez daha dünya vatandaşı olarak yerini almıştır.

Onu izleyen beş yaylı çalgılar dörtlüsünde, örneğin *Opus 130 Dörtlü*'nün *Cavatina*'sında da olduğu gibi, yürek burkan anlatımlara hâlâ rastlanır, ama bütün bu iç hesaplaşmasına karşın, bu dörtlülerin genel ruh hali genellikle daha dingin, daha mutludur. *Opus 132 Dörtlü*'sünün yavaş bölümünün üst tarafına Beethoven, "Hastalığını atlatan birinin Tanrı'ya şükran şarkısı" diye yazmıştı. Dörtlünün yazıldığı yıl olan 1825'te ciddi olarak hastalanmıştı. Oysa, bu hastalık tüm yaşamı boyunca onun yakasını hiç bırakmamıştı. Bu yüzden, iyileştiğini hissettiği hastalığın, insanlara güvenini neredeyse tümünden yitirmesi olduğunu düşün-

mek abartma olmaz. Gene bu son dönemde, piyano için yazılan "Yiten Kuruşa Öfke" adını verdiği, bilerek uygulanmış bir sürü uyumsuz modülasyon, kakışım ve ritim içeren *Op. 120 Rondo* gibi, tuhaf kahkahalı, Ravel ile Prokofyev'i haber veren, piyano için birtakım müzik şakaları görülür. *Op. 135 Dörtlü'sünde*, üzerine "Olmalı mı? Olmalı! Olmalı" diye yazdığı ve müziği konuşmaya özgü bükünleri taklit eden bir son bölüm vardır. Gerçekten, *Dokuzuncu Senfoni'nin* son bölümü de bu neşeli şakalardan biriyle açılır.

Beethoven'in 1824'te yazdığı şu satırları, ancak kaygılarını, üstüste inen bütün darbeleri yenmeyi başarabilmiş, kendi değerini bilen, buna karşılık kendine de gülebilen bir insan yazabilirdi. "Apollo ile Mousalar'a*, borcum hâlâ çok; o yüzden beni henüz Tırpancı'ya teslim etmeyeceklerdir; ben de, Eleusis Tarlalarına doğru yolculuğa çıkmadan önce, ruhumun bana telkin ettiği, bitirmemi emrettiği şeyleri bitirmek zorundayım. Sanki topu topu birkaç nota yazmışım gibi geliyor bana."²²

IV. Müzik ve Tarih - Eroika (Kahramanlık) Senfonisi

Beethoven'in bu denli büyük bir temsilcisi olduğu klasik üslup, belki de en iyi, Hegel'in, "Bir tarza sahip olmamak her zaman büyük olan 'tarz'dır" yorumuyla tanımlanabilir. Gerçekten klasik olan bir yapıt, bir kez yaratılınca, oldum olası var olan bir şey, ya da gerçek dünya tarafından yaratılmış, sanatçının olsa olsa yaratım çalışmasına katkıda bulunan bir kişi olarak kendini geri plana ittiği birşeymiş gibi gözükebilir. Klasik yapıt, en derin içsel duyguları, öte yandan da dışımızdaki gerçek yaşam duygusunu tam anlamıyla içinde taşır. Kuralları ve belirlenmiş kalıpları gözardı ederek, çağrısını yaptığı her yerde yaşamın peşini izleyerek katıksız bir özgürlük içinde yaratılmış gibidir. Ama böyle olmasına karşın ana çizgileri bakımından açık ve kesin, mimari yapısı bakımından sapasağlam, güçlü ve derli toplu-

* Mousa'lar ya da Moisa'lar, Yunan mitolojisindeki esin perileridir.-Çev.
22. Kalischer, a.g.y., Vol. II, pp. 335-36.

dur. Müzik yapıtının ana bölümlerini oluşturan tema, motif, sergi ve gelişme bölmeleri, serginin tekrarı bölmeleri gibi müzik öğelerinin hepsine açık ve kesin bir biçim verilmiştir. Klasik yapıt kusursuz bütünlüğüne, bağdaşık bir doku oluşturarak, geçişleri silip yok ederek ve sürekli bir akışla ulaşmaz. Bu bütünlüğe, çözüme bağlanan, ardından başka bir düzeyde yeniden ortaya çıkan keskin karşıtlıklardan, birbiriyle karşıtlaşma ve çatışmalardan geçerek ulaşır. Bu bakımdan, tıpkı aynı çatışmalar ve çözümlerden geçerek ilerleyen yaşam diyalektiğini izler. Gerçek klasik sanat, en derin bireysel duyguları, kendisi ile birlikte soydaşlarını da etkileyen sorunlarla uğraşan, dünyanın darbelebire maruz kaldığı kadar, o dünyaya biçim vermeye de çalışan toplumsal bir zihinden dışa vurabilir. Bu nedenle Beethoven'in klasik başarıları yalnızca kendi dehasının karşılığı değil, onun yaşadığı çağda yer alan ve sözcülüğünü üstlendiği dünya çapındaki görkemli değişikliklere ödenen bir minnet borcudur. Beethoven'in yapıtındaki derin insani betimler, bu değişikliklerin aslına en uygun anlatımlarıdır.

Aslında halk müziği Beethoven'in büyük yapıtlarında uzun boylu yer almaz. Beethoven halk müziğini "*Pastoral Senfoni*"de ve "*Rasoumovsky*" Yaylı Çalgılar Dörtlüleri'nde görüldüğü gibi zaman zaman kullanır. Bu senfonide halk müziği, "doğa"nın bir parçası haline gelmiştir; "*Rasoumovsky*" Yaylı Çalgılar Dörtlüleri'nde ise Rus takdirkânı Kont Rasoumovsky'yi hoşnut kılmak için yapıta üç Rus halk ezgisi koymuştur (bunlar *Op. 59 No. 3*'ün yavaş bölümü, *Op. 59 No. 2'nin Scherzo*'su, *Op. 59 No. 1'in Final*'idir). *Op. 56 Üçlü Konçerto*'nun son bölümünde ise hoş bir *Polonaise* vardır. Yayıncı Simrock'a 1820 tarihli bir mektubunda iki Avusturya halk şarkısını çevriyazılamış ve şu yorumu eklemiştir, "Halk şarkısı avına çıkmak, bu denli övgüye layık yiğit kişiler olan bu insanları avlamak üzere peşlerine düşmekten herhalde daha iyi bir şey olsa gerek."²³ Beethoven popüler üslupta pekçok şarkı, koro, marş ve dans bestelemiştir. Genç çağdaşı Franz Schubert'in bu tarz yapıtlarda göstereceği etkililik ve

yaratıcı duygusal bağıllık Beethoven'in bu yapıtlarında görülmez.

Beethoven'in aradığı şey, kullanıldıkları bağlamın dışında etkisi olan, buna karşılık müzikteki büyük psikolojik betimlerin temel yapısını ya da doğurucu öğelerini sağlayacak olan motiflerdir. Zaman olur bunları, *Beşinci Senfoni*'yi baştan sona dolduran marş motifleri gibi popüler imgelerde bulur. Böyle olmakla birlikte, bu motifleri tam istediği biçimde işlemesi, konuşma defterlerinden de görüleceği gibi, uzun ve zahmetli bir süreçtir. Müziğin gidişini telkin eden, motif, tema ya da açış melodisi değildir. Tersine, Beethoven motiflere ve temalara, o bölüme ilişkin genel anlayışı saptadığı zaman son biçimlerini vererek kesinleştirir. Bununla birlikte, Beethoven, hem kendisi, hem de dünya bakımından son derece büyük önem taşıyan iki yapıtında, oldukları şekliyle açıkça tanınabilen popüler melodileri bilerek ve bilinçli bir biçimde özümlemiştir. Bu yapıtlar *Üçüncü "Eroika" Senfonisi* ile *Dokuzuncu Senfoni*'dir. Her iki senfonide de son bölümler büyük ölçüde "popüler üslup"tadır; bu da onun toplumsal düşüncesine ışık düşüren bir olgudur.

"*Eroika*" *Senfonisi*, Beethoven'in öfkeyle değiştirdiği sunusundan da görüldüğü üzere, konu olarak Napoleon'u değil, bir süre Napoleon'u simgesi olarak gördüğü büyük demokratik devrim hareketini ele alır. Senfonideki dört bölüm, bu olayın Beethoven'e esinlediği dört büyük insan portresini, ya da bu olayın dört yanını bize iletir.

İlk bölüm, bizleri mücadelenin tam ortasına savurur; bu amacı için Beethoven, Haydn'ın geliştirdiği klasik sonat ya da "birinci bölüm formu"nu uygun görmüştür. Sonat formu, birbirine nerdeyse eşit uzunlukta olan dört eşit ara bölümden, "sergi". "gelişme," "serginin tekrarı" ve "Koda"dan oluşuyordu. Bu ara bölümlerden herbiri, bir öncekinin dramatik bir dönüşümüdür. (Mozart, nispeten kısa gelişme bölümü, sergi bölümündeki nüktenin çok etkileyici bir yorumundan oluşan tümüyle farklı bir planı benimsemişti). Sergi bölümü iki gür akorla başlar, ardından viyolonseller birinci temayı sunarlar. Beethoven, bu bölme-yi, Mozart'ın oniki yaşında iken yazdığı, küçük *Bastien ve Bas-*

tienne operasının üvertüründen bir melodiyle işlemiştir. Ama, Mozart'ın yazdığı biçimiyle hafif bir rokoko ezgisi olan bu melodiye, Beethoven yoğun, bildirimsel bir nitelik kazandırmıştır. Gücü artmış ve yoğunlaşmıştır. Girişten yaklaşık otuz beş ölçü sonra, sanki birinci temaya yanıt veren, ikinci motif işitilir. Kromatik ve kederli bir müzik cümlesinden oluşan bu motif, birinci temanın "ters yüz" edilmiş biçimi gibidir. Daha sonra uyumsuz yani kakışimli akorlar duyulur; bunlar daha sonra gelecek olan çatışma ve huzursuzluğu haber verirler. Ardından sergi tamamlanarak kesin sona ulaşır. Geriye kalan şey, ilk temanın güçlü dinamik atağının değişmiş bir biçimidir. Gelişme bölmesi iki bölümlüdür. Birincisinde mücadele betimlenir. Kederli, düşünceli yanıt motifi işitilir ve genişler, bu sırada bas partide birinci temanın ortaya çıkmasıyla bu ikisi birbiriyle karşılaşır. Bunu, çatışma ve huzursuzluğun yoğun anlatımlı bir betimlenmesi izler; ard arda gelen uyumsuz gür akorlar ve "şok" gibi tonalite değiştirmeleri ile doruğa ulaşılır. Bunu gelişmenin ikinci parçası izler. Burada yeni bir düşünce, mücadelede uğranılan kayıpların bilincine varış vardır. Birinci ya da ana tema, obuaların seslendirdiği minör tonda akıldan çıkmayacak kederli bir melodiye dönüşür. Mücadele duygularının devam etmesine karşılık, ortalığa egemen olan, keder duygusudur; müzik neredeyse durur. Ardından serginin tekrarı yalnızca başlangıç tonalitesindeki giriş temalarına bir dönüşü önümüze sermekle kalmaz, nitel bir sıçramayı da temsil eder. İngiliz komosu ana ya da birinci temayı hatırlatır, ama bu tema, bu kez sihirli bir değişime uğramıştır. Sekizinci notası pesleşecek yerde, önceki gibi tizde kalırak, yedinci nota ile özdeşleşir. Bu küçük değişikliğin uyandırdığı psikolojik etki, bir bayrak sallama ya da bir zafer ilânıdır. Koda, daha önce olup bitenlerin özlü bir özetidir. Trajik gelişme duygusunu çağırıştır; ardından değişik, coşkun ve "muzaffer" biçimiyle tekrar tekrar ana temaya geri döner. Bu bölümün betimlediği tablo, bu büyük fırtınanın ve mücadelelerin içinde yaşayan, bunların neden olduğu kayıpların bilincinde olan kişinin, bütün bunların, insanlık için büyük bir zafer oluşturdukları sonucuna varışdır.

İkinci bölüm, tanıdık bir cenaze marşı biçimindedir, ne var ki muazzam bir görkemi ve trajik bir kederi kucaklayacak biçimde kapsam kazanmıştır. Bu bölüm, toplumsal bir ağıttır; "Kahraman"ın ölümünü, bir parçasını oluşturduğu yaşamın bağlamı içine yerleştirir. Geleneksel marşta olduğu gibi, girişin ağır marş ezgilerini, onlara karşıt bir "trio" bölmesi izler ve Beethoven bunun sağladığı avantajı bir müziksel düşünceyi en görkemli ölçekte sunmak amacını gerçekleştirmek üzere kullanır. Majöre geçiş, hızlanan tempo, coşkuyla dolup taşan bir ruh hali, "dış dünya"ya açılış. Girişteki cenaze ezgileri yeniden duyulur. Ardından seslerin fugal tarzda üst üste yığılmasıyla ve kulak tırmalayıcı uyumsuzlukların en yüksek noktasına varmasıyla şiddet dolu yoğun bir mücadele yükselir. Bu, Beethoven'ın felsefesini dışavurur; insanoğlu, ölüm de içinde olmak üzere, hiçbir şeye, mücadelesiz boyun eğmez. Onun üzerine cenaze marşı dizeleri tekrar ortaya çıkar ve koda bölümünde coşkun "trio" müziği bile, dönüşerek ağıt yakan minör bir tonaliteye geçer.

Scherzo, Mozart'ın *menuetto*'sundan, ya da Haydn'in rüstik dansından kökten bir farklılık göstermesiyle, ilk dinleyenleri ür-kütmüş olsa gerek. Belli belirsiz melodisinin romantik niteliği, baş döndürücü hızlanışı, orta bölümündeki seslemeleri ile senfoninin dört bölümünün betimsel yönden en çağrıştırmacı olanıdır; kabına sığmayan bir coşku, hızla akıp giden bir hareket izlenimi uyandıran bu bölüm, bütün dünyanın üzerinde fırtınaların esmekte olduğunu duyumsatır gibidir.

Son bölüm, sıradan insanları sezindiren bir nitelik taşır. Olasılıkla bu vurgulama, çağının büyük devrim hareketi üzerinde iyice kafa yormuş olan Beethoven'ın, sıradan insanların da bu tablonun ayrılmaz bir parçasını oluşturduklarının bilincinde olduğunu gösterir. Bölüm, bir kır dansı teması üzerine bir dizi çeşitlemeden oluşur. Viyanalı dinleyiciler bu dansı biliyorlardı. çünkü, Beethoven bunu üç yıl önce onlara çok başarılı balesi *Prometheus'un Yaratılışı*'nın son bölümü olarak sunmuş, ardından da, kent salonlarında çalınmak üzere bestelediği oniki *Kır Dansı*'ndan oluşan dizinin danslarından biri olarak kullanmıştı. Bu bölüm, bir üflemeli çalgılar fanfanı ya da "perdeyi açan mü-

zik"le başlar. Bunun ardından, kır dansı melodisi değil, daha sonra melodinin bas partisi olarak işlev görecektir olan motif ile açılır. Bununla birlikte bu melodi yerini üç notalık "parmak şıklatma" sesine bırakır; bu, dinleyicilere o anda "kır dansı"nın haber veriyor olsa gerek. Kır dansı melodilerinde el çırpma ya da ayak vurma efekti tipiktir ve gerçekten de bu üç notalık "çırpma" günümüzde yalnızca Avusturya değil, İngiliz, Hollanda, Norveç, İsveç ve Yugoslav halk danslarında da duyulabilir. Bas motifin üzerinde yer alan iki çarptırmanın ardından halk dansı ezgisi yeniden ortaya çıkar. Bas motif kısa, "eğitim görmüş kişi işi" füğün konusu olarak geri döner; onun ardından halk dansı yeniden ortaya çıkar ve "Marsaillaise"e eş denebilecek coşturucu bir kahramanlık marşına dönüşür. Bir kez daha başlangıçtaki dans biçimine döner. Ondan sonra, dramatik modülasyonlardan ve ritim değişikliklerinden geçerek coşkulu "gelişme bölümü"nin konusu haline gelir. Beethoven sanki bunun "popüler tema" olduğunu, halkın da derin ve fırtınalı duygular besleyebileceğini anlatmak ister. Bu noktadan başlayarak, müziğin bu bölümde popüler üslup ya da "kır dans" ezgisi ağırlık kazanmış duruma gelir. Bununla birlikte bu ezgi ritmik dans örüntüsünden soyunmuştur. Giderek büyüyen bir enginlik ve soylulukla işlenir. Başlangıçta "komik" bir konu gibi ortaya çıkan melodi, bu kez görkemli bir giysiye kuşanmıştır. Bölüm Beethoven'ın her zaman (örn. *Egmont* müziğinin sonundaki gibi) *Siegesinfonie* yani "Zafer müziği" olarak adlandırdığı türden bir pasajla sona erer.

V. Dokuzuncu Senfoni ve Popüler Üslup

"*Eroika*" ile *Dokuzuncu Senfoni* arasında, Beethoven'ın kaleminden hiçbir senfoni ya da büyük orkestra yapıtının çıkmadığı yirmi yıllık bir süre geçmiştir. Dolayısıyla *Dokuzuncu Senfoni* Beethoven'ın Viyana ve dünya müzik sahnesine bir "halk sözcüsü" olarak yeniden çıkışı anlamına geliyordu. Ayrıca, *Dokuzuncu Senfoni* uzunluk ve kapsam bakımından "*Eroika*" ile boy ölçüşebilecek ilk senfonisiydi. Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfo*

nî'yi niçin bir koro ile bitirdiği konusunda pek çok soru sorulmuştur; oysa bu soruya salt biçimsel bir temelde hiçbir yanıt bulmaya olanak yoktur. 1823'te Schindler'e yazdığı mektubunda geçen bir sözde çok basit ve çok mantıklı bir yanıtın ipuçları bulunabilir. Daha önceki yapıtlarındaki "şiirsel" düşünceleri niçin açıklamadığı sorulduğunda, önceki çağın "şimdiki"nden daha şiirsel olduğu ve önceki çağda bu gibi açıklamaların yüzeysel kalacağı yanıtını vermektedir. Gerçek, Beethoven'ın *Sekizinci Senfoni'si* ile *Dokuzuncu Senfoni'si* arasındaki on yıllık suskunluk dönemi sırasında yalnızca uygulama alanında değil, müzik beğenisinde de bir değişimin yer aldığıdır.

Beethoven'ın "orta dönem" yapıtlarının dinleyicilerinin beğenileri, bir yandan Mozart ile Haydn'ın klasik üslubu, bir yandan da bu klasik üsluba çok yakın olan Gluck ve İtalyan operası temelinde biçimlenmişti. Buna karşılık, 1815 dolaylarında kabareli fotinlerle yere vura vura yapılan *Ländler*'den çıkarak yavaşça balo salonları dansına kayan vals, tüm Viyana'yı kapladı. Viyana Konseyi'nde, kent baştan aşağı "vals çılgını" haline geldi. 1820 başlarında Viyana'da en popüler olan yapıtlar, Giaocchino Rossini'nin (1792-1868) operalarıydı. Rossini, Beethoven'ın hem beğendiği, hem de saygı gösterdiği, kuşkusuz deha sahibi bir besteciydi. Onun *Seville Berberi* operası, operanın dokusuna, aydınlık, kıvılcımlar saçan tatlı melodiyi getiren İtalyan komik opera üslubunun, özellikle unutulmaz örneklerinden birini oluşturuyordu. Büyüklük bakımından Mozart'ın çok gerisinde kalsa da, Rossini de, Mozart gibi komediyi güzel sanat haline getirmiştir. Onun 1829'da Paris'te Beethoven'ın ölümünden iki yıl sonra sahnelenen "ciddi" başyapıtı *Guillaume Tell*, İtalya'nın Avusturya'dan bağımsızlığı için haykırışını dile getiren İtalyan müziğine doğru atılmış ilk büyük adımı oluşturuyordu. Bu opera, özellikle korolarında halk müziğinden çok yararlanır.

Rossini'nin operaları, Viyanalı izleyici için mükemmel bir kaçış müziği oluşturuyordu. Bu operalar, dünyada olup bitenler, insan kişiliği, insan psikolojisi ya da hayata bakış konusunda, insanda rahat huzur bırakmayan içgörüler sunmuyorlardı. Sözle melodiyi olağanüstü bir ustalıkla birleştiren, insan sesinin ka-

din-erkek ses alanlarının her aşamasını süsleyebilecek her türlü olanaktan yararlanan bu operalar, virtüöz şarkıcılar için olağanüstü bir malzeme oluşturdular. Bu şarkıcılar her başkentte üst sınıfının gözde eğlendiricileri haline geldiler. Viyana dinleyicisinin onun müzikal düşüncesini izleyeceğine artık güvenemeyeceğini hisseden Beethoven'ın, senfonisinin son bölümüne söz koymayı yeğlemiş olmasının ipuçlarını, müzik beğenisinde oluşan böyle bir değişimde arayabiliriz. Beethoven, Friedrich Schiller'in "Neşeye (ve özgürlüğe) Od"unu seçti. Bu senfoni, Beethoven'ın Kutsal İttifak'a verdiği yanıtı. Beethoven'ın İngiliz çağdaşı Byron'un o sırada yazmakta olduğu,

*Şu Kutsal Üçler'i Senegal'e dehleyelim,
Onlara "Hanya'yı, Konya'yı" gösterelim,
Ve de kulluk içinde olmak güzel miymiş diye soralım,*

dizeleri kadar keskin değildi ama, içinde bulunduğu koşullar göz önünde bulundurulursa, onunkine benzeyen cesur bir davranıştı.

Dokuzuncu Senfoni'nin ilk bölümü, mücadeleyi betimler. Ama bu mücadele, tüm Avrupa toplumunu etkileyen ve süre giden çatışmayı yansıtan "Eroika"nıninkine benzemez. *Dokuzuncu Senfoni*'de anlatılan mücadele, içinde yaşanan sefaletin bilincinde oluşla, geleceğe duyulan inanç arasındaki mücadeledir. Yaşanan tüm çatışmanın özü, ağır ağır ve gizemli bir tarzda biçimlenen ilk temada sunulur. Bu tema iki bölümden oluşur. Bunlardan biri kederli, inici bir müzik tümcesidir. Bunu hiç beklenmeyen, canlı ve dans eden *parlando* bir müzik tümcesi yanıtlar; ona da *tempo giusto* tümce yanıt verir. Bunlardan kabaca "derin düşünceli keder" ve "neşeli onay" tohumları olarak söz edebiliriz. Müziğin yarattığı edimsel duygu nüansları çok daha incedir. "Eroika"da olduğu gibi, başlangıç temaları daha ilerideki temasal yanıtları doğurur ve tüm sergi, dramın geniş giriş bölümünü oluşturur. Gene "Eroika"da olduğu gibi, gelişme bölümü iki bölümlidir. Açılış temasının yalnızca ilk yarısı, kederli inici müzik tümcelerinden kurulur ve derin, endişeli bir

sorgulama havası yaratır. Ardından açılış temasının ikinci yarısı daha neşeli bir anlatımla sahneye girer ve gelişme bölümünün geri kalanı bu olumlama üzerinde açılarak genişler. Serginin tekrar bölümünün başlangıcı Beethoven'in bütün bu tür "açılışa dönüş"lerinin içinde en olağanüstü olanıdır. Aynı zamanda da, psikolojik bir dönüşüm, bir ileri atılım, bizzat gelişmenin en yüksek doruğuna çıkışıdır. İlk tema tam olduğu biçimiyle, ama bu kez farklı armonilerle, geri döner; trompetler ve davullarla birlikte tüm orkestranın görkemli girişi bu temayı tümüyle değişime uğratar. Keder silinip gider. Koda, "Eroika"da olduğu gibi, gelişme bölümündeki kederi biraz hatırlatırsa da, bunu yalnızca bu kedere yanıtı, neşenin çok daha şakrak bir iletimiyle ortaya koymak için yapar.

İkinci bölüm *Scherzo* "bilgili" ile "şen" in mutlu birleşimidir. Bu, bir hayli uzun ve karışık ama gene de bir ilkbahar meltemi gibi ilerleyen bir füttür. Orta kesimindeki "trio," damıtılmış bir köylü dansı, müziği halk üslubunda şen bir gezintidir. Yavaş bölüm içinde yer alan çok kısa bir dünya betimlemesinin tüm işlevi, yapının genel özelliğini ana çizgileriyle göstermektir. Bu bölüm, Beethoven'in son döneminin (*Op. 111 Sonata*'nın çeşitlemelerine ya da *Op. 132 Dörtlü*'nün yavaş bölümü gibi) olağanüstü, huzurlu yavaş bölümlerinden biridir. En büyük iç duyarlılığı taşıyan bu bölümde içe işleyen çığlıklar ya da büyük acı dışavurumları bulunmaz. Geride kalan herşey için çetin savaş verilmiş, üstesinden gelinmiştir. Bölüm, ince bir tezat oluşturan iki tema üzerindeki çeşitlemelerden oluşur. Bu temalardan birincisi başta duyulur; bu derin düşünceli *parlando* bir temadır; ikincisi ise neredeyse bir dansı andıran, ikiyeşerli ve üçerli ölçüler arasında dönenen *tempo giusto* bir temadır. Buradaki bir başka ustalık da, temaların gerçekten birbirlerinin çeşitlemeleri olmalarıdır.

Bunun ardından, sonucu belirleyen, "Eroika"nın son bölümündeki gibi popüler bir çeşni taşıyan korolu bölüm gelir.

Bölüm cümbüşü andıran çok neşeli bir havayla açılır. Önce gürültülü, patırtılı bir kanıt sunulur. Bu, Beethoven'in müziğinde bu denli alışılmış olan gerçekten dramatik ve duygusal iç çatışmalara zıt, betimsel bir "komik opera" çatışmasıdır. Onun ar-

kasından, viyolonsellerle kontrbasların, Beethoven'de çok alışılmış olan derin *parlando* "iç monologlar"a karşıt olan, bir resitatif başlar; bu tıpkı bir taklit resitatile benzer ve konuşma бүкүнlerinin bir parodisini andırır. Bunun ardından da, sırasıyla, viyolonsellerin ve kontrbasların taklit resitatifleriyle, dostça paylıyormuş gibi bir eda taşıyan birinci ve ikinci müzik cümleleri ortaya çıkar.

En sonunda, bölümün yeni teması, daha sonra "Neşeye Od"a bağlanacak olan melodi belirir. Resitatif bunu canlı bir biçimde karşılar; karşılıklı heyecanlı atışmalardan sonra viyolonseller ve kontrbaslar melodiye üstlenerek yinelerler. Melodi, erken dönemindeki Mozart'a birşeyler borçludur. Mozart'ın *K. 222 Offertorium*'daki bir motiften alınmış olabilir. Ama, kökeni ne olursa olsun, Beethoven onu, bir kez dinlenilince belleğe damgasını vuran türden görkemli, popüler tarz döngülü bir şarkı haline getirmiştir. Melodisi, giderek büyüyen bir orkestra ile durmadan yinelenir; Beethoven bu şarkıyı dinleyicilerin zihnine naksetmek, ardından da dinleyicilerin ayağa kalkarak söylemelerini istiyormuş gibidir. Ardından Beethoven birkez daha giriş melodisine döner, ancak bu kez orkestranın gürültülü kavgası seslerinden sonra resitatile, "Ey Dostlar, böyle seslere son" diyen bariton solocunun sesi duyulur. Bariton görkemli ve neşeli "*Alle Menschen werden Brüder*" -"Tüm insanlar kardeştir" nakaratlı şarkıya geçer. Koro bunu tekrarlar. Ardından bölüm popüler üsluplu bir "Kantat" olarak ilerler. Burada kullanılan "popüler üslup" teriminin ayrı bir anlamı vardır. Beethoven'ın iç içe örülü karmaşık polifonili *Missa Solemnis*'inde işitilen "bilgili" korolu yazı üslubunun tersine, *Fidelio* "komik opera"sındaki büyük korolu bölümlerinin üslubunu taşır. Dört solocudan oluşan bir dörtlü, "Neşeye Od" melodisinin üzerinde, Schiller'in şiirinin üç dörtlüğünü kullanarak bir dizi çeşitlemelere girerler ve "Tanrı'nın önünde duran melek" sözleriyle müthiş bir doruğa yükselerek, ton değiştirimlerle sona erer. "Eroika"nın çeşitleme bölümlerindeki marş gibi, burada da bu kez orkestranın sunduğu ve tenor solo ile koro tarafından üstlenilen neşeli bir marş çeşitlemesi yer alır.

Ondan sonra "Eroika"nın son bölümünde de olduğu gibi, bastıran bir uzaklaşış görülür. Orkestra yeni ve zengin duygusal boyutlar açan bir "gelişme bölümü"ne geçer. Koro, özgün melodiye geçerek yeniden girer. Gene "Tüm insanlar kardeşler"i işitiriz. Ardından müzik yeniden "bilgili" bir kimliğe bürünür. Yıldızlı göklerde oturan, Yaratan Tanrı'ya seslenen sözlerle ağır, etkileyici, vecit halindeki koro gelir. Bu gizemli pasaja esin veren düşüncenin açıklanmasına yarayacak ipuçları, Beethoven'ın 1824 tarihli bir mektubunda bulunabilir. "Müstakbel buharlı top için ve de şimdiden elimizin altında olan buharlı gemiler için Tanrı'ya şükrediyoruz. Uzak diyarlara yüzüp gidenler, oralardan bizlere hava ve özgürlük getirmeyecekler mi?"²⁴ Ana çizgiyi giderek gürleşen enerjik, ikili bir füğ üstlenir. İnsanı içinden kavrayan, *parlando* düşünceli koro pasajları vardır. Ardından popüler üslup yavaşça geri döner ve son çeşitlemeler katıksız bir neşe ve yaşamla kucaklaşmadır.

Böylece, kara günlerin ağırlığını üstünde duyumsayan yıkılmış ve hasta Beethoven, kendi kendisiyle giriştiği savaşı kazanmış, başka insanlara alabildiğine içten ve dolaysız bir biçimde umut aşılamış ve onlara yüreklerinde taht kuracak görkemli ve sevinçle dolup taşan bir şarkı armağan etmiştir. Beethoven'ın yarattığı bu yapıt kâhince bir nitelik taşıyordu. Çok geçmeden, 1830 yılının Temmuz'unda, Fransa'da patlak veren bir başka devrim, Bourbon Kralı X. Charles'ın pasaportunu eline verdi, Kutsal İttifak'ın kurmuş olduğu gerici yapıyı çöktürdü ve tüm Avrupa'yı kaplayan bir coşku dalgasının yayılmasına neden oldu.

24. a.g.y., p. 345.

5. VATANSEVERLİK VE KÖYLÜ MÜZİĞİ

"Zamanımızın ana konuları yoksulluk edebiyatı, çocuk duyguları, sokak felsefesi, aile yaşamının anlamıdır. Bu, büyük bir adımdır....Sıcakkanlı bir yazı türüdür bu. İnsan, yakınında bulunan şeylerin, uzaktakilerden hiç de daha az güzel, daha az olağanüstü olmadığını görünce şaşar kalır. Yakındaki, uzaktakini açıklar. Damla, küçük bir okyanustur. Bir insan, tüm doğanın akrabasıdır. Sıradan olanın değerini bu biçimde algılamak, meyvasını yapılan keşiflerle verir."

-RALPH WALDO EMERSON, The American Scholar (1837)

I. Weber ve "Çocuksu" Halk

Romantik Okul adlı incelemesinde, Heinrich Heine, zamanının Almanyasındaki darkafalı şövenlik konusunda içindekileri şöyle döker.

"Napoleon'a, sessiz sedasız boyun eğmeliydik, oysa bizim prenslerimiz bir yandan göklerin inayetiyle gelecek kurtuluşu beklerken, bir yandan da uyruklarının güç birliğinin bu amaçlarını gerçekleştirmede çok yararlı olabileceği düşüncesini kendilerine hiç de yabancı bulmuyorlardı. Bu yüzden de Alman halkının içinde bir birliktelik duygusu yaratmaya çaba gösterdiler ve hatta en yüksek kişiler bile artık Hristiyan- Cermen ırklarından, Almanya'nın birliğiden söz ediyorlardı. Bizlere yurtsever olmamız emredildi ve bizler de, prenslerimiz bize ne zaman emretseler itaat ettiğimiz için, tezelden yurtsever olduk.

"Ama sakın, Almanya'da 'vatanseverlik' sözcüğünün, Fransa'dakiyle aynı anlama geldiği sanılmasın. Fransız yurtseverliği şundan kaynaklanır: yürek ısınır; bu ısıyla genleşir; herşeyi kucaklayan sevgisiyle yalnızca en yakını ve en sevgili olanı değil, tüm Fransa'yı, tüm uygarlığı içine alacak kadar büyür. Buna karşılık Almanların vatanseverliği ise, tıpkı soğukta büzülen deri gibi, yüreği daraltmak, sıkıştırmak, yabancılardan nefret etmek, Avrupalı ve evrendeş olmaktan çıkarak darkafalı ve kesin sınırlı bir Alman Germanizmini benimsemekten ibarettir."¹

Kuşkusuz, şövenlik de, insanseverlik de bir ırkın, ya da bir ulusun tekelinde değildir. Aynı incelemesinde, "insanseverlik ülküsü; insanlığın evrensel kardeşliği ülküsü" deyip, "büyük zihinlerimiz Lessing, Herder, Schiller, Goethe, Jean Paul'un ve Almanya'daki tüm kültür adamlarının daima saygı besledikleri ülkü," diye eklediği zaman Heine de bunu kabul ediyor. Böyle olmakla birlikte, Heine'nin keskin bir gözle gözlemlediği geri zihniyetin ardında yatan, Alman devletlerinin, feodal prenslerinin güçlü olmaları ve demokratik kurumların var olmamasıydı. Dolayısıyla, Napoleon'un kısmen yatıştırdığı Yahudi düşmanlığı, Napoleon'un yenilgisinden sonra daha önce Avrupa'nın hiçbir yerinde görülmemiş bir şiddetle geri döndü. Tıpkı, yüzyılın daha ilkeri yıllarında dar görüşlü 'yabancı nefreti'nden söz edildiği zaman, akla Richard Wagner'in şöven milliyetçiliğini getirmesi gibi, "Prenslerimiz bize ne zaman emretseler itaat ederiz," sözleri, Heine'nin çağdaşı Carl Maria von Weber'in yapıtlarında dile getirilen ulusal duyguya o denli rahatsız edici bir biçimde yakın düşüyor.

Weber (1786-1826), Napoleon'a karşı Kuzey Almanya yurtsever ayaklanması sırasında olgunluk çağına erişti. Bu ayaklanmaya *Yüzbaşı Lutzow'un Çılgın Süvariliği* gibi şarkılarla hizmette bulundu. Alman Operası'nın yönetmeni olduğu ve Saksonya Kralı'nın Napoleon'la ittifak kurduğu Dresden'de birtakım zorluklarla karşılaştı. Ne var ki artık Napoleon'un yıldızı sönüyordu ve Weber'in vatanseverliği, popülerlik kazanmasına yar-

1. Heinrich Heine, "The Romantic School in Germany," *Prose Writings of Heinrich Heine*'den, Ed. Havelock Ellis, Walter Scott, London, Tarihsiz, p. 90.

dımcı oldu. Ardından ilk ulusal Alman operası olarak selâmlanan *Der Freischütz* (1820; *Tılsımlı Kurşun Kullanan Avcı*) operası Dresden'de, Berlin'de ve Viyana'da, bunun yanı sıra Almanya dışında muazzam bir heyecan yarattı.

Weber'in yurtseverliği yürektendi ve Alman halk müziğine beslenen duyarlı bir duygudan kaynaklanan çekici bir ezginin sevimliliğini taşıyordu. Bununla birlikte Weber, sorunların içine işleyen eleştirel bir kafa yapısından eni konu yoksun olduğundan, çağındaki Alman halkının gerçek yaşamı, ya da çağının en ileri düşüncesi, onun ilgisini pek az çekiyordu. Weber'in çoğunlukla unutulmuş olan çalgısal müziği, yetenekli olmasına yeteneklidir ama, duygu yoğunluğundan yoksundur. Weber dans müziğini seviyordu ve *Op. 39 La Bemol Piyano Sonatı* gibi piyano sonatları, bu bakımdan Chopin'inkileri hatırlatan bir incelik taşır. Bir vals dizisi ile bir kodadan oluşan piyano parçası *Valse Çağrı*, Joseph Lanner ile Strauss ailesinin enikonu ulusal bir Avusturya sanatı düzeyine yükseltecekleri orkestral "vals şiirleri"nin bir ilkörneğini oluşturur. Mozart'ın *Figaro'nun Düğünü*'nde aristokrasiye yönelttiği keskin yergi, *Sihirli Flüt*'ün toplumsal insanseverliğine (*Sihirli Flüt*'ün üslubu Weber'i oldukça etkilemişti), ya da Beethoven'ın *Fidelio*'sunun tiranlıktan kurtuluş çağrısına benzer şeyler, *Der Freischütz*'te hiç mi hiç bulunmayan şeylerdir.

Der Freischütz eski bir halk masalını yeniden anlatır, ama aslında aşırı duygusal romantik bir burjuva komedisi ve melodramıdır. Genç ormancı Max, güzel Agathe ile evlenmek ister. Bir nişancı olarak ün yapmayı umut eden Max, kendisine her hedefi kesinlikle şaşmadan vurabilecek "tılsımlı kurşunlar" vermeyi öneren Şeytan'a kanarak ruhunu ona satmaya razı olur. Şeytan'ın planı ise korkunçtur; bu kurşunlardan biri Agathe'yi öldürecektir. Ama ermiş keşişlerden biri gizemli bir biçimde işe karışır; Agathe ölmez ve Max'ın ruhu kurtulur. Dehşet verici gizemli romantik çağrışımlarıyla bütün batıl inanç öğeleri, sanki gerçek yaşam gibi ciddiyetle işlenir. Buna karşılık, mutlu sonun gerçekleşmesi sürecinde, yaşam gerçekleri gözardı edilir. İnanç ve Tanrı saygısı herşeyi çözer ve insanlar bu saygıyı yalnızca ermiş keşişe değil, "halkının sevecen ama sert" babası olarak be-

timlenen feodal beyleri Dük Ottokar'a da gösterirler. Müzik, Mozart'ın usta ve ince kişi tiplerinden yoksundur, ama yalnızca köylü koro ve dansları, av koroları ve düğün şarkılarında değil, operaya eklenmiş olan gösteri bölümleri de Weber'in halk deyişine ilişkin olağanüstü ve yaratıcı olan duygusunu sergiler. Örneğin, Max'ın "*Durch die Walder*" aryası da halk üslubuyla başlar, serbest ve rapsodi biçiminde gelişir. Agatha ile Annchen arasındaki her düet bir halk valsleri zincirini andırır.

Euryanthe (ya da *Elfler Kralının Andı*) ve *Oberon* gibi öbür iddialı operaları, dram olarak son derece budalaca ve *Der Freischütz*'teki halk ortamından bile yoksun oldukları için, bunların sahnelenmesinde çok daha büyük zorluklarla karşılaşmıştır. Opera, sözlerle müziğin organik bir birliğidir; oyunun bir bölümü, bir sonraki kuşağa yüzeysel, ya da aptalca görünüyorsa bile, bestecinin yaşamla olan gerçek ilgisini yansıtan birtakım nitelikleri taşımak durumundadır. *Oberon* niteliği bakımından göze, *Sihirli Flüt* daha dermece bir yapıt olarak görünmese bile, Weber, Mozart'ın, böyle bir öykünün içerebileceği olanakları bulup çıkarabilen, buna yeni bir anlam kazandırabilen zekâsından ve nüktесinden yoksundu. Ama gene de bu hayıflanacak birşeydir, çünkü bu yapıtlar müzik olarak bir çok güzellikler içerir; örneğin üvertürleri ve *Oberon*'da, Regia'nın denize seslenen büyük monolog aryası ya da ölümsüz bir biçimde halka mal olan halk-üsluplu büyüleyici melodilerden biri, deniz kızları korusu bunların arasındadır.

II. Schubert ve Toplumsal Melodi Dağarı

Franz Schubert (1797-1827), Beethoven'in ölümünden sonra topu topu 1 yıl yaşamış olsa da, Beethoven'i izleyen kuşağın bestecisidir. Schubert, olgunluk çağına, Kutsal İttifak Engisizyonu'nun karanlık yıllarının Viyanasında ulaştı. Schubert'in ulusal anlatımı, Weber'inkinden daha derindir. Oysa, onun Avusturya ulusunun büyük *bard*'ı* ve şarkıcısı haline gelmesi, yalnızca son derece "gayri resmi" bir ortamda gerçekleşti. Burada ki, özünde bağınaz milliyetçilik, ya da feodal beylere el etek öpü-

* Gezginci halk ozanı- ÇEV.

cülük yapma güdüsünün bulunmadığı ulusal bir duygu, insanların kendi umut ve acılarının yansımasını buldukları bir duyguydu. Avusturya'da yaşamın üzerine aşırı duygusal, aptallaştırıcı bir dindarlık ve sansürün çöktüğü bir zamanda Schubert, çağının en iyi düşüncesini öğrenmeye istek gösterdi. Goethe'yi, Schiller'i, Scott'ı okudu. Onunla aynı yılda doğmuş olan Heine'nin dehasıyla tanıştı, şiirlerine neredeyse baskıdan çıktıkları anda ulaşıyor bu şiirleri en büyük bazı şarkılarının sözleri olarak kullanıyordu. Öğrenimini tamamlamasından az sonra, çoğunlukla genç müzikçi, şair ve ressamlardan oluşan bir kültür ve düşünce çevresinin yolgösterici yeteneği durumuna geldi. Bu grup tarafından düzenlenen, evlerde ve tavernalarda yapılan "Schubertiad" adı verilen müzik ve söyleşi geceleri, kentin en nitelikli aydın yaşamının önemli bir etkinliğini oluşturuyordu. Bu toplantıların, rahip-polis devetine karşı takınılan tutum konusunda açık herhangi bir ifade bulunmamakla birlikte, grubun içinde yer alan, aynı zamanda şüpheli bir Üniversite Birinci Sınıf Öğrencileri Derneği'nin üyesi de olan Johann Senn'in, 1820'de tutuklanmış olması, bu konuda bir fikir verebilir. Polis raporuna göre, Senn'in kaldığı odada arama yapılırken, aralarında Schubert'in de bulunduğu arkadaşları, "saldırgan ve aşağılayıcı bir dil" kullanmışlardı. Schubert ile üç kişiye kınama cezası verilmiş, Senn on dört ay süren bir yargılamadan sonra sınır dışı edilmişti.² Schubert, onyediyi yaşında iken Beethoven'in *Fidelio*'sunu dinlemek için okul kitaplarını satmıştı.

Bu, bütün sanatların, kişinin iç yaşam duyarlılıklarını ve psikolojisini soruşturmaya giriştikleri bir zamandı. Schubert'in bu konudaki tarih yapıcı katkısı, bu evreni insan sesi ve piyano için yazdığı şarkılarla fethetmesi olmuştur. Haydn, Mozart ve Beethoven insan sesi için birçok şarkı yazmışlardı; daha az önemli Zelter ve Zumsteg gibi besteciler de aynı şeyi yapmışlardı. Bu, herkesçe benimsenen bir formdu. Günümüzdeki gibi dinletiler veren "sanat şarkısında uzmanlaşmış kişiler" yoktu. Şarkılar evlerde söylenmek üzere bestelenir ve bu şarkılara model olarak

2. Otto Erich Deutsch, *The Schubert Reader*, Norton, N. Y., 1947, pp. 128-29.

gerçek ya da öykünmeci halk şarkıları, baladlar ve çağın daha basit opera ezgileri alınırdı. Schubert, şarkı formunun içinde örtük bir biçimde var olan bu halk karakterini korudu; altıyüz üç şarkısının arasında, birbirini izleyen kıtaların aynı melodiyle seslendirildiği strofik halk şarkısı formuna yakın olanların sayısı çoktur. Bu şarkıların içindekileri tam hakkıyla yorumlamak için başka yanı olmakla birlikte, bunlar "herkes"in söylemesi için bestelenmiş olan şarkılardır.

Schubert'in konuşmasının müziğine ve sözlerin kapsam kazanmış biçimi olarak melodiye son derece duyarlı olan bir kulağı vardı, ama ondan daha da önemi olanı, Schubert'in melodilere ve bu melodilerin varyantlarına, şiirde örtük olan karakter, psikolojik yaşam ve beşeri duruma göre biçim vermesiydi. Kimi şarkılarında, şarkıyı melodinin dörtlük dörtlük bir tekrarı olmaksızın çıkarmak için yalnızca bir dörtlüğünün müziğini değiştirdi. Buna tam karşıt olarak da, sonuna değin duygusal yaşamın içinde, gelişeduran, evrimlenen bir şarkı besteler; bazen döngülü melodi, bazen de coşkulu bir ezgisel konuşmayı andıran etkileyici bir deklamasyon kullanırdı. Schubert, piyano eşliklerini genellikle, büyük bir lirik şairin insancıllaşmış doğa imgelerine benzer amaca hizmet eden su dalgacıkları, rüzgâr, yaprak hışırtıları, postacı borusu sesleri, dörtlüğe koşan at gibi, ince bir insan eylemi ya da doğa çağrışımından yararlanarak zenginleştirirdi.

Bütün bunları, Schubert, kendi çağının halk müziği ile popüler müziğinin lirik tohum özlerini ve bu müziğin hep yeni melodi çoğaltma yeteneği konusunda beslediği şaşmaz duyguyu temel olarak inşa etti. Örneğin *Heidenroslein*, *Die Forelle*, *Auf dem Wasser zu Singen*, *Der Lindenbaum*, neredeyse beylik hale gelmiş *Serenade* ve *Das Wandern* gibi pek çok şarkısı, yepyeni bir güzellik taşıyan, ama bir o kadar da tanıdık gelen bir müzik olarak halkın bilincine yerleşir; bunların bazıları "yeni halk şarkıları" olur çıkar. Schubert, melodik buluş yaratıcılığı bakımından eş olmayan bir bestecidir; bir melodi dizesini taklit etmek üzere, bir akorun notalarını ya da gamın derecelerini yukarıya ve aşağıya doğru gezinerek yalancı melodi yazmak gibi yaygın

müzik uygulamasına hiçbir zaman başvurmamıştır. Beethoven bu tür melodiye *Schusterfleck* -"eskici yaması" adını vermişti. Bu da Schubert için, ister *parlando-rubato* ister *tempo-giusto*, her melodinin ya da melodi varyantının, insana özgü gerçek bir durumun giysisi; geçerli bir insan imgesi olmasındandı.

Bir güzel melodi kümesinin nasıl olup da birbirinden bu denli farklı, aynı zamanda da birbirine bu derece yakın olabildiği, ya da başka türlü söylenirse, melodinin, toplumun besteciye sağlamış olduğu malzemeden nasıl üretildiği, Schubert'in gerek enstrümantal yapıtlarında, gerekse şarkılarında izlenebilir. Örneğin Schubert piyano için, birçok *ländler* örneği yazdı. Bunlar Beethoven ve Mozart'ın da bestelemiş oldukları *ländler* parçaları ile akraba olmalanna karşılık, öte yandan da bunları "Schubert" kılan bir kıvraklık ya da pathos içerirler. Bunun yanı sıra Schubert, duygusu bakımından Avusturya köylü *waltz*'ına yakın, buna karşılık baba ve oğul Johann Strauss'ların besteleyecekleri süslü püslü romantik ve duygusal olan valslerden çok değişik, pekçok vals de yazmıştır. Bunların hepsi de harika "popüler müzik"lerdi; yani genel dinletileri değil, ev eğlencesine yönelik müziklerdi. Schubert'in oda müziğinin ve büyük *Do Majör Dokuzuncu Senfoni*'si gibi senfonik yapıtlarının *scherzo*'arı valsler ve *ländler*'lerle doludur. Bununla birlikte müzikte yeni olan (ve ondan önce bunun işaretlerini yalnızca Haydn'ın verdiği) şey, hareketli ve dramatik birçok yapıtında bu gibi köylü-doğuşlu melodileri malzeme olarak etkili bir biçimde kullanmasıydı. Örneğin, *Bıtmemiş Senfoni*'de birinci bölümünün esin dolu ikinci temasına, ya da *Op. 78 Piyano İçin Sol Tonunda Fantazi Sonat*'ın birinci bölümünün tümüne esin veren, *ländler*'dir.

Schubert, örneğin *Op. 159, Keman ve Piyano İçin Do Majör Fantezi*'nin ikinci bölümünde, ya da *Op. 163, Do Majör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nün son bölümünde olduğu gibi, aynı zamanda Macar halk ve popüler müziğini de sevecenlikle işlemiştir. Onun dört el piyano için yazdığı *Divertissement a la Hongroise*, Liszt' in *Macar Rapsodileri*'nin daha müzikal ve daha az gösterişli bir ön örneğini oluşturur. Macar müziğine duyduğu saygının en derin ve en güzel belirtisi de *Do Majör Dokuzuncu Senfoni*'sinin, bir *Andante con moto* "all'ongarese" olan yavaş bölümüdür.

III. Şarkı Yazmak ve Psikoloji

Schubert'in besteci olarak, son derece esin dolu, üretken bir melodi yaratıcısı olduğunda herkes birleşir; buna karşılık bunun arkasında neyin yattığı genellikle kavranmaz. Burada söz konusu olan yetenek, toplumsal ezgi hammadde birikimini devralarak bunu en büyük bir yoğurabilme gücüyle biçimlendirmek ve yeniden biçimlendirmektir. Bu, halk müziğinin uzun bir zaman dilimi içinde, bir melodiden öbürüne aynı yaprak dizimi sürecini sergileyen yetenektir. Bu akıl durdurucu süreci izlemenin en basit yolu, Schubert'in piyano ve oda müziği yapıtlarının çeşitleme bölümlerini incelemektir. Bunlarda, bir melodinin, farklı bir melodiye değişme sürecini adım adım izleyebiliriz; aradaki gelişme aşamalarını izlemediğimiz zaman melodiler arasındaki akrabalığı enikonu gözden kaçırabiliriz. Ya da, sanki Schubert'in kafasına takılıp kalmışcasına, çeşitli yapıtlarında ortaya çıkıp duran bir melodi vardır; örneğin *Rosamunde* oyunun *Entr'acte* müziğindeki melodi, *Op. 29, La Minör Dörtlü'nün* yavaş bölümünde ortaya çıkar ve bu *Op. 142 Si Bemol Piyano Empromptu'sünde* de dizi çeşitlemelerin teması haline gelir. Sanki Schubert, bu melodiden sonsuz bir biçimde yeni melodiler yaratmaya soyunmuş gibidir. Eski melodilerden yenilerini yaratmak, nota ve ritimleri işleyebilme yeteneğinden çok daha fazlasını isteyen birşeydir. Yeni yaratılanın, bileğinin hakkıyla sarsılmaz bir müzik formu haline gelebilmesi için, arkasında yaşamla ilgili derin ve açıklayıcı bir düşüncenin bulunması gerekir. Büyük ve çok yönlü bir melodi ustası, toplumsal düşünceleri olan, engin bir insan sevgisi taşıyan kişidir. Schubert'i bu denli üstün bir şarkı bestecisi kılan da, öylesine sıradan bir melodi yeteneği değil, psikolojik içgörüsünün enginliği ve içine nüfuz edebilme yeteneğidir. Bu yetenek, iki büyük şarkı çevrimi olan *Die schöne Müllerin* (1823; *Güzel Değirmenci Kızı/* ya da *Değirmencinin Güzel Kızı*) ile *Die Winterreise*'de (1827; *Kış Yolculuğu*) görülebilir. Bu iki şarkı çevriminin birbirinden farklı olan yanları, Schubert'in şarkı besteciliğinin arasında gidip geldiği iki karşıt ucu sergiler. İlk çevrim halk üslubuna ve strofik şarkı formuna

yakındır. İkincisi ise deklamasyona (inşat) benzer, *parlando-rubato*, iç monolog üslubuna yakındır.

Die Schöne Müllerin'deki yirmi şarkısının teması, genç sevgilidir ve bize, "aşk müziği" olarak nitelendirilebilecek tek türden bir müziğin bulunmadığını anlatır; çünkü "aşk" en delişmen neşelilikten, en derin bir düşkünlüğe kadar, herşeyi içinde taşıyabilir. Çevrim, mükemmel bir halk şarkısı olabilecek, bir kır yolunda başıboş dolaşan kaygısız bir değirmenci delikanlıyı betimleyen *Das Wandern* ile açılır. Onu izleyen üç şarkı *Wohin? Halt* ve *Dangesang an den Bach*, tonalite değişimleri ve çeşitlendirmeleri bakımından strofik formdan iyice uzaklaşmalarına karşın, halk şarkısı havasını korurlar. Müziğin içinde bulunduğu ruhsal durum, heyecanlı bir bekleyiş haline gelir. Delikanlı, değirmenin çarkları derenin suyu ile dönen ve güzel bir kızı olan değirmencinin yanında işe girer. Şarkı şimdi adım adım, ortaya çıkan ve yatışan kuşlarla gelişerek yükselen bir aşk esimesi haline gelmiştir. Değirmenci delikanlının yalnız başına aşk coşkusunu dile getirdiği *Ungeduld* ile, delikanlının değirmenci kıza bir "sabah selâmi", bir aşk seslenişi olan *Morgengrüss* arasındaki karşıtlık, usta bir sanatçının elinden çıkmış bir müzik psikolojisidir.

Delikanlının kızın kendisine ait olduğuna güven duymasıyla bunu huzurlu bir hoşnutluk ve sevinç izler. Bunun ardından kuşku belirir. Kız acaba onu gerçekten seviyor mu? Bir de rakip çıkar ortaya. Sık giyimli bir avcıdır, bu. Bu noktadan başlayarak korkunç bir azap, öfke, hiddet ve umutsuzlukla yüzyüze geliriz. Sonunda değirmenci delikanlı yapayalnız bir durumda aşkın coşkusunu dile getirir; sözlerini *Morgen* ile bağlayarak kendini çaya atar, boğularak ölür; oysa müzikte buna inanmak zordur. Son iki şarkı, değirmenci ile çayın diyalogu ve çayın ninnisi, duygu yüklü keder ile dinginliğin yapıtlarıdır. Bunlar kuşkusuz, Schubert'in, masum gençliği çayda yitip giden değirmenci delikanlıya duyduğu kendi sevgisinin anlatımıdır.

Tıpkı şarkı sözlerinin gelişen bir temadan oluşması gibi, müzikte de bir şarkıdan öbürüne, melodi çeşitlenmesinin ipliklerini bulmak mümkündür. Ne var ki bu, sözkonusu şarkı çevrimin

uzaktan da olsa bir çeşitlemeler dizisinden oluştuğu şeklinde tanımlanabileceği anlamına gelmez. Her şarkı, ayrı bir insan betimidir ve bileğinin tam hakkıyla eksiksiz yapılanmış ve derli toplu bir biçimde sunulmuş bir sanat yapıtıdır. Bunun yanı sıra, melodi bakımından da yakın bağları vardır. *Wohin?*, *Das Wandern* üzerindeki serbest bir çeşitlemedir. *Das Wandern*'in kendisi ise, Schubert'in bir yıl önce yazmış olduğu şen ve uçan bir şarkının, *Musensohn*'un yakın akrabasıdır. Ölüm düşüncesinin aşkla yanyana sahneye çıktığı *Der Neugerige*, *Morgengrüss*, *Die liebe Farbe* ile, umutsuz bir kederle başlayarak, baharın gelişi üstüne coşkulu bir düşle sona eren *Trock'ne blumen* melodi bakımından birbiriyle uzak akrabalar. Birbiriyle yakından akraba olan bir başka grup da, *Danksagung an den Bach*, *Der Müller's Blumen*, *Der Müller und der Bach* ve *Das Baches Wiegenlied*'dir.

Der Winterreise'de (Kış Yolculuğu) Schubert, şarkının sözleri için, daha önceki şarkı çevriminde şiirlerini kullandığı şair Wilhelm Müller'e dönmüş olmasına ve dışından bakıldığında düşkünlüğüne uğrayan aşkı ele alıyor gibi gözükmesine karşın, tümüyle farklı bir ruh taşır. Bununla birlikte, bu çevrimde, daha öncekiindeki aşk şarkıları bulunmaz. İlk şarkı *Gute Nacht*'ta, masalı anlatan "yabancı," sevgilisinin yurduna elveda der; ikinci şarkı *Die Wetterfahne* ya da "Rüzgâr Fırıl-dağı"nda, kızın vefasızlığını öğreniriz; kız para uğruna, evlenmek üzere sevgilisini bırakmıştır. Bu noktadan başlayarak, en korkunç bir yalnızlık tablosu, insanlardan uzaklaşan, kimi zaman umutlanarak huzura ulaşmaya kalkan, iç cesareti ve gücü bulmaya çalışan, ama aklını kaçırmanın eşiğinde bir kafa karışıklığıyla korkunç bir kimse-sizlik içine yuvarlanan bir insanın portresi çizilir. Schubert buna benzer duyguları kendinde de bulmuş olsa gerek, ama kuşkusuz betimlediği kimse kendi değildir. Çünkü Schubert çok geçmeden açık yürekli bir yaşam sevincinin görkemli bir anlatımı olan *Do Majör Senfoni*'sini yazabilmiştir.

Die Winterreise ile *Değirmenci Kız* şarkı çevrimini, iki şarkı arasındaki incecik bir bağ, birbirine bağlar. Bu da, trajik şarkı *Der Wegweiser*'in (İşaret Direği), Kış Yolculuğu'ndaki tasasız *Wohin?*'in (Nereye?) özgür, minör tonlu bir çeşitlemesi olması-

dır. Şiirdeki ironik bağ açık olduğuna göre, bunu Schubert kendi tasarlamış olsa gerek. Oysa, daha sonraki çevrimin yirmidört şarkısı müzikal anlatım ufuklarının genişliği bakımından çok daha karmaşık ve çok daha kapsamlıdır. Yalnızca bir şarkı, gerçekten de bir Alman halk şarkısı kimliğini kazanan *Der Lindenbaum* ("İhlamur Ağacı"), bir kıtasında heyecanlı bir "sanat şarkısı" çeşitlemesi yer almasına karşın, halk üslubunda bir şarkı olarak tanımlanabilir. Bu yirmidört şarkının çoğu, bütün güzel melodilerine karşın, şarkının biçimi, deklamasyona, ya da başka türlü söylenirse, melodinin resitatifle kaynaşmasına yönelir. Ama gene de, *Wasserfluth*, *Auf dem Flüsse*, *Rast* ile *Einsamkeit* arasındaki ailesel melodik bağın izini sürmek mümkündür. *Gefror'ne Thranen*'de, onu izleyen *Der Lindenbaum* üzerinde son derece kederli bir çeşitleme işitiriz, ardından da *Letzte Hoffnung*'ta grotesk bir çarpıtım geçiren *Der Lindenbaum*'u görürüz. Burada da gene iki şarkının sözlerini ince bir ironi birbiriyle birleştirir; biri "İhlamur ağacı", öbürü ise "Son Umut"tur. Şair üzerinde tek bir yaprak kalmış bir ağacı betimlemekte ve o yaprağın düşüşünü kendi ölen umutlarıyla karşılaştırmaktadır.

Bu eşsiz başyapıt, vokal dizeleri ve armonisi bakımından müziğin 20. yüzyıla varıncaya kadarki gelişmelerine ışık tutar. Verdiği ders, bu tür teknik ve biçim gelişmelerinin, hiçbir zaman sırf yeni araçlar kullanma aşkına yeni gereçlerle yapılan deneylerden doğmadığıdır. Bunları gündeme getiren, sanatçının gerçek yaşamdan bulup çıkardıklarıdır. Sorun, bir bestecinin "geleneksel armoni"yi mi, yoksa "deneysel" ve "yeni" armoniyi mi kullanması gerektiği değildir. Sorun, yaşamın ve insan psikolojisinin farlı yanlarının, farklı müziksel anlatım üsluplarını gerektirdiğidir. Şöyle ki, *Rast* şarkısında melodinin notaları başlangıçta birbirine yaklaşır, sonra geniş sıçramalara geçer, bu haliyle Wagner'in ya da Richard Strauss'un bir vokal dizesini anımsatır. Oysa, Schubert için insan sesinin büyük sıçramaları derin huzursuzluğu ve büyük çalkalanımları sunmanın bir aracıdır. 20. yüzyıl bestecileri Schubert'teki bu öğelere kendi üsluplarını haklı çıkaracak öğeler olarak işaret ettikleri zaman, betimledikleri yaşamın ana özelliklerinin yalnızca huzursuzluk ve histeri olduğunu üstü kapalı bir biçimde kabul etmiş oluyordur.

Aynı şekilde, *Letzte Hoffnung* şarkısında, çıplak bir daldaki tek yaprağın sallanışını anlatan çırpıntılı piyano figürü ve onun üzerindeki deklamasyonlu dize, 19. yüzyıl sonu müziğini akla getirecek şekilde, klasik tonalitenin aşırı uçlarına doğru hareket eder. Ama, Schubert için bu, kendi derin yalnızlığı ve kimsesizliğini betimlemenin bir yoludur. Çevrimi bitiren olağanüstü *Der Leirermann* şarkısında, şair kutusuna hiç kimsenin para atmadığı ya da hiç kimsenin farkında bile olmadığı, çalgısının kolunu döndürmeye devam eden yarı donmuş bir köy laternacısını anlatır. Ama laternacı çalmaya devam eder, şair de şöyle der, "Harka ihtiyar, beni de alır mısın yanına, benim de şarkılarımı çalar mısın?" Şarkı müzik olarak bir acı çığılığıyla sona erer. Ve müzik, şarkının bitimine kadar modülasyon yapmaya yanaşmaz. *ostinato*'nun, yani melodinin kopmadığı, aynı tonda artsız arsız yinelenen cümlelerin bir parçası olan inatçı bir nota vardır. 20. yüzyılda çekiç gibi tekrarlanaduran *ostinato* müzik cümlesi, özellikle Stravinsky'de başlı başına bir biçim ögesi haline gelecektir. Oysa, Schubert için, birçok psikolojik müzik ögesinden yalnızca bir tanesidir ve bu ögeyi burada, takıntılı bir zihnin kursesiz bir betimlemesi olduğu için kullanmaktadır.

Schubert'te şiir beğenisi olmadığı, çünkü Goethe, Schiller, Shakespeare ve Heine gibi büyük yazarların şiirlerinin yanı sıra, sıklıkla Wilhelm Müller gibi daha az önemli olan şairlerin şiirlerini de bestelediği gibisinden yersiz birtakım iddialar öne sürülmüştür. Bu yaklaşım, şiir ile bu şiirin bestesi arasındaki temel ilişkiyi gözden kaçırmaktadır. Büyük bir şarkı yazmak için, büyük bir şiir bulmak gerekmez. İyi bir şiiri, kötüsünden ayıran konusu değil, kötü şiirin yoksul olduğu içsel yaşam ve betimleme derinliğidir. Ve bir şiirin, bir besteciye konusu nedeniyle çekici gelmesi, şiirde eksik olan iç beşeri yaşamı müzikle sağlaması tamamen akla uygundur.

Sanat şarkısı yazan daha sonraki bestecilere, özellikle Hugo Wolfta (1860-1903) durum değişir. Wolf, bir şiirin cümle cümle, hece hece ve vurgu vurgu müzikal "okunuş"unu getirir. Besteci şiirde bir konuyu değil, kendini bulur; şiir onun ruhsal durumunun bir aynası haline gelir. Burada şarkının ağırlık merkezini

oluşturan şiirin güzelliğidir. Ama şarkıların tüm özenliliğine ve esin dolu güzelliğine karşın buradaki, Schubert'in yaklaşımında gerçekleştirilmiş olan bir "iyileşme" değil; buradaki Schubert'in yaşamı çok yanlı kabul edişine karşıt olarak, son derece öznel dönüşün bir işaretidir.

Schubert'in "sonat formu"nu ele alışı, klasik üsluba uygun düşer. Sergi, gelişme, ana temaya dönüş (ya da serginin tekrarı) ile koda arasında apaçık bir ayrım gözetilen ve kesin bir sona ulaşan, açıkça belirlenmiş temalar sunar. Bu özellik, bunun bir model olarak kullanılmasından değil, her bölmenin, öncekine, onun "karşıt"ı bir bölme olarak bağlanmasını gözetilen klasik düşünce tarzından doğar. Ne var ki, Schubert, Beethoven'in motiflerinden çok daha şarkılılıkla dolu olan temalar kullanmakla kalmaz. Farklı bir psikolojiyi dile getirir. Beethoven'in tersine, lirik sergide, biraz sonra gelecek olan drama ilişkin hiçbir imada bulunmaz. Gelişme bölümü ruhsal durumdaki ani bir altüst oluşla, bir acı ve burukluk patlamasıyla gelecektir. "*Bitmemiş*" *Senfoni*'si ve ölümünden sonra yayımlanan büyük *La Majör Pi-yano Sonatı*'nın birinci, ikinci ve son bölümleri, bu kalıbı izler. Serginin tekrarı, sergiye, Beethoven'da olduğundan daha yakındır ve koda daha az dramatik önem taşır. Psikoloji diline çevrilirse bu, Schubert'in yaşamdaki dramı ve yaşamın içinde yer alan karşıtlaşan güçleri, Beethoven gibi duyumsuyor olsa bile, çatışmayı kabul edebildiği ama çözüme bağlayamadığı anlamına gelir. Schubert'in sanatı, halk sanatında karşılaştığımız, çözüme bağlanamayan karşıt ruhsal durumları, derin bir kederi ve öte yandan da sarsılmaz, ışık saçan bir yaşam sevincini çok daha yüksek bir düzeyde dile getirmektedir.

Schubert'te, 1770-1815 olaylarıyla sarsılmış, eski dünyanın göçüp gitmiş olduğunu bilen, henüz önünde aydınlık bir yol göremeyen, derin bir huzursuzluğun acısını çeken, kendi için yeni ve ne olduğu bilinmez zincirlerin dövuledurmakta olduğunu algılayan Avusturya halkının yansımaları buluruz. Pazarın baskısını Schubert de hissediyordu. 1825'te babasına yazdığı bir mektupta, "Şu sanat komisyoncularından şöyle birazcık dürüstlük beklenebilseydi! Ama devlet, oldum olası, akıllıca ve ka-

yırıcı göz yumuşuyla, sanatçının her türlü alçak madrabazın kölesi olarak kalmasını titizlikle gözetmiştir,"³ diye yakınıyordu.

Schubert'in, tam anlamıyla bir romantik olamayacak kadar gereğinden fazla yaşam sevgisi, açık hava duygusu ve coşkularından açık kalplilikle sıyrılma yeteneği vardı. Ama, onun yapısından çıkan yollar dosdoğru romantik müziğe götürür. Schumann, Brahms ve Hugo Wolf ile birlikte, "sanat şarkısı," "içe yönelik" bir anlatım olarak belli başlı bir form haline geldi. Aynı şekilde, onun kısa piyano parçaları, şiirsel içe bakışlılıklarıyla, sonraki bestecileri kendine çekti. Çeşitleme biçimiyle, Si bemol tonundaki *Empromptü*'sü dışında kalan *Empromptü*'lerini, "piyano şarkıları" olarak tanımlamak mümkündür. Schumann, bu biçimi *Noveletten*'i (1839; *Öykücükler*) ya da sekiz parçayı bir araya getirerek oluşturduğu son derece etkileyici başyapıtı *Kreisleriana* (1850) gibi yapıtlarında daha ayrıntılı ve daha "içe bakışlı" bir biçimde geliştirdi. Brahms da, piyano için yazdığı güzel *Intermezzo*'larında buna benzer bir biçimi benimsedi. Schubert'in *Der Doppelgänger*, *Der Atlas* ve *Gruppe Aus Tartarus* gibi büyük deklamasyonlu şarkılarında, Wagner'in vokal üslubunun ipuçlarını bulabiliriz. Gerçekten de bu sonuncu şarkı, *Siegfried*'deki demirci sahnesini haber verir. Ve Schubert'in şarkılarının, doğayı insan duygularının bir aynası olarak çağrıştıran piyano eşliklerinde, Wagner'in Rheine müziği, fırtına müziği, orman sesleri, kuş ötüşleri, av borusu sesleri gibi doğa betimlemelerinin tohumlarını buluruz. Wagner, bu betimlerini opera kişilerinin coşkusuyla doldurur ve meditasyon ve monologlarını bu kişilerin çevresinde örer.

Schubert'in eserlerinin belki de en romantik olanı, piyano için *Gezginci Fantezi*'dir (1822). Schubert'in *Fantezi*'yi üzerine inşa ettiği motifi aldığı *Gezginci* şarkısı, tipik romantik bir efsane-kişisini sunar; bu, özlemini çektiği sığınabileceği yeri, yuvayı, silayı ya da mutluluğu hiçbir zaman bulamayan, adsız bir gezgincidir. Piyano yapıtında ilk bölüm döngülü değildir. Gelişme bölümünden sonra, klasik ana temaya dönüş (ya da ser-

gi) bölümüne geçecek yerde, yavaş bölüm içinde "erir". Liszt de *Mi Bemol Majör Piyano Konçertosu*'nda bu yöntemi benimseyecektir. Gene, Schubert'in *Fantezi*'sinde, dört bölümün dördü de, tek bir "Gezginci" temasında gerçekleştirilen dönüşümlerle inşa edilir. Bu form birliği yapıta yaratıcı bir "bilinç akışı" verir; Liszt, Berlioz ve Wagner bunu özellikle temel alacaklardır. Liszt, kendi konserlerinde piyano konçertosu olarak çalmak üzere *Gezginci Fantezisi*'ni seçmiş ve orkestralamıştı.

Ama Schubert'i, *Sihirli Flüt*'ün Mozart'ı ve *Dokuzuncu Senfoni*'nin Beethoven'i ile birleştiren bağ, sıradan kent ve kır insanlarına beslediği duygulardır. Schubert'in bütün gönlüyle hizmetinde olmak istediği başlıca dinleyici kitlesi budur. Şarkılarının ikili bir yaşantısı vardır. Bu şarkılar bir yandan "sanat şarkıları"dır, yorumcunun kendini en geri planda tutacağı derin bir bağlanmayı gerektirirler (gerçekten de Schubert'in şarkıları, yeni bir tür konser sanatçısı olan *lieder* şarkıcısını yaratmıştı); öte yandan da halkın ağızında yaşamaya devam ederler. Schubert'in -gevşek ve belirsiz bir sözcük olan- "genel izleyiciye," dinleyicilerin karşısına birer kahraman olarak çıkmayı ve onları etki altında alarak şaşkına çevirmeyi amaçlayan Berlioz, Liszt ve Wagner gibi Romantikçilerden daha büyük saygısı vardı. Söz konusu bestecilerin "genel izleyicisi" ise, çoğu zaman, opera ve konser salonlarının en iyi koltuklarına bilet alan yukarı orta sınıf ve aristokrasiydi. Schubert ise, toplumsal merdivenin birkaç basamak altında yer alıyor ve anlaşıldığına göre bu işini de seviyordu. Yayımcılardan aldığı para çok azdı ama şarkıları söyleniyordu. 1828'deki tipik bir gazete eleştirisi şöyledir: "Bu kendine özgü bestecinin adı artık herkesin dudaklarından saygıyla duyulmakta; tıpkı biçimsiz ve sevimsiz üçlemelerin, henüz tüm gerçek ve güzellik duygusunu yok edemediği her yerde, onun şarkılarının söyleniyor olması gibi" (Dresden);⁴ "Bunlar, bir süredir her yerde çok değer verilen ve sevilen sözü geçen bestecinin en son şarkı kitabı ile az çok gelişmiş vokal parçalarıdır" (Leipzig);⁵ "Herkesin alkışladığı ve değer verdiği bestecinin bu

4. a.g.y., p. 711-12.

5. a.g.y., p. 717.

üç şarkısı.... Üçü de toplu iyi vakit geçirmeye çok uygun olan şarkılardır" (Leipzig).⁶ Bunun yanı sıra Schubert'in ulusal özelliği de farkedilmişti. Örneğin Dresdenli yazarlardan biri (belki de Tieck), Schubert ile Mozart, Haydn ve Beethoven arasında ilgi kuruyor, "Sözelimi, Alman müziğini anlayan ve bu müziğe saygısı olan ve Schubert'in şarkı kompozisyonlarını son derece beğenen gerçekten büyük insan Lablache, Viyana'daki her türlü vatanseverlik yoksulluğu karşısında duymuş olduğu hayreti döneden döneden belirtmiştir,"⁷ diye ekliyordu. (İtalya doğumlu olan Lablache, o günlerin en seçkin opera şarkıcılarından biriydi.) Ama, devlet görevlisi Viyana kentinin, onun ulusal sesini algılamamış olması şaşırtıcı değildir, çünkü Schubert'in vatan sevgisinde, Prens Metternich ve polis sansürüne dalkavukluğun yer aldığı görülmez.

IV. Liszt ve Macaristan, Chopin ve Polonya

Frederic Chopin'in (1810-49), müziğinde halk müziğinin kaynaklarından yararlanması, onun vatanseverliğini açıkça haykırışına ve ulusal özgürlük çağrısına bağlıdır. Pek çok yapıtında var olan keder duygusu bile, salt kişisel bir keder değil; bir ulusun çektiği acının bilincidir. Chopin'in halk şarkılarının, vatansever yan anlamlarla birleştirilmesi ile, Franz Liszt'in (1811-86) *Macar Rapsodileri* arasında bir koşutluk vardır. Buna karşılık aradaki farklılıklar derindir. Liszt, Macar halk ezgilerini büyük bir şevkle ve zevkle işlemişti. Onun da bildiği gibi bunlar aslında Çingene ezgileriydi. Liszt, yanlış olarak, bu ezgilerin, Macarların yegane halk müziği olduğunu, bunları da Çingenelerin Macar ulusuna armağan ettiklerini sanıyordu.⁸ Rapsodileri, piyanolarının sesinde halk çalgılarının tınılarını yansıtarak, piyanoyu yüceltilmiş bir çingene müzik topluluğu sesleniyormuş gibi bir duruma getirir. Bu rapsodilerde, halk müziğinin besteye son derece etkili bir biçimde kazandırdığı yaşamsallık ve dipdiri ya-

6. a.g.y., pp. 727-28.

7. a.g.y., p. 738.

8. Franz Liszt, *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*, 1861.

şam tadı alınır. Ne var ki, halk müziği Liszt için, kendi farklı yaşam duygularını dile getirebileceği bir araç değildir. *Rapsodiler* kır insanları arasında geçirilen son derece zevkli bir tatil gezisi gibidir; dolayısıyla da bunlar derinlemesine bir kişisel katılım yoksunluğu ve tekdüze bir ruh taşırlar. Buysa, Chopin'in en mütevazı *Mazurkalar* dizisinde bile yaratacağı duygusal yaşam çeşitliliğine karşıt düşen bir durumdur.

Bu karşılaştırma başka müzik formları için de geçerlidir. Liszt' in *Polonaise*'leri, Polonya ulusal dansında bir bravura* egzersizidir. Buna karşılık Chopin'in her *Polonaise*'i, Polonya ulusal yaşamının ayrı bir yanını betimler. Liszt'in *Etude*'leri, piyano ses ve tekniği üzerine parlak nesnel alıştırmalardır. Chopin'in *Etude*'leri ise her biri farklı bir teknik sorunun çevresinde yapılmış olmasına karşılık, aynı zamanda etkililikle ve çoğunlukla da keskin bir liriklikle dolup taşan çeşitli beşeri imgeleri kapsar.

Bartók'un da değindiği gibi, Liszt, yapıtında esinli olanla, bayağı olanı neredeyse açıklanması olanaksız bir biçimde birleştiren bir dahiydi. Bunun, onun herşey konusunda çok heyecanlandırıcı fikirler taşımasına karşılık, hiçbir şey konusunda ciddi kanılar taşımamasından ileri gelmesi mümkündür. En iyi yapıtlarından biri, piyano için *Si Minör Sonat*, biçim alanındaki olağan üstü buluş yeteneğini ortaya koyar. Klasik birinci-bölüm sonat formu burada tüm sonatı kaplayacak bir biçimde genişlemiştir. Sergiyi oluşturan bir birinci ve ikinci tema grubu vardır. Ancak, gelişme bölümü yerine, yavaş bir bölüm konmuştur; bu bölüm sonatın açıldığı temaların yoğunlaşarak yeniden biçimlendirilmesiyle oluşmuştur. Bütün temaların resitatif benzeri ya da deklamasyonlu olma özelliği ve aynı temaların farklı meditasyonlu ve deklamasyonlu anlatımlar biçiminde sürekli olarak yeniden biçimlendirilmesi, romantik formun tipik özelliğidir. Bu tarz, coşkulu bir kişisel ruh durumunun akışı uğruna, birbiriyle zıtlaşan ve karşı karşıya gelen yaşam imgelerinden oluşan klasik mimariden vaz geçer. Liszt'te bu tarz, bir yandan duygusal-

* İtalyanca "beceri". İcracının büyük becerisini gerektiren müzik pasajının ya da bir icra tarzı için kullanılan terim.-ÇEV.

lık, öte yandan da ötekine tumturaklı değişler ile sarılmış ince bir duyarlılık taşır. Senfonik şiirleri gibi pek çok yapıtı, akla durgunluk veren yenilikleri -yani müzikal niteliklerin en gelgeç olanı- yüzünden kullanılmaz duruma gelmiş, yıpranmıştır ve sahip oldukları esin parıldamaları bunları taşımaya yetmemektedir. Böyle olmakla birlikte Liszt, başka bestecilere, özellikle de Wagner'e yararlı pek çok fikir vermiştir. Ayrıca Liszt'in çağının büyük fikirleri arasından alarak gözcü ama son derece hafif bir biçimde ele alıp işlemiş olduğu, ulusal öz kimlik ve ulusal anlatım düşüncesi idi.

Chopin ile müzik, ilk kez, özgürlüğü uğrunda savaşımlar veren, ezilen bir ulusun anlatımı haline gelir. Ayrıca onun sanatıyla Avrupa müzik yaşamı, akademisyenlerin baktıkları dar müzik sahnesinin dışında yepyeni müzik kaynakları keşfetmiştir. Kuşkusuz, Copernicus'u yetiştiren ülke, Avrupa kültürüne yeni yeni erişen bir ülke değildi, tıpkı Jan Huss'u yetiştirmiş ülkenin, Avrupa kültürüne yeni erişmiş bir ülke olmaması gibi. Ama 17. ve 18. yüzyıllarda küçük ulusların Kutsal Roma İmparatorluğu ve Habsburglar tarafından ezilmesi, Polonya ve Bohemya'nın da aralarında bulunduğu birçok halkın bilim ve kültürün ilerlemesine ne denli zengin katkılarda bulundukları gerçeğini genel bilgi alanından silip atmıştır.

Chopin bestelerinde güncel halk şarkılarını çok seyrek olarak kullanmıştır. Böyle olmakla birlikte, Herbert Weinstock adlı bir eleştirmenin Chopin üzerine yazdığı kitapta,⁹ Chopin'in hiçbir mazurkasının "bir halk şarkısı olmadığını" söylemesi, oldukça anlamsız kaçıyor. Kuşkusuz halk şarkısı değil. Ne var ki, Chopin'in ritmi, armonisi ve melodisi, Polonya'nın hem köylü hem de aristokrat müziğine özgü olan kalıplardan kaynaklanır. Mazurkalarda, geleneksel Polonya dansını tanıyanların kendilerine tanıdık ve tipik gelmeyecek bir bölüme rastlamak zordur. Dolaısıyla, Chopin'in yapıtları, kökünü geleneksel toprağından alan ve onun kendi zamanındaki tarihsel özgürlük mücadelesinin bilinciyle sulanan, eski ve aynı zamanda da yeni olan, ulusal mirasa değerli bir katkıyı oluşturmuştur.

9. Herbert Weinstock, *Chopin*, Knopf, N. Y., 1949.

Chopin, halk ezgilerinin mekanik bir biçimde kullanılmasıyla, yaratıcı bir biçimde kullanılması arasındaki farkın iyice farkındaydı. 1831 tarihli bir mektubunda Polonyalı başka bir müzikiçinin uygulamalarından öfkeyle yakınıyordu. "Benim en çok tepemi arttıran, onun ucuz piyasa ezgisi derlemeleri; duygusuz, bayağı eşlikli ve en ufak bir armoni ya da prozodi bilgisi olmadan kotarılan kontrdans kadanslı ezgiler bunlar; bir de kalkıp bunlara Polonya halk şarkıları diyor. Ulusal müziğimizi hissetmeye ne denli özlem duyduğumu, bu müziği hissetmeyi bir dereceye kadar başarmış da olduğumu siz bilirsiniz - bazen şurada, burada benden birşeyler alıyor, onu çakırkeyf, gıdıklarcasına bir panayır ya da mahalle kilisesi orgu üslubunda çalmaya koyuluyor; oysa sen hiçbir şey söyleyemiyorsun, çünkü vermemiş mabut, neylesin Mahmut."¹⁰ Daha sonraları, eleştirmenler, Chopin'in o denli "cüretli" ve aynı zamanda da, hem istediği duygu ayrıntısını tam olarak yakalaması, gerekse Polonya halk ezgisinin ses dizisi kalıplarına uygun olması bakımından tıpatıp doğru olan armonisi karşısında şaşkınlık duyacaklardır. Halk müziğinin, yaratıcı alandaki kullanımında, yalnızca ya da özellikle "ezgiler" değil, ama aynı zamanda da kendi söylemine özgü armoni ve ritim kalıpları da içermesi anlayışı, 19. yüzyıl ulusal bestecilerinin, müziğe bir amaçlarıdır. Bu anlayış, 20. yüzyılda kapsamlı bir biçimde geliştirilecektir.

Ekonomik gerilikten ve baskıdan acı çeken bir ülkede, bir bestecinin ilerlemek için pek az olanak bulunması, 19. yüzyıl ulusal tablosunun ayrılmaz parçasını oluşturur. Şöhrete, ancak yayıncıların, hareketli bir konser yaşamının ve hatırı sayılır eleştirmenlerin bulunduğu büyük merkezlerde ulaşabiliyordu. Bu yüzdendir ki Chopin, bir daha geri dönmeyi hiç düşünmeden, ilk gençlik çağında Polonya'dan ayrılarak Viyana'ya, ardından da yaşamının son sekiz yılını geçireceği Fransa'ya gitti. Vatanında etkin ve dolu geçen bir müzik yaşamı, bir dinleyici arenası olsa, Chopin'in müzik formlarının daha farklı olup olmayacağı ancak spekülasyon konusu olabilir. Ama, sanatının

10. Henryk Opienski, *Derleme, Chopin's Letters*, Transl. E. L. Voynich, Knopf, N. Y., 1931, p. 166.

romantik özelliğinin biraz da, gönüllü olarak gittiği sürgünde, yalnız bir ses olarak çığlığını ülkesinin özgürlüğü için yükseltmesinden ileri geldiği kesindir. Polonya, 18. yüzyılda Avusturya, Prusya ve Rusya arasında bölüşülmüştü. 1789 Fransız Devrimi, Kosciuszko'nun önderliğindeki Polonya devrimini tutuşturmuştu, ancak ayaklanma bastırıldı ve 1795'te büyük devletler arasında son bölüşme gerçekleşti. Napoleon, eski feodal birçok uygulamayı yürürlükten kaldıran reformlar getirdi, ama Viyana Kongresi gericiliğin pençesini yeniden kurdu. Gene, 1830 Devrim yılı Polonya'yı tutuşturdu, ama ayaklanma bir kez daha ezildi. 1831 Devrimi'ne katılma olanağını bulamayan Chopin, güncesine "Yalnızlık! Yalnızlık! İçinde bulunduğum acıyı dile getirecek söz bulamıyorum,"¹¹ diye yazmıştı. Chopin, çoğu gizli demeklere girmek üzere ülkelerine dönen siyasal mültecilerin sesi durumuna geldi.

Chopin, demokrasiye kuşkuyla bakıyordu. Polonya bağımsızlık hareketi de, gözlerini ileriye dikmiş gerçek demokratlarla, serfler üzerindeki ayrıcalıklarını korumaya çalışan soyluluk arasında bölünmüş durumdaydı. Fransa'daki siyaset pazarı, içerikten yoksun demokratik biçimlere karşı herkesi kinik yapılabiliyordu. Berlioz'un tersine Chopin, yoksulların acısına duyarlıydı. 1831'de Paris'e vardığında şunları yazmıştı, "Burada büyük bir acının bulunduğunu biliyorsunuz. Alt sınıfın sabrı enikonu tükenmekte ve her an içinde bulunduğu sefaletin niteliğini değiştirmekten memnun olacaktır; ne var ki devlet, maalesef bu konuda pek çok önlem almış durumda; sokaklarda ne zaman en küçük bir kalabalık toplansa, onu atlı jandarmalar dağıtıyor."¹² "Sefaletin niteliğini değiştirme" sözleri, Chopin'in burjuva politikacılarının demokratik sloganlarına karşı kinik tutumunu yansıtmaktadır.

Chopin'in müzik alanındaki büyük yetenekleri çok geçmeden kabul edildi; öyle olmasına karşın kendini içinde, zenginlerin ve ünvan sahiplerinin bir hobisi, bir eğlencesi ya da onların salonlarının tamamlayıcı bir öğesi olarak bulduğu müzik yaşamı, onu

11. a.g.y., p. 254.

12. a.g.y., p. 163.

rahatsız ediyordu. 1832'de, "en yüksek sosyetenin içine girdim; sefirlerle, prenslerle, bakanlarla birarada oturuyorum; böyle olmasına hiç çaba göstermedim, o yüzden nasıl oldu da böyle oldu, bilmiyorum. Bu benim için çok zorunlu olan birşey,"¹³ diye yazıyordu. Ölümünden bir yıl önce, 1848'de ise, "burjuva sınıfı için irkiltici, mekanik bir şeyler yapılması gerekir; benimse bu elimden gelmiyor. Şu yukardakilerin dünyası... göreneklerin verdiği can sıkıtsıyla öyle kuşatılmış bir durumda ki, sabahtan akşama kadar yan gelip yatmak zorunda oldukları için müzik iyi de olsa, kötü de olsa, onlar için fark etmiyor."¹⁴

Dolayısıyla karşılaştığı tüm alkışlara karşın, Chopin yalnız ve yabancı biriydi ve onun öznelciliğini yoğunlaştıran da onu kemirip bitiren tüberkülozdu. Daha 1831'de, besteci olarak olgunluk dönemine yeni girdiği sıralarda ölümün soluğunu ense-sinde hissetmiş, şunları yazmıştı: "Ve benim için sabah - boğulmayı atlattığım saat 10 dolaylarıdır."¹⁵ Bu, Chopin'in sanatının ikili özelliğine işaret eder. Sanatında bir yandan, bir sürgün olmakla kalmayıp, üstelik bedence eriyip tükenen "yabancı" bir insanın duyduğu derin keder vardır, öte yandansa vatani ve halkı ile olan bağları, onu kendi kendisinden sıyrıp kurtaran bağımsızlık düşünün parlak alevi vardır. Vatanseverlik, öznelciliğin tam karşıtıdır. Ulusal bağlarının ne denli güçlü olduğu, Chopin'in mektuplarında görülebilir. Polonyalı öğretmeni Joseph Elsner'e, "Malfatti'nin, her sanatçının kozmopolit olduğuna beni inandırmaya çalışmasının bir yararı yok. Öyle bile olsa, bir sanatçı olarak ben henüz beşikteyim, ama bir Polonyalı olarak otuzlu yaşlarıma basmış durumdayım,"¹⁶ diye yazmıştı. 1846'da patlak veren zamansız bir ayaklanmanın daha bastırılmasının ardından, 1848'de, "Her ikimiz de, öksüz kalmış Polonyalılarız... bir kez daha bir Polonya'nın olabilmesi için, işlerin nasıl gelişeceğini Tanrı bilir,"¹⁷ Aynı yıl, ölümünden 11 ay önce, Londra'dan yazdığı, son derece trajik bir mektubunda, ulusal

13. a.g.y., p. 168.

14. a.g.y., pp. 357-58.

15. a.g.y., p. 254.

16. a.g.y., p. 136.

17. a.g.y., p. 349.

duygularıyla, bedensel olarak çöküşü arasındaki bu çatışmayı göz önüne serer: "Bu arada, ya benim sanatıma ne oldu? Hele kalbim, ben nereye harcadım ki onu? Artık vatanımda nasıl şarkı söylediklerini çok zor anımsıyorum. Dünya benden enikonu kayıp uzaklaşmakta; Unutuyorum, gücüm kalmadı artık."¹⁸

"Vatanda nasıl şarkı söyledikleri"ni anımsamak; Chopin'in sanatının ipuçlarını işte bu veriyor. Piyano yapıtlarının en ulusal olanları *Mazurkalar* ve *Polonaiseler*'dir. Bu formlarda bestelenmiş olduğu büyüleyici erken dönem yapıtları, ritimin ağır bastığı ulusal danslar olmaya yönelir. Buna karşılık sanatı geliştikçe, dans formu kapsam kazanır, derinden derine kişisel ve şiirsel bir özellik edinir. *Parlando* melodiler kullanır ve örneğin *Mazurkalar*'da bu tür bükünlü, düşünceli melodileri, "sergi" ve "yanıt" olarak iş görecektir. Bunların diyalogu bir patlamanın doruğuna doğru geliştirecektir. Bununla birlikte Chopin, temel mazurka öğeleriyle; majör-minör nöbetleşmesiyle, halk ezgisinin kendi eğrisi, danstaki ayak vuruşları gibi, tek bir nota üzerinde, yinelemeli vuruşlar ya da *ostinatolar*'la ilişkisini hiçbir zaman yitirmez. Chopin'in müziğinin içine dokuduğu *rubato* ya da ritmik esneklik, bir dans şarkısının, bazen ani ve sert, bazen baygın hareketleri yansıtan ritim esnekliğine benzer. Yapıttaki ruh, büyük *Op. 41 No. 1 Do Diyez Minör Mazurka*'da oluşu gibi kahramanca, *Op. 33 No. 4 Si Minör Mazurka*'da olduğu gibi bir keder çılgınlığı olabilir. Geleneksel marş benzeri şato dansı, bunun benzeri bir yaratıcı işleyişle, kahramanca bir özgürlük çağrısı haline gelir. Zaman olur, Chopin'in ellerinde, *Polonaise* formu sanki "Polonaise" ya da "özgürlük çağrısı" ezici bir baskı altında mücadele veriyormuşçasına son derece suskun ve kederli bir özelliğe bürünür; bunun örnekleri *Op. 26 No. 2 Mi Bemol Minör Polonaise*, *Op. 40 No. 2 Do Minör Polonaise* ve en çoğu da *Op. 61 La Bemol Polonaise-Fantasia*'dir. *Op. 44 Fa Diyez Minör Polonaise* farklı bir özellik taşır; en ateşli, en kahramanca ve en devrimci ruhta bir "şato" dansıyla başlayıp biten bir polonaise'de orta bölüm olarak bir mazurka, yani köylü dansı vardır; böylece bir ulusun bütün halinde yoğun bir tablosunu sunar.

18. a.g.y., p. 397.

Mazurkalar ve Polonaiseler Chopin'in müziğinin büyük bir bölümünü oluşturmakla birlikte, ulusal ruh bunların dışına da taşar. Genellikle daha hafif ve daha kibar olan *Valsler*, Viyana değil, Polonya ya da Slav valsleridir. Ulusal duygu, Chopin'in *Op. 10 No. 12 "Devrim" Etüdü*, *Do Minör 24. Prelüd* ve *Si Minör Sonatı*'nın kapanış bölümünde olduğu gibi tınlayan, eroik deklamasyonlarında da kendini gösterir. *Op. 11 No. 1 Mi Minör Piyanonun Konçertosu*'nun son bölümü, piyano ve orkestra için ondan önceki *Op. 14 Krakoviak*'ın ya da "Crakow Dansı"nın yüceltilmiş bir çeşitlemesi gibidir; konçerto bölümünün ikinci teması dalgalanan bir bayrağı çağrıştırır. Chopin'in kompozisyonları içinde büyük bir ulusal şarkı birikimi yatar. Sayılamayacak kadar çok insanın belleğinde ve dudaklarında yaşadığı halde, bu melodi söylenmek üzere bestelenmemiştir. Bu, piyanoya uyarlanmış bir vokal dize anlamında değil, piyanonun eşsiz sesiyle sözsüz seslendiren bir şarkıcı haline gelmesi anlamında, Chopin'in en kişisel çalgısı olan piyano için düşünülmüş bestelenmiş şarkıdır. Bu "ses"i yaratmak için Chopin, piyano için müzik yazma yönteminde devrim yapmıştı. Chopin bunun aracılığıyla, bir yandan ulusuna kendi ulus bilincini, bir yandan da dünyaya, bağımsızlığını yitirse bile, bir Polonya'nın var olduğu bilincini veren bu değerli şarkı hazinesini sunarak Polonya'nın büyük bir *bardı* haline geldi.

Şarkı, Chopin'in sanatının pek çok yanının ipuçlarını içerir. Bir piyanistin, Chopin'i iyi çalması için, klavye ve parmaklarıyla nasıl "şarkı" söyleyeceğini bilmesi gerektiği, beylik bir söz haline gelmiştir. Ve Chopin'in kullandığı form, etkileyici süslemelerle, duygulu, düş gücü zengin armoni rengiyle iyice işlenmiş, çoğunlukla üç partili şarkı, ya da dans ve koda formudur. Halk üslubunda ya da popüler türde şarkılar olarak tasarladığı ve insan sesi için bestelediği görece küçük bir şarkı grubunda, piyano melodilerinin çağrışımlarına rastlayabiliriz. Ölümünden sonra yayınlanan şarkı dizisi *Op. 74'ün Litvanya Şarkısı* adıyla bilinen No.16'sının, örneğin düşsel bir kederden sıyrılırcasına heyecan dolu deklamasyonlu bir kodası bulunan daha büyük bir yapıt olmasına karşın, *Op. 32 No. 1 Si Majör Noktürn*'ün melodisiyle bir aile bağı vardır.

Noktürnler'in çoğunda usta işi bir dans kıvraklığı vardır. *Op. 37 No. 1 Si Minör Noktürn*, bir mazurka izlenimi yaratır. Etkileyici bir yapıt olan *Op. 27 No. 1 Do Diyez Minör Noktürn*'deki fırtınalı orta bölümde, ülkesinin ezilmesi ve yurtsever mücadelesinin ansızın anımsanması gibi etki uyandıran, bir *Polonaise* anıstınısı vardır. Hatta bazı *Prelüdler*'inde olduğu gibi, bir doruk noktasına çıkan ve döngülü bir biçimde yapılanmış konuşma-vurgulu tek bir melodiye benzer biçimde, özünde daha basit olan formlarla da çalışacaktır. Ya da daha hırslı bir tutumla, birbirine karşıt iki tema grubundan oluşan bir sergi bölümü, tutkulu bir gelişme bölümü bulunan, buna karşılık serginin tekrarı (ana temaya dönüş) ile Koda'nın yerine deklamasyonlu, eroik özetleyici bir son bölüm kullanan bir sonat formu yaratacaktır. Bunun tipik örneği dört büyük *Ballades*'idir; bu baladlardan sonuncusu olan *Fa Minör Ballade*'da bir polonaise'in soluğu duyumsanır. Burada kullanılan "Ballade" adı, Polonyanın büyük ozanı ve devrimcisi Adam Mickiewicz'in (1798-1855) *Balladlar*'ına gönderme yapar. Belli bir şiire uygulanmayan müziği ise, içerdiği aşkı, özlemi ve mutluluk uğrındaki uğraşıyla, eski epik halk masallarının ruh halini yakalar.

Chopin, büyük ölçekli klasik müzik mimarisi bakımından gereğinden fazla yalnız ve kişisel olan bir sestir. Topluma seslenen bu tür müzikal bir söylev için kişinin, Beethoven gibi, kendisini toplumla güncel ilişki içinde duyumsaması, ya da Brahms gibi, onu bir gelenek ve meydan okuyuş gibi devralması zorunludur. Chopin'in solo piyano için en tutkulu yapıtları *Si Bemol Minör Sonat* ve *Si Minör Sonat*'tır. Her iki yapıtın yapısında daha kısa piyano yapıtlarının tipik formlarını kullanmıştı. Bu yüzden her biri, *Balatlar*'ın kısaltılmış sonat-formu türüyle açılır. Her sonatı izleyen *Scherzo*, üslupları açısından bağımsız dört büyük *Scherzo*'suna benzer. *Si Bemol Minör Sonat*'ın yavaş bölümü, Liszt'in "kendi yıkımına ve ölümüne ağlayan bütün bir ulusun cenaze marşı"¹⁹ olarak tanımladığı ünlü cenaze marşıdır. *Si Minör Sonat*'ın yavaş bölümü ise duygulu bir noktumdur. Her

19. Franz Liszt, *Life of Chopin*. Fransızcadan çevirisi M. W. Cook, Oliver Ditson, Boston, Tarihsiz, p. 25.

iki sonatın kapanış bölümleri de birer deklamasyondur; "cenaze marşı"nın kısa, kasvetli ve umutsuz, öbür sonatınki ise ateşli bir vatanseverlik çağrısıdır. Bu sonatlar, Chopin'in olgun dönem yapıtlarının kalitesine sahiptirler. Tam bir öz açıklaması olan müzikte baştan savma hiçbir ölçü, yüreğin içinden gelmeyen hiçbir şey bulunmaz.

V. Glinka ve Rus Ulusal Bilinci

Mihail İvanoviç Glinka'nın (1804-1857) müziğiyle Avrupa müziğinin ana ırmağına taptaze bir kol daha katıldı. Glinka'nın *Kamarinskaya* gibi çalgı yapıtları, *İvan Sussanin* ya da *Çar İçin Bir Yaşam* (1835-6) ve *Ruslan ile Ludmilla* (1837-42) operaları, Rus halk hammaddesiyle doluydu. Büyük Rus eleştirmeni Vissarion G. Belinski'nin 1846'da *Rus Edebiyatına Bakış* adlı makalesinden alınan bir pasaj, bu müzik yapıtlarının taşıdığı önemi aydınlatan bir ışık düşürmektedir. 18. yüzyıl başındaki I. Petro ya da Pyotr Veliki çağına gönderme yapan Belinski, şöyle başlıyor:

"O halde bizim kurtuluşumuz ulusalıkta değil, Avrupacılıkta yatar. Kurtuluşumuz uğruna ulusallığımızı boğmamak ya da yok etmemek (bu olanaksızdır, olanaklı olması halinde ise intihar anlamına gelir), tersine, toprağına yeni öğeler eklemek için, deyim yerinde ise, bu ulusallığın gelişimini ve ilerlemesini askıya almak zorunluydu. Bu öğeler ulusal öğe ile, su ile yağ gibi birbiri ile karışamaz türden olduğu sürece, bizdeki herşey, gerek alışkanlıklarımız, gerekse bunların anlatımı olan edebiyat, retorik oluyordu. Ama burada bizim bir özümleme süreci aracılığıyla bir organik anlaştırma (conderation) ilkemiz vardı; o yüzden de edebiyat yaşamsallıktan yoksun soyut taklit ilkesinden, canlı özgünlük ilkesine doğru sürekli olarak ilerledi. Sonunda da, Gogol'un birkaç öyküsü Fransız'a ya çevrilince, tüm Avrupa'nın şaşkın dikkatini Rus edebiyatına yönelttiği günleri görecektik kadar yaşadık - *şaşkın* diyoruz, çünkü Rus roman ve öyküleri bundan önce de yabancı dillere çevrilmişti; ama bu yapıtlarda Rus olan son derece az şey vardı; bu yüzden de yabancılar bu yapıt-

ları kendi dillerinden Rusçaya çevrilmiş nüshaları gibi algılamışlardı, bu yapıtlar onlarda ilgi uyandıracak yerde, gelişigüzel bir övme tutumu doğurmuştu... Her türden yabancı bayağılığının bile, Rus yeteneklerinden üstün görüldüğü dönem, bir daha dönmek üzere geçmişte kalmıştır. Rus toplumu, yabancı nesnelere nasıl değer verileceğini bilmesinin yanı sıra, kendi yapıtlarına da gereken değeri verecek, bunun yanı sıra, övünme ve tevazu aşırılıklarından kendini sakınacak yetenektedir... Bir yabancı yapıtın kendi yapıtınıninkine üstün olduğunu kavramak, buna karşılık kendisinininkini yüreğine daha yakın bulmak, sahte bir vatanseverlik ya da dar bir önyargınlık belirtisi değildir: bu yalnızca kendini tanıma yolunda soylu ve meşru olan bir çabadır."²⁰

Belinski'nin bu yazdıkları, yalnızca, başkalarından öğrenmek ile "kendini tanımak" arasında her ulusal kültür için geçerli olan ilişkiyi çok güzel gösterdiği gibi, bir ulusun, kendi geleneklerinin, tarihinin ve yaşam tarzının "evrensel" bağlarını anlamını, "tipikliği"ni ortaya koyarak dünya tarihine katkıda bulunduğu gerçeğini de çok güzel bir biçimde gösterir. Dolayısıyla Glinka'nın yapıtı müzikte, dışarıdan gelen etkilerin özümlemesinden, aynı zamanda karakter derinliğine, gereçleri kullanma ustalığına ve yaşamı zengin bir biçimde temsile sahip olan bir Rus sanatının yaratılması yönünde bir dönüm noktasını oluştuyordu. Glinka, kişi olarak köylülüğün serflikten kurtarılması gerektiğine, çağındaki tek gerçek Rus müziğinin, köylülerin ağzından işitilen müzik olduğuna inanan reform zihniyetli bir toprak sahibiydi. Bu müziği, pek çok kaynaktan beslenmiş ve yaşamın türlü çeşitli yanlarını yansıtan olağan üstü bir halk müziği olarak tanıyordu. Glinka, operada tutacağı yolu, Bellini gibi İtalyan bestecilerden öğrendi. Böyle olmasına karşın, tıpkı İtalyanların kendi dillerine müzikal bir giysi kazandırmaları gibi o da en önemli dersi almış, Rus halk ezgileriyle Rusça sözcüklerin seslerinden ve bükünlerinden akan bir deklamasyonla kaynaşan bir melodi yaratabilmişti. Halk müziği-

20. V. I. Belinsky, "1846'daki Rus Edebiyatına Bir Bakış," *Selected Philosophical Works*, Foreign Languages Publishing House, Moscow, 1948, pp. 355-57.

nin bilimsel incelemesinin doğuşundan önce, Glinka, bu müziğin karakteristik biçimleri, modal ezgileri ve antifonal korolarına ilişkin duyarlı bir duygu taşıyordu.

İvan Susanin'de Glinka, daha önce İtalyan bestecisi Cattarino Cavo'nun işlemiş olduğu bir öyküyü ele aldı. Opera, Rus tarihinin ciddi bir kesitini sunar ve ilerledikçe Rus köy yaşamının ve evlenme törenlerinin sıcak bir tablosunu oluşturur. Dram, bir köylü kahramanın, Polonyalı bir istila çetesini yanlış yöne sürükleyerek genç bir çarı kendi canı pahasına kurtarışını anlattığı için, Çar'ın kabul edebileceği bir türdendi. Böyle olmasına karşın, ondan önceki operaların hiç birinin merkezini bir köylü oluşturmamıştı. İvan'ın kendi kendine istilacıların kendisinden kuşkulananmakta olduklarını anlatan ve onu öldürmek üzere oldukları sırada onlara meydan okumasıyla sona eren dördüncü perdedeki büyük sahne, Glinka'nın başarısını simgeler. Resitatif aryaya, ariya resitatife doğru ilerler, her ikisi de olanca heyecanlı etkisi olan tanıdık bir Rusça ezgili konuşma haline gelir. Rus müziğini, yüzyılın sonlarında Avrupa müziğine girecek en etkili uyarıcı güç kılacak olan kendine özgü nitelikleri haber verir.

Russlan ile Ludmilla bu etkiyi değişik bir biçimde haber verir. Aleksandr Puşkin'in manzum olarak yeniden kaleme aldığı eski halk masallarına dayanan librettosu, üstün körü yazılmış bir aşk, savaş ve sihir komedisidir. Libretto olarak kuşkusuz bir başyapıt olmasa da, *Freischütz* ile ilginç bir karşılaştırma yapılabilmesine olanak veren bir metindir. Weber'in operasında izleyicinin hiç değilse geçici olarak sihir ve batıl inancı ciddiye alması beklenir ve halk arasında yüce tutulan erdemler, ortaçağın aşırı dindarlık ve efendilerine kulluk erdemleridir. *Russlan ile Ludmilla* ise halkın "kurmaca oyun" ruhunu daha çok taşır; sevrülenler, mucizeler ve sihirli hayaletler neşeli bir mizahla doludur ve vurgu, halkın en sosyal olan nitelikleri üzerindedir. Aşk, dostluk, cesaret ve sevecenlik, kötülüğü ve bencilliği yener. Ve Glinka Tatar, İran ve Türk müziğinin karakteristik melodi kıvraklıklarına duyarlıdır; bu duyarlılığa sahip olan sanatının özel katkısı, Avrupa müziğinin Asya müziği ile evlenmesidir. Böyle bir evlenme daha önce de gerçekleşmişti. Erken dönem Hristi-

yan dinsel müziğinin kökeni, Yunan Süryani ve Yahudi müziğiydi.²¹ Ne var ki şimdi bu ilişki, yeni bir düzeyde yeniden doğrulanmaktadır. Bütün dünya müziğinden aşılmaz engellerle ayrılmış kendine özgü bir "Batı" ya da "Avrupa" müziği anlayışının olsa olsa dar bir önyargı uydurmacası olduğu açıklık kazanmaya başlar. Tam tersine, dünyanın birçok köşesinden doğan ırmaklar birbirleri içine akabilir. Bartók, daha sonraları Asya ve Macar müziğinde bunun oluşunu gösterecektir. Aynı gerçek, Afrika müziğinin Birleşik Devletler, Küba ve Brezilya gibi ülkelerin müziğiyle kaynaşmasıyla bir kez daha doğrulanacaktır.

21. Hugo Leichtentritt, *Music, History and Ideas*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1947, p. 23.

6. ROMANTİKÇİNİN ÖZGÜRLÜK SAVAŞI

"Değişik sanatlara kendilerini adanmış kişiler, birden birbirleriyle kardeş olduklarını duyumsadılar. Müzikçiler hem kendi ülkelerinin, hem de başka ülkelerin edebiyatını incelediler; şairler (örneğin Hugo, Gautier, Mérimée, Boret) resimler çizdiler, tablolar yaptılar; Delacroix ve Devéria'nın öğrencileri tuvallerinin başında resim yaparken Hugo'nun baladlarını mırıldanırlardı. ... Yazar Dumas ile yazar Hugo, ressam Delacroix, heykeltan David d'Angers, besteci Berlioz ile besteci Zuber, eleştirmen Saint-Beuve ile Gautier ve sahne sanatçıları Frederic Lamaitre ile Marie Dorval ve onlarla yazışan olağanüstü iki büyük virtüöz, Chopin ile Liszt ortalıkta hep birlikte görünürler. Her biri doğa ve tutkunun incilini ilân ederler ve çevrelerine edebiyatla sanatları kendilerinininkine yakın ruhta anlayan ve geliştiren genç adamlardan gruplar toplarlar. ... Bu genç romantikçiler kendilerini, kardeşlermiş, bir fesat hareketinin ortaklarıymış; tatlı ve insana canlılık veren bir gizi paylaşan kimselermiş gibi duyumsadılar. Bu da onların yaptıklarına, her zamankinden daha nitelikli ürün alınan bir hasat yılının soylu şaraplarınıninkine benzeyen bir çeşni, bir koku verdi. Ah! bu 1830'un buketi! Yüzyılda bununla karşılaşılabilecek bir başkası daha yok."

-GEORG BRANDES, 19. Yüzyıl Edebiyatının Ana Akımları

I. Birey ve Toplumla İlgili Klasik ve Romantik Görüşler

Bir devrim çağının ruhunu sanatta dile getirmek, sanatta devrim yapma çağısından bambaşka birşeydir. 18. yüzyıl sonu

ile 19. yüzyıl başındaki demokratik devrimci ayaklanmalar, toplumun ilerlemesini alıkoyan modası geçmiş kurumların karşısına, tüm toplumun çıkarlarının, insanlık ilerleyişinin temsilcileri olarak çıktılar. Bu ayaklanmalar, sarayın ve aristokrasi kurumlarının siyasal, toplumsal ve ekonomik yaşam üzerindeki boğucu pençesine karşı, köylüler, büyük malikânelerde ezilen serfler, kent emekçileri, esnaf ve zanaatkârlar, tüccarlar, sanayiciler ve aristokrasinin daha ileri görüşlü kişilerin özlemlerini dile getiriyordu. Görüşlerindeki genişlik, Amerika Bağımsızlık Bildirisi, Anayasa ve Haklar Yasası ve Fransız İnsan Hakları Bildirgesi'nde açıkça görülür. Feodalizm karşıtlığını, vatan sevgisini, insanlığın evrensel kardeşliğinin değerini ortaya koyan dışavurumların yanı sıra, bunlara koşut, Yahudi düşmanlığını hedef alan, evrensel oy hakkını, kadın haklarını savunan hareketler de vardı.

Hem siyaset, hem de kültür alanında, kişi özgürlüğü için seslerini yükseltenler, bunun koşulunun başkalarının özgürlüğü olduğunu gördüler. Bireyin özgürlüğü, onun, toplumun ileriye doğru hareketine katılmak yeteneğine dayanıyordu. Bu dönemin, tipik klasik sanatı böyle doğdu. Bu sanatta, "içsel" olanla "dışsal" olanın birliği kurulmuş durumdaydı; bir yandan bireysel insanı betimleme alanında çok büyük gelişmeyi başarmıştı, öte yandan da iç çatışmalarıyla birlikte bu psikolojik zenginliğin, tüm toplumu kapsayan gerçek yaşam çatışmalarından doğduğu biçiminde görme yeteneğine sahipti. Bilgisini reklam etmeyen "bilgili" bir sanattı, ama daha çok "popüler" olana bir dönüşü temsil ediyordu; mümkün olan her yerde sanatçı ile toplum arasında kurduğu dolaysız ilişkiyle ve ortaklaşa paylaşılan düşünceleriyle övünüyordu. Daha sonraki bir bakış açısından "sanatta devrim" olarak görülen şeyi, bu sanat gerçekleştirmiş olabilir. Böyle olmakla birlikte, bu sanatın yaratıcıları kendilerini, kendileri için gerekli olan herşeyi aldıkları ve yaşamın sanattan isteklerine karşılık vermek üzere daha da ileri götürebildikleri zengin bir geleneğin varisleri olarak görüyorlardı. Victor Hugo'nun 1827 tarihli *Cromwell*'inin önsözünde dile getirdiği: "Gelin kuramlara ve şiir dizgelerine indirelim balyozu; sanatın çehresini örten eski sıvayı kazıyalım," gibisinden bir ruh yoktu.

1830'lar ve 1840'lar romantik hareketinin içinde doğduğu sonraki ortam ise tümüyle farklıydı. Avrupa'nın üzerini örten gericilik örtüsünü, Fransa'da yırtılmasına neden olan olay, 1830 Temmuz ayaklanmasıydı. Bu ayaklanma, Kutsal İttifak'ın yaratıklarından biri, X. Charles'ı alaşağı etti. Oysa, halkı cumhuriyet vaadiyle çevrelerine toplamış olan ayaklanma önderleri, sözlerinden döndüler ve "liberal," parlamenter hükümdar Louis Philippe'i tahta çıkardılar. Ardından da, büyük bir öfke ve kana susamışlıkla, devrimin candamarını oluşturmuş olan ve hâlâ cumhuriyet isteyen emekçilerin karşısına dikildiler. Politikacıların gerçek amacı, mülkiyet sahipleri arasındaki yönetim temelini X. Charles'ı desteklemiş olan banker ve sanayici oligarşisi karşısında genişletmekten ibaretti ve bu kazanımı elde eder etmez de gericileştiler; 1830'da sanat alanında, Hugo'nun (daha sonra Verdi'nin opera olarak besteleyeceği) *Hernani* dramı, tüm isyancıların toplanma noktasını oluşturdu. Ne var ki 1832'de sansür bir kez daha ebleh mi ebleh suratını gösterdi. Hugo'nun dramı *Me Roi s'amuse* (daha sonra Verdi tarafından *Rigoletto* adıyla bestelendi) Louis Philippe tarafından yasaklandı. Bir devlet görevlisi olarak içerden gözlemleri olan Stendhal, dönemin ikyüzlülüklerini bitmemiş romanı *Lucien Leuwen*'de aslına uygun biçimiyle kaleme almıştır.

Fransa, hâlâ düşüncelerin mayalandığı merkez olmayı sürdürüyordu. Bağımsızlıkların yok edildiği öteki mutlakiyetçi ülkelerden, binlerce sığınmacı Fransa'ya geldi. Almanya'dan Heinrich Heine ve Polonya'dan Adam Mickiewicz de bu gelenlerin arasındaydı. Ne var ki, girişilen ateşli tartışmalarda ele alınan entelektüel sorunlarda, artık 18. yüzyılın saray ve aristokrasi kurumlarını hedef alan saldınsındaki berraklık yoktu. Zafere ulaşmış burjuvanın gözüne aristokrasi, bir düşmandan çok, bir güç ve destek kaynağı olarak görünüyordu, buna karşılık, cumhuriyet isteyen ve dönemsel ekonomik bunalımlarda süpürüntü yığınının en üstüne savrulmanına hakkı da içinde olmak üzere eşit haklar istemini öne süren mülkiyetsiz işçi sınıfı bir kâbus olarak görünmeye başlamıştı. Sanatçılar arasında kurulu düzenden genel bir hoşnutsuzluk ve "özgürlük" özlemi hüküm sürüyordu. Oysa,

bu özgürlüğe giden yol neydi? Sanatçı, saraylarda uşak giysisi ile kulluk etmekten yakasını kurtarmıştı. Artık hiç olmazsa kuramda, bir düşünür, bir öğretmen, bir kamu görevlisi, bir aydınlık taşıyıcısıydı. Oysa bu kez de, umutsuz bir biçimde pazarın ağına yakalanmıştı.

Özgürlük özlemi akla sığmayan binbir biçime büründü. Franz Liszt Macaristan'da, (en azından onun imzası ile yayımlanmış bir kitap olan) *Çingeneler ve Müzikleri* adlı kitabında, Çingeneleri uygarlığa besledikleri nefret nedeniyle, özgürlük ruhunun temsilcileri olarak görüyordu. "Onlar hukukun her türlü despotluğunu reddederler," diyordu. Bir yandan da Yahudilere, Avrupa'daki "yabancı" güç diye saldırıyordu; Liszt'in bu Yahudi düşmanlığı bayrağını, damadı Richard Wagner daha da yükseklerde dalgalandıracaktı. Liszt, Saint-Simon'un ütopyacı sosyalist kuramlarıyla flört etti. Wagner ise, bir süre Mihail Bakunin'in anarşist kuramlarının etkisi altında kaldı. Sorgulanmakta olan şey, burjuva pazar toplumuyla eş anlamlı olarak görülen demokrasiydi. Demokrasinin kendini ifade ettiği kurumların, bütün öbür şeyler gibi, alınıp satılan metalar olduğu çok açıktı. 18. yüzyılın büyük aydınlatıcısı bilim de, artık kuşku altındaydı, endüstriyalizmin ruhsuzluğundan sorumlu görülüyordu. Sanatçılar için en önemlisi, yaşamın hizmetine konmayıp, bir yaşam tarzı olarak alınan sanatın, bir özgürlük biçimi olarak görülmesiydi. Bu bağlamda sanatçı geçmiş kuramların ve yöntemlerin "diktatörlüğü"ne meydan okuyarak kendini anlatabilecek ve kendi özel devrimini gerçekleştirebilecekti.

Böylece müzikte, genel olarak 19. yüzyıl romantikçiliği olarak tanımlanan bölünme ortaya çıktı. Verdi ve Dvorak'ta olduğu gibi, besteci ulusla bağlarını olumlayarak, ulusal bağımsızlık hareketiyle bütünleştiği ölçüde, müziği bir halk ya da popüler müzik özelliğini ve klasik "içsel" ile "dışsal" birliğinden birşeyleri taşıdı. Buna karşılık, sanatını boş yere toplumun dokunaçlarından kurtarma çabası içinde olan ve kuramda toplumu reddeden besteci ise, müzik "devrimcisi" oldu çıktı. Toplum, artık politikacılara bırakılabilirdi. Sanatçı kendini sanatında dile getirebilir, her türlü engelden uzak olarak, özgürlüğünü, gizliden gizliye

ya da simgesel bir biçimde dile getirebilirdi. Bu "devrim"in zaferleri ise, klasik dış gerçekliği kavramaktan uzaklaşma pahasına, giderek artan bir içselleşme alanında kazanılıyordu. Kişi, toplumsal sorum giysisini kolay kolay sırtından atamaz. Ne varki, insanın üzerinden kaymaya başlar. Ve 20. yüzyıl atonal müziğinin yalnızlık fısıltılarında ve inlemelerinde doruğuna varacak olan sürecin yolu bu şekilde açılmaya koyulur.

Bu tür görüşlere dayanan Romantik sanat, düşünsel yaşamı bakımından, 18. yüzyılın toplumsal eleştirisi ve akılcı felsefesiyle beslenmiş olan klasik sanattan ister istemez, daha dar görüşlü olmak durumundadır. Sanat, topluma karşıt konumu benimsediği için, artık toplum tarafından eğitilmiyordu. Besteciler her ne kadar Beethoven'i putlaştırarak onu her türlü kalıplaşmış göreneğin Romantik meydan okuyucusu olarak daha kamaştırıcı biri olarak gösteriyorlarsa da, psikolojik olarak içsel olana dönüldüğünden, artık klasik biçimler yaratılamıyordu. Ve sanatçı, toplumla el ele hareket ettiğini duyumsayacağı yerde, artık toplumun önüne ya bir fare, ya da bir aslan olarak çıkıyordu. Gerçek yaşamın aşırı sertliğiyle hırpalanmış nazenin bir çocuk gibi var olma hakkını talep ediyor, ya da toplumun kendisine bir sihirbaz ya da bir yarıtanrı gibi tapmasını istiyordu. Sanatçılar soydaşları olan beşeri varlıkların güncel yaşamından kendilerini uzaklaştırdıkça, kendi iç çatışmaları ve aşırılıkları, kökeni bakımından onlara gitgide gizemli şeylermiş gibi gelmeye başladı. Aydınlanmanın kovmuş görüldüğü ortaçağın sihirli inançları; yarasalar, baykuşlar, periler, hayaletler, afsuncular, lânetli gezginciler, ilkel doğa tanrıları, Büyücüler Gecesi, Kıyamet Günü, şimdi yeniden ortaya çıkıyordu. Bunlar hiçbir gerçekçi giysinin üstüne olamayacağı, korku ve özlem simgeleri olarak yeni bir psikolojik hava kazandılar. Zihinsel yaşamın karanlık mağaraları bilincin alaca karanlık sınırlarına kadar keşiften geçirildi ve sanatta daha önce görülmuş olandan çok daha derin, özel bir acı ortaya çıktı. Bu yeni içsel duyarlılık, Romantikçiliğin müzikteki büyük başarısıydı ve tek yanlı bir gelişme olmasına karşılık, ondan sonra gelen hiçbir müzik, dış dünyaya dönmek yolunda ne denli çaba gösterirse gösterebilir, onun başarısını göz ardı edemedi.

II. Klasik ve Romantik Form Arasındaki Karşıtlıklar

Romantik müzik formu, içsel yolunu izlerken belirsiz, konuşma vurgulu, deklamasyonlu, adeta "havada" kalarak sona eren, arkadan daha fazlasının gelmesini isteyen motiflerle inşa edildi. Haydn'ın *Re Tonunda 114 No. lu Senfoni*'sinin yavaş girişini dinlediğimizde, kulağa daha sonraki romantikçilik gibi gelen, gizemli bir biçimde olağanüstü bir tema sunuşuna rastlarız. Ne var ki, Haydn'ın senfonisinde asıl bölümün *Allegro*'su "dışsal yaşam"ın dengesini yeniden kurar. Ardından romantik müzik formunun ilk büyük örneklerinden birine, Hector Berlioz'un 1827 *Les Francs-Juges* üvertürüne dönersek, bu türden deklamasyonlu temanın tüm müziğe egemen olduğunu görürüz.

Demek ki, klasik müziğin bir temayı belirgin yapısal ve psikolojik bir "yapıtaşı" olarak kullanmasına karşıt olarak, romantik müzik formunun bir özelliği, temalarının belirsiz, döngüsüz özelliğidir. Romantik tema, bilincin tam eşliğinde bir yerlerde doğar, varlığını duyumsatır ve yanıtlanmamış bir soru gibi tamamlanmamış bir halde sönüp gider. Bunun güzel bir örneği, Schumann'ın piyano için *Op. 17 Do Tonunda Fantezi*'sinin giriş bölümüdür. Burada, kendimizi, kendi yoluna koyulmuş giden bir müziğin üstüne aniden düşvermiş gibi hissederiz. Schumann'ın büyük şarkı çevrimi *Dichterliebe*'yi açan "Im wunderschönen Monat Mai" basit şarkısı bile, deyim yerindeyse, "işitilen" seslerin, yalnızca dinleyicinin zihninde bulunan "işitilmeyen" sesler tarafından sürdürülmesi gerekiyormuşçasına "tamamlanmamış", havada kalmış bir biçimde sona erer ("işitilen sesler" de bir Schumann kavramıdır).

Romantik formun bir özelliği de, temaların kendileri kadar, bu temaların doğum sancıları olarak adlandırılabilen olan şeyi sunmasıdır. Bunun bir örneği, Berlioz'un müzikal romantizmin anıtlarından biri olan 1830 *Symphonie Fantastique*'inin giriş bölümüdür. İlk derin düşünceli sergiden, kesinlikle tema olarak nitelendirilemeyecek, insanın aklından çıkmayan bir melodi gelişir; bu melodi bir bitiş noktasına ulaşmadan işlevini tamamlar. Ardından başka bir ruh halini başlatan daha hızlı bir tema beli-

rir. Ama, ardından yavaş müzik geri döner; sanki daha hızlı olan müzik, kederli ve düşünceli iç bilinç üzerine "dışardan" bir baskıdan başka birşey değilmiş gibidir. Ondan sonra daha hızlıca bir tema ortaya çıkar. Onu da, giriş müziğinin olağan üstü bir dönüştürümü, aynı zamanda da senfoninin ana teması, yani *idée fixe*'i (saplantısı) olan bir başka melodi izler. Böylece tüm yapıt boyunca bir takınak gibi akıp duran tema doğar. Berlioz'un *Harold en Italie*'isi (*Harold İtalya'da*), yavaş yavaş doğan, gerçekteyse durmadan kendini yeniden biçimlendiren tematik bir melodinin bunun kadar güzel olan bir örneğidir.

Romantik formun bir başka özelliği de, sergi, gelişme ve serginin tekrarı ve koda biçimindeki klasik bölümlerin önemini ortadan kaldırmaya yönelmesidir. *Symphonie Fantastique*'in birinci bölümünü bu gibi bölmeler bakımından çözümlememiz mümkündür, ama bunların Haydn, Mozart ve Beethoven'da taşıdığı gerçek psikolojik ve yapısal anlamı burada bulamayız. Burada söz konusu olan, klasik bestecinin, romantik bestecinin "özgürlük" uğruna fırlatıp attığı katı modelleri izlemesi değildir. Klasik sanat kesin bir biçimde belirlenmiş, birbirine karşıt kılınmış bunun gibi büyük ses blokları tarzında düşünür. Yapıtının görkemli birliğini, bu gibi karşıtlıklarla ve bu karşıtlıkların çözüme bağlanmasıyla inşa eder; çünkü yaşamın hareketini de bu şekilde algılar. Buna karşılık romantik, birliğe farklı bir biçimde erişir; bunu parçalardan her biri, öbürünün içine akıyormuş gibi görünecek şekilde, bağdaşık bir biçimde birbirine örerek sağlar. Gerçek dünyanın çatışma durumundaki zıt uçlarının karşıtlığı yerine, bir bilinç akışındaki sürekliliğini arar. Bestecinin, dış dünyanın çekiştire ve darbeleye durduğu merkezci bir bilincini inşa eder. Artık bir yapıtın tüm formuna meditasyonlu, *parlando*, konuşma vurgulu bir üslup egemen olmuştur. Duyarlı ve araştırmacı bir armoni ve çağrıştırmacı yeni bir ses rengiyle (yani tınıyla) zenginleşerek muazzam bir psikolojik güç kazanan yapıt, dinleyicinin zihnini avucunun içine alır. Bir Beethoven senfonisinin dinleyiciye "bu, gerçek yaşamdır, senin kendinin düşündüğün ve duyumsadığın şey, işte budur" demek ister görüldüğü yerde, bir Berlioz senfonisi (Wagner operalarının büyük ve gös-

terişli bir bir biçimde yaptığı gibi) dinleyiciyi kendi içinde bulunduğuş yaşamından çekip alarak, gerçek dünyayı birden gerçek dışıymış gibi gösteren garip bir dünyaya sürükler.

Gene, romantik biçim, Liszt'in piyano konçertolarında ya da *Si Minör Sonata*'ında yaptığı gibi, bir yapıtın çeşitli bölümlerini tek bir bütün biçiminde kaynaştırarak, ya da Berlioz'un *Symphonie Fantastique*'inde olduğu gibi, aynı temayı yapıtın değişik bölümlerine taşıyarak bağdaşıklığını ya da sürekli düşünce akışı ilkesini yoğunlaştırır. Çoğuş zaman da yapıtın çeşitli temaları, bir temanın öbürüne dönüştürölmesinden oluşur. Birçok klasik yapıt çözümlemeden geçirildiğinde, Beethoven'in *Beşinci Senfoni*'si boyunca işitilen törensel ritim ve melodiler gibi, temalar arasında kuşkusuz ince bir bağ ortaya çıkar. Beethoven'in keman ve piyano için *Kreutzer Sonatı*'nın ilk bölümünde açılış cümlesi tüm motiflerde ve ara bölmelerde sıklıkla geri döner gibi görünür. Oysa bu son derece deklamasyonlu olan müzikte bile Beethoven, zıt ve birbiriyle karşıtlaşan yaşam imgeleri duygusunu korur. Buna karşılık Berlioz ve Wagner'in bu denli büyük ustası oldukları romantik tema dönüştürümü, bunun ötesinde olan, niteliksel bir aşamadır ve bir oyuncak gibi, çeşitli giysiler giyen, çeşitli rollere giren bir beşeri imge etkisi yapar. Böylece, klasik bir yapıtın besteci kadar, dış yaşam tarafından da biçimlendirilmiş olmasına karşılık, romantik bir yapıt, öznel bir biçimde yaratılan bir dünyaymış gibi görünür. Berlioz'un *Symphonie Fantastique*'inin özneliliğı, bestecinin ona uyguladığı programda açıkça görülür. Aşkta düş kırıklığına uğrayan bir delikanlı, afyon çeker; huzursuz bir uykuya dalarak, karabasanlı rüyalar görür; bu rüyaların her birinde (müzikte ana tema ile simgelenen) takınaklı "sevgili" imgesi yer alır. Çeşitli bölümler "Anılar ve Tutkular," "Balo," "Tarlalarda," "Darağacına Giderken" ve "Büyücüler Gecesi Rüyası" adlarını taşır. Müzik, Berlioz'un afyon çektiğı ya da bu düşleri gördüğü anlamında değil, ama aynı takınaklı yaşantıyı geçirmesi bakımından, bir anlamda otobiyografiktir. Berlioz, 1827'de Paris'te Shakespeare'in ilk kez doğru dürüst bir tablosunu sunmuş olan bir İngiliz gezici kumpanyasının baş kadın sanatçısına çılgınca tutulmuştu. Anıların-

da, "Artsız arasız Shakespeare'i ve onun tüm Paris'i çılgına çeviren güzel Ophelia'sının düşünüyü göre göre, özünü ve nedenini ancak belli belirsiz algılayabildiğim bir tür uyuşukluk içinde geçirmiştim birkaç ayımı," diye yazar.¹

Biçime romantik yaklaşım, bir bölümde ortaya çıkan temaların, öbür bölümde de yeniden ortaya çıkışıyla, klasik formdan daha sağlam bir birlik sağlıyormuş gibi görünebilirse de, durum hiç de böyle değildir. Bir Beethoven sonatında ya da senfonisinde son bölüm, yapının tümü içinde yer alan çatışmaların psikolojik bir toplamı ve çözümü olarak gelir. Bir Berlioz yapıtında ise, son bölüm, yalnızca bir kapanış arabölümü ya da *epizot*'udur.

III. Berlioz'un Toplumla Savaşı

Hector Berlioz'da (1803-69) ulusal anlatım konusunda söyle-necek şeyler azdır; çünkü bütün dehasına, yüzyılın en esinli ve yaratıcı bestecilerinden biri olmasına karşın, Berlioz'un sanatçı olarak yaşamını sürdürme uğrunda topluma karşı giriştiği sonuç gelmeyen savaşıla ufku iyice daralmış durumdaydı. Anılarında, Paris'teki yaşamından "neredeyse buraya ilk ayak bastığım andan başlayarak insanlara, fikirlere ve nesnelere karşı giriştiğim ve şu ana kadar sürdürdüğüm amansız savaş," olarak söz eder.² Daha toplumsal düşünceli ve daha demokrat bir çağdaşı olan Victor Hugo'nun edebiyatta yaptığını, o müzikte yapamamış, kendisini Fransız ulusunun sesi kılamamıştı. 1830 devrimini iyi karşılamış, buna karşılık kısa ömürlü bir cumhuriyetle sonuçlanan 1848 devrimine ilgisiz kalmıştı. Anlaşıldığı kadarıyla Fransa halkına neler olduğu, onun için pek önemli değildi. Onun kafasında en önemli yeri, sanata ve kendisine ne olacağı meşgul ediyordu. "Yüzüstü bırakılmış, zavallı sanatçılar! Tam bir paçavracılar ve yankesiciler cumhuriyeti."³ Berlioz, cumhuriyeti deviren, imparatorluğunu ilân eden ve ülkeyi bir dizi savaşıla soğan serüvenci Louis Napoleon'a gözünü kırpmadan hizmet sun-

1. Hector Berlioz, *Memoirs*, Knopf, N. Y., 1932, p. 69.

2. a.g.y., p. 17.

3. a.g.y., p. 32.

muş olduğu halde, bu cumhuriyet, nasıl olduysa, ona çok iyi davrandı.

L'Enfance du Christ (İsa'nın Çocukluğu) oratoryosunda, çobanların büyüleyici, barok etkisi yapan bir "elveda korusu"nu yazabilmiş olmasına karşın, Berlioz'un sanatında folk müziği ile popüler müzik pek az rol oynar. *La Damnation de Faust*'daki (*Faust'un Lanetlenmesi*) köylü korolarında, *Troyalılar Kartaca'da*'nın (büyük ölçekli bir yapıt olan *Les Troyens -Troyalılar-* operasının ikinci bölümü) ilk sahnesinde Dido'nun önünde geçit yapan yapıcılar, denizciler ve çiftçilerin müziğinde bile hiçbir folk özelliği bulunmaz; sıradan insanların bağımsız bir varlıkları ve kendilerine özgü bir özellik taşıdıklarının farkına bile varılmaz. Folk motiflerine ya da popüler motiflere başvurmadan da pekala derin bir ulusal anlatım yaratma olanağı vardır. Ulusa gidişin pek çok yanı vardır. Ne var ki, Berlioz'un en belirgin şekilde drama ve sahne yapıtlarında göze çarpan sınırlılığı, kendinden kurtulmaya, hepsi aynı biçimde araştıran, güçlü, inandırıcı ve birbirinden bağımsız olan çeşitlenmiş müzikal tipler yapmaya yeterli olmayışındadır. *Faust'un Lanetlenmesi*'nde müzik olarak operaya egemen olan Faust'tur. Dramatik senfonisi *Roméo et Juliette*'te (*Romeo ve Juliet*) egemen olan Romeo'nun aşk pathosudur. *Troyalılar Kartaca'da*'nın müziğine egemen olansa, Dido'nun aşkının coşkusu ve trajedisidir. Berlioz'un melodilerine biçim veren müzik çağını açmış olan, olasılıkla Gluck, Spontini, Cherubini ve Rossini gibi Fransız müziğini etkilemiş İtalyan besteciler ve Gretry, Méhul ve Dalryac gibi ikinci derece Fransız sahne bestecileridir. Berlioz'un melodilerinde olağan üstü bir güzellik ve üstünlük, kendiliğinden evrinen romantik bir yapı ve yüzyılın bestecileri arasında eşine rastlanmayan kapsamlı yetkin bir genişlik vardır. Buna karşın, bu melodiler döne döne ortaya çıkan, içine gömük, doyumsuz istek duyan ve aşkı arayan, derin acılar içinde kıvranan "yalnız insan" ruh haliyle birbirlerini duygusal olarak yinelemeye yönelirler.

Görece zayıf olan bir yapıtında Berlioz, sahte-ulusal bir vatan-sever anlatım olarak nitelendirilebilecek olan şeyi yarattı. Bu, kendi önerisi üzerine 1840'ta ona resmen ısmarlanan *Symphonie funèbre et triomphale*'idir (*Cenaze ve Zafer Senfonisi*). Bu senfo-

ni, askeri bando ve koro için yazılmış büyük bir "açık hava" yapıtı olarak ve görünüşte 1830 devriminde ölen kahramanların anısına bir törende çalınmak üzere tasarlanmıştı. Törenin gerçek amacıysa, Louis Philippe monarşisine vatansever bir cilâ vurmaktır. Berlioz'un *Senfoni*'si bir cenaze marşıyla başlar. Bu belki de Beethoven'ın "*Eroika*" *Senfonisi* düşünülerek bestelenmiştir. Bununla birlikte bu iki yapıt arasındaki fark dağlar kadardır. Beethoven'ın ölümüne ilişkin büyük felsefi görüş iletebilme, dinleyicileri, yaşam mücadelesi içindeki kahramanıyla, betimlediği ağıt ve teselli ile birleştirme yeteneği Berlioz'da yoktur. Berlioz'un aman vermeyen bir davul sesleri ritmi üzerinde duyurulan ağıtlı temaları esinli müziklerdir, ne var ki bunlar dinleyenleri afallatmayı ya da huşu içinde bırakmayı amaçlar. *Hamlet* için yazdığı cenaze marşında da bu aynı yaklaşımı kullanacaktır. Wagner bu düşüncüyü *Götterdämmerung*'da Siegfried'in cenaze marşında kullandı. Burada da ağıt motifleri dorukta bir güce erişen sürekli yinelenen ritmik bir figür üzerinde ilerler. Dinleyicilerin kendileri gibi bir beşeri varlığın, ya da çok sevilen bir önderin değil, bir mit kahramanının ya da bir yarı - tanrının ölümüne tanık olduklarını duyumsatacak bir etki amaçlanmaktadır. Berlioz'un *Senfoni*'sinin ikinci bölümü duygulu bir biçimde yazılmış, "sözsüz bir dua" olan enstrümantal bir resitatiftir. Ardından koro bir kapanış ilâhisi ya da "Apotheosis" için bandoyla birleşir ve müzik, halk imgesinin bu "ulusal anlatım"ı doruklara çıkarması gereken tam da bu noktada, ölür gider.

Bu bakımdan Jacques Barzun'un pek çok bilgi içeren, buna karşılık Berlioz konusunda bir mahkemedeki savunma avukatının tutumunu almaya yönelen kitabı *Berlioz and the Romantic Century*'den (*Berlioz ve Romantik Yüzyıl*) alıntı yapmak çok ilginç olur. Barzun bu dönem konusunda şunları yazıyor, "Berlioz'un, tam başlangıcı ile aynı zamanda yaşamaması nedeniyle anılmış bir biçimde miras olarak aldığı kitleler için sanat devrimci idealine sıklıkla değinilmiş ve üzerinde uzun uzun durulmuştur; bunu uygulamaya geçirmek başka bir şeydir. Çünkü gerekli olan engin beşeri duyguya karşın, sanatçı -bir yandan tiksiniyecek bir biçimde eğitimsiz olan dinleyicilerin düzeyine, öte

yandan da bayağı yavanlıklara alçalmak gibi- alması tehlikele- re yuvarlanmak istemiyorsa, çok dar bir patikadan yürümeli- dir."⁴ Ardından müziği "bir halkın müziği" ve "demokratik" bir sanat olarak tanımlamasının ardından, Barzun, "Apotheosis, müzikal açıdan ilkel ve adam akıllı iddasız kalır,"⁵ diyor. Bu de- ğerlendirme, Apotheosis'in gerçekten basmakalıp bir dolgu mal- zemesi olarak kullanılmasını dolambaçlı yoldan mazur göster- mektir. Barzun'un sözünü ettiği açmazla, yani "bayağı yavanlık- larına" karşın "eğitimsiz olan dinleyicilerin düzeyine inmek" aç- mazı ile ancak, "kitleler" konusunda hiçbir bilgisi olmayan, "kit- lelere" hiçbir yakınlık beslemeyen bir besteci karşı karşıya kalır- dı. Berlioz için de söz konusu olan buydu. En büyük yetenekle- rini kitleleri bir cenaze marşıyla etkilemek için kullanabiliyordu ama sıra, onlara kendi sesleriyle seslenmeye gelince başarısız kalması kesindi. Mozart'ın *Sihirli Flüt*'te "kitleler için" yazdığı zaman, yazabileceği en büyük müziği yazmış olduğunu hatırla- makta yarar var. Ve Berlioz'un çağdaşı Daumier, Fransız resim sanatının üstün örneklerini "kitleler" için yaratmaktaydı.

1842'de Berlioz'un "popüler" senfonisiyle neredeyse aynı za- manda Giuseppe Verdi, İtalya'da, gerçekten "kitleler için" olan bir müziğin nasıl olabileceğini gösterişsiz bir biçimde ortaya koy- du. Avusturya sansürünün egemen olduğu koşullarda yazılmış olan *Nabucco* operası, İtalyan halkının özgürlük özlemini, Babil tutsaklığından kurtuluşları uğrunda çaba sarfeden Yahudiler ana- lojisi aracılığıyla dile getirmeye çalıştı. Bu benzetim, üçüncü per- dedeki Yahudiler korosunda özetlenir. Koro, "Va pensiero sull'ali dorate" ile düşüncelerinin o çok güzel ve yitirdikleri vatanlarına - "O mia patria sig bella e perduta"- nasıl uçtuğunu anlatır. Başra- hip Zekarya, "Kalkın acı çeken kardeşlerim!" diye seslenir. Koro, "Evet-utanç verici tutsaklık kırılacaktır," diye yanıt verir. Bu ko- ronun müziği ancak, duyguları sıradan insanların duygularıyla birlikte olan bir insanın yazabileceği, görünüşte basit, ama varlı- ğını sonsuz olarak sürdürecektir olan popüler üsluptaki ezgilerden

4. Jacques Barzun, *Berlioz and the Romantic Century*, Little, Brown, Bos- ton, 1950, Vol. I, p. 351.

5. *a.g.y.*, p. 353.

biridir. Şarkı işitilir işitilmez herkesin söylediği bir şarkı haline geldi ve Berlioz'un Apotheosis'inin tersine, günümüze değin, sanki yeni çıkan bir halk şarkısı gibi İtalyan halkının sevdiği şarkılardan biri olarak kaldı. İşte bu halkla, Berlioz'un hiçbir zaman erişemediği türden bir özdeşleşmedir.

IV. Schumann ve İçe Dönük Ulusal Anlatım

Almanya'da Robert Schumann (1810-46) piyano yapıtları ve sanat şarkıları aracılığıyla, halk öğeleriyle, Berlioz'da rastlanabilecek olandan çok daha büyük ölçüde kaynaşmış olan yetkin, içebakışlı romantik bir anlatım yaratmıştı. Schumann'ın düşüncesi, politikayı ve gerçek yaşamla ilgili her şeyi politikacılara bırakan ve özgürlük savaşlarını sanat ve imgelem alanında sürdüren özel ya da çevreye kapalı bir devrimcilikti. Schumann kendi içine kapalı *Davidsbündler*'i ya da "Davud Demeği"ni oluşturdu. Bu demeğin üyeleri, beğeni ve duyarlılıktan yoksun kişilerin, ya da sanata bir sıra malı imişcesine bakan ve onu piyasaya standartlarına indirgeyenlerin amansız düşmanıydılar. Müzik ve eleştiri yazılarını, coşkulu Florestan ve düşsel Eusebius gibi adlarla imzalayarak, bunların, kendinin bazı farklı yanlarının izdüşümleri olduğunu ima ediyordu. Demeğin onur üyeleri Paganini ve Chopin gibi, yaşayan birkaç seçme müzikçiydi. Ve Schumann'ın müziğine *ländler*, valsler ve Alman halk şarkılarının melodi pasajları gibi popüler motiflerin girişi, Schumann'ın kendi özel gizinin bir parçasını oluşturur. Bunlar ona doğrudan doğruya halktan, kırsal kesimden, köylerden ya da kent caddelelerinden geliyormuş gibi görünmez. Bunlara daha çok öbür bestelenmiş müziklerin, özellikle de Franz Schubert'in müziğindeki kullanımlar üzerinden ulaşır ve Schumann'daki kullanımları derinden öznel bir duruma yönelir.

Bu dolaylı ulusal duygunun güzel bir örneği, 1829'da bestelenmeye başlamış olan yirmi kısa parçalık *Op. 2 Papillons*'dur. Neredeyse başından sonuna dans ölçülerinde ve halk *ländler*'inin kıvraklığı ile işitilir. Ne var ki, Schubert'in *ländler*, *Walzer* ve *Écossais*en müzik dizelerinin evlerde çalınması ve dans edilme-

si amacıyla yazılmış popüler üslupta olmalarına karşılık, Schumann'ın müziği dansetmek için bestelenmemiştir. Ritmi, bir tür çağrışımsal dans imgeleri, bir "dans sembolizmi" olarak ortaya çıkar. Melodiler *parlando-rubato* ya da konuşma bükünlü bir nitelik kazanmıştır. Bunların arasına meditasyonlu resitatifler serpiştirilmiştir. Her parça, kendini bir sonrakine bağlayacak bir takım kollar uzatmış gibidir. Sondaki uzun bölüm, yapıta bütünsel bir birlik sağlar. Kapanışta duyulan yumuşacık altı çan sesiyle küçük bir müzik şiiri (ya da senfonik şiir), eski bir halk valsini şen şakrak bir marşla çatışma durumuna sokar. Bu kapanış bölümü üzerine Schumann, "Karnaval gecesinin gürültüsü diner, kule saati altıyı çalar," diye yazmıştır. Bu bize Schumann'ın protestolu, ya da üstü örtülü devrimci simgelerinden birini, ancak *Davidsbündler* kardeşdeşliğince tanınabilecek olan simgelerden birini verir. Karnaval, Romalıların Saturnalia'sı gibi eski pagan şenliklerinden gelen, ortaçağda mask ve taklit oyunları zamanı olarak sürdürülen geleneksel bir tatil dönemi olmuştur. Yetkili çevrelerin bir tür "istim salma" olarak izin vermiş oldukları karnaval, yaratır görüldüğü "aşırı özgürlük" havası yüzünden, aynı zamanda korkuluyordu da. Schumann için karnaval, otoritenin reddinin bir simgesi haline gelmişti.

Schumann'ın kafasında karnaval daima, onun gizli protestosuyla, halk valsini ve *ländler*'ini son derece kişisel kullanışıyla özdeşleşmiştir. *Op. 26 Fashingsschwank aus Wien*'de (1839; *Viyana'dan Karnaval Şakası*) Schumann, Avusturya sansürcülerince yasaklanmış *Marsaillaise*'in kılığı değiştirilmiş birkaç ölçüsünü el altından parçaya aktarıverir. "Karnaval" yapıtlarının en parlak ve konser salonlarında en çok etki uyandıranı *Op. 9 Karnaval*'dır (1834-5). Burada "Karnaval" Schumann'ın "Davud Takımı" simgeciliği ile birleşmiştir. Neşeli bir giriş marşından sonra Eusebius, Florestan, Chiarina (gelecekte karısı olacak olan Clara Wieck), Chopin, Paganini gibi simgesel başlıklar ya da *Davidsbündler* adını taşıyan bir dizi müziko-psikolojik imgeler ortaya çıkar. Sonunda *Davidsbündler*'in beğeni ve duyarlılıktan yoksun kişilere meydan okuyan bir geçit töreni müziği gelir.

Bu türde belki de en derin müzik, *Op. 6 Davidsbündler*-

tänze'dir (1837). Böyle olmasına karşın bu o denli üstü kapalı ve içrek bir yapıttır ki, piyanistler bu yapıtı konser salonunda "seslendirirken" akla kararı seçerler. Schumann bu yapıtın sık dokunmuş onsekiz parçası için, burada "maskeler" in değil, "yüzler" in bulunduğunu söylerdi. Başka deyişle, karnaval nüketesi ve şakası bir yana bırakılmıştır. Ayrıca Schumann bu yapıt için, onu yazdığı sırada içinde bulunduğu mutluluğunu dile getirdiğini söylemişti, oysa tüm yapıtı pathoslu derin bir ruh hali kaplamış durumdadır. Vals ölçüleri esas olarak açılış ve kapanışta duyulur. Sanki vals ya da dans bölümü en içsel düşünceler içinde erimiş, kaybolup gitmiştir. Bitişte meydan okuyucu hiçbir marş jesti yoktur. Yalnızca bravura deklamasyonu ile tek bir son parça, sonmuş gibi ilerleyen yavaş, dokunaklı bir valstir. Ama ardından yapıtı keskin armonili bir başka yavaş vals sona erdirir. Bu, Schumann'ın halk müziğini öznel biçimde kullanışı olarak tanımlayabileceğimiz doruk noktasını oluşturur; "popüler" gizliye dönüşmekte, şen şakrak olan, içsel niteliğe bürünmekte ve Schumann'ın müziğine, çağındaki başka hiçbir bestecininkine benzemeyen etkileyici bir huzursuzluk vermektedir.

Schumann'ın, kendine özgü olan melodileri, tam bir sonlanma oluşturmayan, dinleyicinin zihninde yankılanmalar, düşünce zincirleri yaratan durgularıyla (kadans) bu romantik "açık" forma sahiptir. Müziğinde tekrarlanan psikolojik motifler de sunan sekiz *Op. 12 Fantasiestücke* ("Fantezi Parçaları" 1837) tipiktir. Aynı şekilde, *Aufschwung* (Yükseklerde Uçmak) Schumann'ın "özgürlük" ilânı, kanatlanmış şiirsel düş gücüdür. *Warum?* ("Niçin?") soruya yanıt getirmeyen yumuşak bir yanıtla, tekrarlanaduran bir sorudur; baştan sona konuşma benzeri etkileyici konuşma bükünleriyle kurulmuştur. Aceleyle yinelenen bas motifiyle *In der Nacht* (Gecenin İçinde) zorlanımlı bir kâbus ve bir takıntı parçasıdır. *Ende vom Lied* (Şarkının Sonu), Schumann'ın burada, derin düşünce içinde eriyen eroik ve meydan okuyucu marş motifidir.

Böyle olmasına karşın, Schumann, kendini hiçbir zaman öznelciliğe bırakmaz. Bu duygu içselliğini tümüyle yoğunlaştıran armoni dokusunun ustalığına ve zenginliğine karşın, hiçbir za-

man melodilerinin dış çizgilerinin belirgin ayrımlarını ve sağlamlıklarını yitirmesine olanak vermez. Bir ayağını hep dış dünyaya basıyor gibidir. Schubert gibi, Schumann da büyük ölçekli formlarını, şarkı öğelerinden inşa eder. Örneğin, sonat formunun romantik tarz bir kısaltması olan *Op. 17 Do Majör Fantazî'si* (1836), bu şarkı söyleyen melodilerle kurulmuştur ve son bölümü noktüm düzeninde bir "aşk şarkısı" olarak nitelendirmek mümkündür. En büyük piyano yapıtlarından biri olan bir başka bestesi, *Op. 16 Kreisleriana'sında* sekiz bölümün sekizi de, Schubert'in *Empromptüler'i* gibi, uzun şarkılar biçimindedir, ama bu şarkılar birbirlerine, tema dönüşümleri ve derinleşen bir pathosun psikolojik halkalarıyla bağlanmışlardır.

Schuman'ın melodik-yaratıcı gücünü, *Op. 13 Senfonik Etüdler'ini* (1834) oluşturan çeşitlemelerinde izleyebiliriz. Burada başlangıç noktası, bir müzik amatörünün kaleminden çıkan halk-üslubu basit bir ezgidir ve Schumann bu ezgiyi kendi kişisel armonik-ritmik kumaşı olarak dokudukça, ortaya tipik taze Schumannvari melodiler çıkar. Heine'nin sözleriyle bestelenen *Op. 48 Dichterliebe* (1840- 44) adlı büyük dizi şarkıları, piyano yapıtlarındaki melodi zincirlerine çok benzer. Birçok piyano bestesinde olduğu gibi, bu yapıtı da pathos içinde eriyip giden eroik bir "marş jesti" sona erdirir. Birbirinden çok değişik onaltı şarkı, iki ya da üç ortak kökten fışkınyormuş izlenimini verir. Başlangıç noktası ilk şarkının basit, belirsiz kadansı ve piyano figürlerine eşlik eden pathosla "içsel"leşen halk-üslubu melodidir. Onu izleyen öbür şarkılara, örneğin No. 5, "Ich will meine Seele Tuachen", No. 8 "Ich wüssten's die Blumen," No. 10 "Hör ich das Liedschen klingen," ve No. 16 "Die alten, bosen Lieder"e düş gücünü hiç zorlamaya gerek kalmadan, bu melodinin çeşitlemeleri denebilir. Ve Schumann'ın gözettiği temel yasa, daha önce kullanılan malzemeden dokunmuş her yeni melodinin farklı bir beşeri duruma yanıt verdiği için tazelik kazanmasıdır.

Schumann, kendi romantikçiliğindeki zayıf yanı duyumsuyordu. Beethoven ve Schubert'te doruğuna ulaşan büyük klasik geleneğe saygı duyuyordu. 1840'ların *Op. 44 Mi Bemol Piyano Beşlisi* ve senfonileri gibi birtakım yapıtlarında piyano müziğinin

ve şarkılarının içtenliğinden uzaklaşır. Senfonileri klasik modellerin epik niteliğine uzak kalır, buna karşılık onun sanatının yeni ve sevimli bir yanını oluşturan fıkırdayan bir neşe kazanır. Schumann'ın karşısına dikilen, gerçek bir sorundu. Romantik müziğin, kendine eşlik eden yapısal yumuşaklığın yanı sıra gereğinden fazla içe dönük bir anlatım durumuna gelmesiydi.

Aynı sorun, mizaç yönünden Schumann'a oldukça yakın olan Felix Mendelssohn (1809-1847) için de söz konusuydu. Mendelssohn'un *Hebride'ler* ve *Bir Yaz Gecesi Rüyası* üvertürleri ile *Keman Konçerto'su* duygusal yaşamları açısından Schumann'ın yapıtları kadar içe işleyici olmasalar da, romantik biçimin birer küçük başyapıtıydılar. Bunun yanı sıra Mendelssohn, klasik modelleri yeniden incelemeye koyuldu. Yahudi asıllı olan ailesi Mendelssohn daha çocukken Protestanlığı kabul etmişti. Ailenin bununla amaçladığı, çocuklarına eğitim ve kültür yaşamına giriş bileti sağlamaktı.

Mendelssohn, müzik yaşamında önemli rol oynadığı sırada, Alman mirasını büyük istekle kucakladı. Unutulmak tehlikesiyle karşı karşıya bulunan Beethoven'ın büyüklüğü bilincini canlı tutmak için, piyanist ve orkestra şefi olarak savaş verdi. 1829'da Bach'ın *Aziz Matta Pasyonu*'na yeniden yaşam kazandırması, Bach'ın yayımlanmamış yapıtlarında saklı bulunan büyük Alman mirasının yeniden keşfedilmesinde bir dönüm noktası olmuştu. Böyle olmasına karşın bu başarıları kıskançlıklara neden oldu. Alman toplumu Mendelssohn'un, ne olursa olsun gene de bir "Yahudi" olduğunu unutmasına fırsat vermedi. Ortaçağın Yahudilere saldırmak için kullandığı ideolojik bahane olan din farkı, artık işe yaramıyordu. Böyle olmasına karşın, 19. yüzyıl burjuva toplumu yeni bir silah bulmuştu; bu da "ırk," "kan" ve "ulusal su katılmamışlık" mitolojisiydi. Buna göre Yahudiler, "yabancı bir kan bulaşımı"nı temsil ediyorlardı. Mendelssohn'un etkinlikleri üzerinde yoğunlaşan dikkatlerin, onun müzik alanındaki keşif çalışmalarını sınırlanmış olması mümkündür. Sonraları Mendelssohn'un "Viktorya dönemine uygun bir uzlaşma" çabasıyla klasik biçimlere döndüğü yakıştırması gereğinden fazla sert bir eleştiri olmuştur. Mendelssohn daha

hırslı yapıtlarından bazılarında, varlığının derinliklerinde duyumsamadığı bir "grand tarz"a kalkışmışsa, bu tutumu, bu tarzın, müziğin gözden çıkarmaması gereken birşey olduğu kanısını taşımasındandır. *Elijah* (1846) oratoryosu ve *Op. 80 Fa Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* (1847) gibi yapıtlarında son derece etkileyici bir müzik vardır.

Romantik öznelciliğin klasik formu çözüldürüşünün ortaya çıkardığı sorun, Alman müziğinde yüzyılın üçüncü çeyreğinde iki ayrı kampın ortaya çıkışıyla birlikte açıkça kendini gösterecekti. Bunlardan biri, Berlioz ile Liszt'in romantik yeniliklerini bağrına basıyor, yükselmekte olan dahi Wagner'i putlaştırıyor, kendini "geleceğin müziği"ni yaratan devrimi gerçekleştiren kamp olarak görüyordu. Öbür kampın seçkin kişisi ise, güçlü Bach, Haydn, Mozart, Beethoven ve Schubert geleneğine duyduğu mütevazî saygısıyla kendini öne çıkarmaktan çekinen, genç "tutucu" Johannes Brahms'tı. Ve "geleceğin müziği" bestecilerinin tersine, Brahms, kendisini sıkıca Schumann'a bağlayan Alman halk müziğine çok sıcak bir duygu besliyordu.

Brahms, romantikçiliğin aşırılıklarının eleştirisini temsil eden bestecilerle birlikte buradan ayrı bir bölüme ait olan bir bestecidir. Bununla birlikte, Schumann'ın, o sıralar daha yirmili yaşlarını sürmekte olan Brahms'ın dehasını nasıl keşfettiğini anlatmaya değer. 1853'te, Leipzig'in *Neue Zeitschrift für Music* dergisinde dikkati çeken bir övgü yazdı. Sözlerini şöyle bitiriyordu: "Yol arkadaşları onu, belki yaralanmaların, ama onun yanı sıra zafer çelenklerinin ve hurma dallarının da beklediği bir dünyaya doğru ilk yolculuğuna başlarken selâmlıyorlar. Bizler ona yılmaz bir savaşçı olarak hoşgeldin diyoruz. Her çağa, aynı soydan ruhların gizli bir güçbirliği egemen olur. Bu güçbirliğinin üyeleri olan sizler, halkayı daraltın; daraltın ki, sanat gerçeği dört bir yana neşe ve sevecenlik dağıtarak her zaman daha parlak ışınsın." Bu satırlar Schumann'ı çok iyi anlatıyor. Burada gözü pek bir savaş çağrısı vardır, çünkü Brahms, *Davidsbündler*'e kabul edilmiştir. Ve böyle olmakla birlikte gene de "aynı soydan ruhların gizli bir güçbirliği" gibi bir deyim, "ruhla ilgili olan şeylerin" maddi dünyada yardım görmedikleri bir savaşa girdiklerinde, çok çelimsiz olduğunun patetik algılanmasıdır.

V. Wagner ve Halksız Ulus

Romantik içsel duyarlılığı, bilinç akışını, bireyci özyansıtımı son derece genişleten Richard Wagner (1813-83) oldu. Wagner, Alman müziğinin geçmişini, kendi dehasının yolunu hazırlayan bir aşamadan öte birşey olarak görmüyordu. Sanatı maddi dünyadan kaçıp sığınılacak bir yer kılmayı amaçlamıyor, bu dünyanın kendisine hizmet etmesini istiyor ve sanatının bizzat Alman ulusal ruhunun somutlaşmış biçimi olduğunu ilân ediyordu. Onun ortaya koymuş olduğu ulusal tablo, ilkel büyüsel inançlar, kabilesel şiddet, ırk ve "kan" gizemi ve tanrı-kahramana tapınma dahil, geçmişte akıl dışı ne varsa, yeni keşfedilmiş bir gerçek olarak yeni bir cildan geçirilerek sunulmuş olan bir tablodur. Bu tabloda silinip kazınan şey, işçi sınıfının varlığı, ya da köylülerin beşeri varlıklar olarak algılanmasıydı. Ama bu, o zamanların getirdiği bir dalgaydı; çünkü Almanya'nın ulusal birliğine, eski hümanist gelenekler ve "insanlığın evrensel kardeşliği" fikrinin enkazı üzerinde, Hohenzollem hükümdarları, militarist ve feodal kafalı toprak sahipleri, Junkerler ve Krupp silah fabrikaları tarafından ulaşılmıştı.

Wagner, 1848-49 demokratik devrim hareketini benimseyerek buna katılmış, bu hareketin yenilmesi ardından Almanya'dan kaçmak zorunda kalmıştı. Ne var ki, onun köktencilüğünün temelinde demokratik bağlardan çok, beğeni ve duyarlılıktan yoksun kişilerin beslediği hoşnutsuzluk yatıyordu. Bir sanatçının yarattığı yapıtlarda o sanatçının beşeri ve toplumsal sempatilerini okuyabiliriz. Wagner'in 1840'larda bestelediği operalar, örneğin *Uçan Hollandalı* (1841), *Tannhäuser* (1845) ve *Löhegrin*'de (1845- 48) demokratik, hümanist ya da antifeodal düşünceye hiçbir değinme yoktur. Bu sonuncu düşüncenin Örneğin, Beethoven'ın 1829'daki *Fidelio*'su, ya da Rossini'nin *Guillaume Tell*'i gibi örnekleri de vardı. 1840'larda, *Un giorno di regno* (Kralın Bir Günü) komik operasında aristokrasiyi hicveden genç Verdi, dramlarının librettoları için Shakespeare, Schiller ve Hugo'ya başvuruyor, *Nabucco*, *I Lombardi* ve *La Battaglia di Legnano* gibi yapıtlarında İtalya'nın özgürlüğünü haykırıyordu.

Wagner'in opera için başlangıç noktası ise, Weber'in ahmak Cermenizmiydi. Wagner'in ilk yapıtlarında, kendine özgü olan özelliklerden bazıları, daha o zamandan kendini gösterir. Sihir ve doğaüstü, Wagner için çekicidir. Bunlar, onun izleyicilerinin, gizli anlamlar taşıyan "yüksek bir gerçeklik" olarak ciddiye almaları gereken şeylerdir. Örneğin *Lohengrin*'de Elsa gibi erkek tanrının önünde kendini yerden yere vurmak, ya da *Uçan Hollandalı*'daki Senta ile, *Tannhäuser*'deki Elizabeth gibi, erkek kahramanın kurtuluşu uğruna can vermek zorunda olan, tipik Wagnergil kadın kahraman yaratılmıştır. Daha şimdiden ruhbilimsel bir özyansıtım vardır. Örneğin, erkek kahramanın, üzerine çöken lânetten bir kadının kurban edilmesiyle kurtulduğu *Uçan Hollandalı* için Ernest Newman, şunları yazıyor: "Wagner, her zaman kendine çok acıdı, özellikle de, yazgısının hışmına uğramış bir erkek olarak algıladı kendini ve o ilk günlerinde içini başlıca iki büyük özlem dolduruyordu: huzur ve rahat özlemiy-le, ideal bir kadının sevgisine duyduğu özlem."⁶

Wagner verimli olmayan bir ezgici olmadığı gibi, genelde seçkin bir ezgici de değildi. Wagner'in özgün melodilerinde, örneğin *Tannhäuser*'deki Büyük Marş ya da "Akşam Yıldızına Şarkı"da, *Lohengrin*'deki "gelin odası"nda olduğu gibi, çoğunlukla pervasız bir apaçıklık, ya da hastalıklı bir tatlılık görülür. Başka bestecilerden önemli motifler alır. Örneğin, *Uçan Hollandalı* da Senta'nın baladında Marschner'den esinlenmiştir; *Lohengrin*'in üçüncü perde prelüdünün ana temasını, Beethoven'den, üçüncü *Leonore* üvertürünün giriş bölmesine yakın bir yerlerden sağlamıştır. Wagner, başlıca rolü orkestral dokunun oynamasına bağlı olan sürekli melodik deklamasyonlu bir opera üslubu geliştirmeye koyulur. Tekrarlanan motifleri kullanması, bunlar yeni yeni bağlamlar içinde yeniden ortaya çıkarlarken ve sanatçı ustalığıyla yaratılmış bir "bilinç akışı" gibi dinleyicilerin zihnini avucu içine alırken, etkili bir psikolojik güç kazanmaya başlar. Wagner bir armoni ustasıdır; armonisini çalgıların tınlarını bir araya gelmesindeki ince duyarlılığı ile de güçlendirir.

6. Ernest Newman, *Stories of the Great Operas*, Garden City, N. Y., 1930, Vol. I, p. 287.

Yeni romantik içsellikğin başyapıtları, *Lohengrin Prelude*'ün sürekli melodik-armonik köprüsü ile, *Uçan Hollandalı Üvertürü*'nün fırtınalı deniz tablosudur.

Olgunluk çağının operaları müziğin çok daha yüksek doruklarına ulaşır. Ama gene de, *Die Meistersinger* dışındakiler, modern dinleyicilerin çoğunluğu için, tümüyle fena halde hırpalanmış yapıtlardır. Yazıldıkları dönemde bu yapıtların en önemli görülen yenilikleri, bunlara esin veren felsefe, dramın müzikal giysi ile salt birliği ve ilk notalarından sonuncusuna kadar, görkemli senfoniler gibi planlı müzik mimarileri olarak görülüyordu; bugün ise bunlar, tartışmaya en açık olan yanları oluşturuyor. Bunlarda uzun, yavan ve esin taşımayan müzikal uzatmalar görülür. Felsefi bir biçimde desteklenen sembolizmleri, bugün göze, Wagnercilerin küfür yağdırdığı İtalyan opera melodramından daha modası geçmiş görünmektedir. Wagner, 1865'te, hazinesiyle Bayreuth'taki Wagner yapımlarını mümkün kılmış olan Bavyera Kralı genç Ludwig'e şunları yazmıştı, "Biliyorum ki şanlı dostum, siz, dini bütün inanç sahibi biri olmam için bana Tanrı katından gönderildiniz."⁷ 1866'da aynı koruyucuya, "Almanya'nın büyüklüğü olmadan, benim sanatım ancak bir rüya olurdu; bu rüya gerçekleşecekse, o zaman çok doğal olarak, Almanya'nın alnına yazılı olan büyüklüğe kesinlikle ulaşması gerek."⁸ *Ring (Halka)* çevriminin 4 operasını ve *Parsifal*'in karma karışık ilâhiyatını, işte bu sanat kisvesine bürünmüş ulusal-dinsel ayin ruhuyla tasarlamıştı. Oysa bu yapıtları bugün bu bağlamda oldukça az insan kabul eder. Operaları, duyguları coşturan, daha esinli olan pasajları için öznel bir biçimde dinlenir; bunlardan da, amaçlanandan farklı anlamlar çıkarılır.

Hâlâ büyük sanat devrimcisi, var olan otoriteye meydan okuyan kahraman olarak görüldüğü sıralarda, delikanlılık çağındaki eleştirmenler üzerinde Wagner büyüsü, özellikle etkiliydi. George Bernard Shaw, Londra'da müzik eleştirmenliği yaptığı günlerde, bu büyüün etkisi altında kalmış, bu büyüden o kadar

7. Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner*, Knopf, N. Y., Vol. III, 1941, p. 400.

8. a.g.y., p. 510.

etkilenmişti ki, sırf Wagner "düşmanı" olduğu için, yıllarca Brahms'ta hiçbir müziksel erdem görmemişti. Aynı şekilde, büyük araştırmacı ölü Ernest Newman, anıtsal Wagner yaşamöyküsünde, müziğin bütün öbür yanlarında ortaya koymuş olduğu nesnel tutumdan uzaklaşır. Wagner'in düşmanları, onun da düşmanları olmuş, Wagner'in Yahudi düşmanlığı ona da bulaşmıştır. Kitabında, Yahudi kadınlardan sanki aşağı bir canlı türünden söz edermişçesine, "Yahudiyeler" olarak söz edilir. "Yahudi" ile hoş olmayan birşey arasında ne zaman bir bağlantı kurabilirse, bunun böyle olduğuna son derece emindir; "zengin bir Yahudi banker," "netameli suratlı ve insanın burnunun direğini kıran pis kokulu Polonyalı Yahudiler arasında geçirilen bir gece," "zengin Yahudi" (Meyerbeer) ya da "o günlerde yazarlar, yayıncıların fazlasıyla insafına kalmış durumdaydılar, Alman Yahudisi Schlesinger ise özellikle işini bilen bir adamdı," diye yazar. Bunlar Wagner'den yapılan alıntılar değil, Newman'ın yazdığı satırlardır.

Newman, Wagner'in aşırı ben-merkezciliğini ussallaştırır. "Doğanın mükemmel sağgörüsü onu, hem zevkleri konusunda aşırı hovarda ve bencil, hem de bunları hoşgörmek için bulacağı yöntemler konusunda umursamaz kılacaktı. Richard Wagner, dostlarının hem sevecen yüreklere, hem de paraya sahip oldukları ve iyimser ticaret adamlarının da kredi açmaya istekli oldukları sürece, açlıktan hiçbir zaman ölmeyecek, hatta yoksulluk içinde yaşamayacaktı. Ahlâkçılar Wagner'in bu gibi konulardaki duyarsızlığına esef edebilirler; tarihçi ise, bu duyarsızlığı olmasa, sanatçı Wagner'in yıkılıp gideceğini kavramak zorundadır."⁹ Oysa araştırmacı Newmann, onun çağının Schumann, Verdi, Brahms, Dvorak gibi hemen hemen bütün öteki bestecilerin daha büyük maddi avantajlarla doğmadıklarını, Wagner gibi yaşamadan dehalarının gereklerini yerine getirdiklerini biliyor olsa gerekti. Wagner'in öğrencisi ve hayranı, Peter Cornelius, bunu daha basit bir biçimde açıklar. "Wagner, kendinden başka hiçbir kimseyi, bir an bile ciddiye almaz."¹⁰ İronik olarak,

9. a.g.y., Vol. I, 1933, pp. 171-72.

10. a.g.y., Vol. III, p. 259.

gerçek ders, Wagner'in kendi *Das Rheingold*'unun dramatik-felsefi temasında sunulmaktadır; sihirli altını, dünya hazinesini çalarak onu kendi iktidar ve egemenlik aracı kılan kişi, tüm sevgiyi gözden çıkarmış bir kimse olsa gerektir. Shaw'u bu denli etkileyen bu toplumsal zihniyetli düşünce, belki de, anarşist Mihail Bakunin'in, ilk yıllarında uyandırmış olduğu izlenimlerin Wagner'in sonraki yıllarındaki birkaç kalıntısından biriydi; Wagner'e olanların ipucunu da bu verir. Wagner'in duygu ve sevgiden yoksun olduğunu söylemek yanlış olur, ama genellikle, kendi istekleri ile başkalarına biraz olsun özen göstermek arasındaki savaşta galip gelen, her zaman kendi istekleri oluyordu. Böyle olması için, Londra'da erkek, kadın ve çocukların üstüne Nazi bombalarının yağması gerekli olduysa da, sonunda, Newman üzerindeki Wagner büyüsü bozuldu. Newman'ın biyografisinin biri 1932, öbürü 1936'da tamamlanan ilk iki cildinde, Wagner'in sayısı oldukça kabarıp olan yazılarında büyük bollukla yer alan Yahudi düşmanlığına ya da daha başka ırkçı ve şoven kuramlara hemen hemen hiçbir eleştiri yöneltmez. Buna karşılık, Newman, 1940'ta tamamlanan üçüncü cildin sonuna doğru eleştirel zekâsını uygulayarak, şunları yazar, "Wagner kendi sözleriyle kendini aldatmak, ustaca kurulmuş sözler fantezileri nesnel gerçeklikler sanmak, yalnızca görmek istediklerini görmek, o an kendine hangisi uygun geliyorsa onun doğru olduğuna inanmak konusunda olağan üstü bir yeteneğe sahipti."¹¹ 1946'da tamamlanan dördüncü ciltte Newman, Wagner'in ırkçı kuramlarının köklerine ve bunların Hitlercilikle ilişkisi konusunda berrak bir çözümleme getirir.¹² Gerçek, Wagner'in, "ulusun prensleri"ni "halkın gerçek koruyucuları" olarak tanımlamasının, ya da "Avrupalı Folk-kanının yeniden dirilişini" "yaratıcı" olarak Almanların gerçekleştireceğini iddia eden parlak ama boş sözlerinin, Hitler'in *Mein Kampf*'ına girmenin yolunu bulduğudur. Ama, Newman'ın hâlâ anlayamadığı, "kendi sözleriyle kendini aldatan ve kendinden başka hiç kimseye saygısı olmayan bir bestecinin, nesnel gerçeklik konusunda az çok duy-

11. a.g.y., p. 462.

12. a.g.y., Vol. IV, 1946, pp. 94-99.

gusu olan ve başka insanlara özen besleyen biriyle aynı türde müzik yazıp yazmayacağıdır. Newman'ın, içine kök salmış olan büyük yeteneği insanlığa teslim etmek için, dünyayla dışleri ve tınaklarıyla savaşmak zorunda olan bir insan biçiminde çizmiş olduğu bu putlaştırıcı portre, bu denli katıksız bir ben-merkezcil mücadelenin, ister istemez sanatını da etkileyeceği gerçeğini gözardı etmektedir.

Gerçek çatışma, yaşamdaki "ejderha" ile sanattaki "dahi" arasında değil, yaşamın içinde ve sanatın içindedir. Wagner'in yaratıcı çalışmasının, "geleceğin sanatı"nı temsil ettiği yolundaki değerlendirmelere karşın, Wagner, kendi çağının "şimdi"sine egemen olmak yararına, geleceği feda etmeye yöneldi. Ya da başka türlü söylersek, örneğin Verdi'nin sanatını ve düşüncesini şimdinin içinde gelişmeye en yetenekli ve en kalıcı olanın üzerine, yani demokratik ve bağımsız bir İtalya'nın üzerine kurduğu yerde, Wagner yaşamını ve sanatını, şimdinin içindeki en geçici şeyin üzerine, kendinin daha önceki demokrat eğilimlerini bir yana bırakarak, otokratik Alman prenslerinin yönetimleri üzerine kurdu. Ve böylece, kendi geleceğini fena halde kirletmiş oldu; bu durum, bugün onun yapıtlarını değerlendirirken dinleyicilerin belirtmek zorunda kaldıkları derin çekincelerden görülebilir. En şoven, en milliyetçi, en ırkçı, bilime en aykırı, bütün öbür halklara tepeden bakan ve bunun kaçınılmaz sonucu olarak da sonunda Almanya'nın kendi sıradan insanlarından nefret eden bir Alman ulusu anlayışını seçmekle, Wagner, kendi umutlarını da kirletti. Wagner'i beğenenlerin en ateşlileri arasında Fransızların bulunmasına, başka hiçbir yerde tanınmamış olduğu sıralarda Rusya'da ona gösterilen dostça hüsnü kabule ve Yahudilerin onun sanatının en değerli yorumcuları arasında olmalarına karşın, Wagner'in yalnızca Yahudiler için değil, Fransızlar, İtalyanlar ve Slavlar için kullandığı aşağılayıcı nitelemeleri okumak, acı vericidir.

Aslında, Yahudi düşmanı aşağılayıcı yazılar yazmayı sürdürmesine ve koruyucularından bazılarına takdim etmekten utanmasına karşılık, müziğinin seçkin yorumcusu ve *Parsifal*'in Bayreuth'taki ilk sahnelenişinde orkestrayı yönetmek üzere

Wagner'in seçtiği kişi, bir "yabancı," bir Yahudi olan Herman Levi'ydi. Ayrıca Wagner, öz babası Ludwig Geyer'in de bir Yahudi olduğundan kuşkulanıyordu. 1870 savaşında Almanların Paris'i bombalayarak yakmasını, yerle bir etmesini dilediğini okumak acı vericidir; bununla da kalmayarak Paris halkının sefalet ve açlık çekmesine büyük sevincini dile getiren budalaca bir fars da yazmıştı¹³.

Wagner'in sıradan insanları, emekçileri küçümsemesi, libretto- larında dışavurur. Rheinli kızların cüce Alberich ile sevişir gibi yaptıkları *Das Rheingold*'un açılış sahnesi, bir söylence ya da bir felsefe olmayıp, Wagner'in üç hoppa kızın bütün çekiciliklerini önünde sergiledikleri, sonra da çirkinliğiyle alay ettikleri budala bir kır adamını betimlediği kaba ve zalim mizahının tipik örneğini oluşturur. Wotan ve tanrılar için Valhalla şatosunu inşa eden iki dev, Fafner ile Fasolt, bir burjuvanın emekçilere tipik bakışıyla, tiksindirici ahmaklar olarak betimlenir. Ve bu gibi kişiler için kullanılan müzik, Wagner'in sıradan insanlara sempati yoksunluğunu ortaya koyar; bu, Verdi'nin *Il Trovatore*'de Çingene kadın Azucena'yı sevecen müzikal betimleyişinden ya da Smetana'nın folk müziği yönünden çok zengin olan *Satılmış Nişanlı*'sının köylü tiplerinden son derece farklı olan bir müziktir.

Wagner, nesnel dünyayı kabul ederek ve anlayarak ulaşabileceği berraklığı ve akılcılığı feda etmiş, gerçekliğe zıt, devasa bir fantezi inşa etmeyi yeğlemiştir. Operaları, amaçları bakımından soylu bir ruh taşır. Operalarında yüksek bir nitelik kendini dışa vurur. Bu yapıtlar, tarihte, her müzik cümlesi, sahne üzerinde yer alan her hareketi kapsamına alarak, birleştirici bir anlayışla başından sonuna tam ve denetimli sanat yapıtları olarak düşünülen ilk operalar ya da müzik dramlarıdır. Operaya bu bakışın, müzikte kalıcı bir etkisi olmuş, yaşama ve halka tamamen farklı biçimde yaklaşan bestecileri de etkilemiştir.

Böyle olmakla birlikte Wagner'in operaları gerçekte, içlerinde birbiriyle çatışan karşıt öğeleri nedeniyle eksik bir biçimde gerçekleştirilen yapıtlardır ve zamanla bu operalarda büyük boşlukların ortaya çıkmasına neden olan da budur. Herşeyden

13. a.g.y., p. 272 dipnot, p. 277.

önce bu operalarda, felsefe tarafından desteklenen fantezi vardır; olay örgüsünün ana çizgilerini operaların yapısını sağlayan da budur. İkincisi, müziğe güçlü duygusal yaşamını veren, Wagner'in kendi psikolojisinin, içe bakışının, kendine ilişkin görüş, dürtü, özlem, çatışmalarının ve egoist beşeri ilişkilerinin Wagnervari öznel yansıtırmasıdır. Üçüncüsü de, nesnel dünyanın çarpıcı etkisi vardır; bu bazı operalarında öbürlerinden daha çok duyumsanır. Hatta bağdaşımı bakımından operalarının en yetkini olan *Tristan ile Isolde*'de bile böyle bir çatışma yer alır. Bu operadaki fantezi, eski bir söylence üzerine kurulmuştur. Bu söylenceye göre, Tristan ile Isolde arasındaki aşk, Isolde'nin hizmetçisi Brangaene'nin, Isolde'ye, Tristan'a vermek ve kendisinin de içmek istediği ölüm iksiri yerine, sihirli bir aşk iksiri hazırlayarak vermesinden doğar. Böyle olmakla birlikte, operanın ortaçağla hiçbir alıp vereceği yoktur. Felsefi olarak değişime uğrayan iksir, bahtsız aşıkları kendi iradelerine karşıt bir duruma getiren "yazgı" biçimine bürünür. İkinci perdede Wagner'e özgü gerçekçilik karşıtı felsefe, Tristan, gündüzün "yalanlar"dan, gecenin ise "doğru"dan oluştuğunu, aşk anının ebediyet olduğunu, o andan sonra gerçekliğin reddinin "ölüm isteği"ni doğurduğunu haykırdığı zaman, tam anlamıyla dile getirilir. Bu baştan aşağı akıldışılıktır, çünkü Wagner de içinde olmak üzere, hiçbir insan bu felsefe ile yaşayamaz; o yüzden de bir türlü düşünürken, başka bir türlü yaşamak zorundadırlar. Ama, operanın karşı konulmaz gücü, felsefesinden değil, büyük ölçüde, bambaşka bir yerdan, Wagner'in kendi dürtülerini öznel yansıtırmasından kaynaklanır; burada söz konusu olan kişilerden biri, başka bir adamın karısı, öbürü ise o aynı adamın arkadaşı olan iki kişinin gerçek tutkusudur. Bu, Wagner'in yaşamında birçok kez başına gelmiş olan üçlü ilişki durumudur. Gerçek yaşamda bu ilişki kuşkusuz, *Tristan*'da olduğu gibi aşıkların ölümüyle sonuçlanmamış; aşk, bu denli trajik ya da herşeyi kapsayıcı olmamıştır. Wagner aynı anda pek çok kadına eğilim duyan biriydi. Oysa müziğinde, sevişme özleminin ve aşkın kabına sığmayan coşkusunun güçlü anlatımı vardır.

Der Ring des Nibelungen tetralojisinin dört operasında bilinç

bulanıklığı büyük ölçüde gerçekleştirilir. "Prolog" (ya da "Ön-deyiş") büyük olasılıkla Bakunin'den alınmış olan anlamlı bir toplumsal düşünce üzerine kurulmuştur. Bu, (Rhein kızları tarafından temsil edilen) doğadan çalınan altının peşi sıra gelen kaçınılmaz lânet ve bunu kullananlara getirdiği yozlaşmadır. Ne var ki, işin içine Wotan ile eşi Fricka'nın sokulmasıyla öznellik kendisini gösterir. Wotan yaptırdığı şatodan gurur duyarken, eşi yapılan masraflardan yakınır durur. Dırdırcı, son derece hesabını kitabını bilen karısıyla başı dertte, büyük görüşlere sahip kahraman Wagner'i karşımızda buluveririz. Bunun yanı sıra, Wotan'ın şatoyu yapan devlerle pazarlığını bozma planları (kahraman Wagner'in faturaları ödemesi için directmeye ne hakları var?) ve Rhein'lı cüce Alberich'i soymak konusunda gösterdiği çıkarıcılık (ne de olsa Alberich de altını ilk çalan kişi değil midir?), Wagner'in düşüncesinin karakteristik yanını ortaya koyar. Böyle olmasına karşın, burada, altının peşini bırakmayan toplumsal lânet temasının yanı sıra, insanoğlunun dış dünya konusundaki ilk spekülasyonlarını somutlaştıran doğa tanrılarıyla, ilkel mitin olağanüstü bir betimlemesini buluruz. Bu operada henüz insanoğlunun kendisi sahneye çıkmamıştır. "İlkbahar" onlar için yok olurken, birden yaşlanıveren ve ilkbahar tanrıçası onlara dönünce yeniden gençleşiveren tanrıları betimleyen yerler, partiyonun büyüye ilişkin bölmeleri arasındadır. Dramı başlatan ve sona erdiren su tablolarında, duyulara seslenen doğa betimlemeleri yer alır.

Die Walküre'yle, çalınan altının peşini bırakmayan toplumsal lânet teması, arka plana geçerek söner. Bizler hâlâ fantezi ülkesinde bulunduğumuz halde, fani beşeri varlıklar sahneye girer ve tanrılar da faniler gibi hareket ederler; hepsi uzaktan burjuva ailesine benzer. Wotan'ın evlilik dışı çocukları Siegmund ile Sieglinde'dir. Sieglinde, bir kocası olduğu halde, Siegmund'la kaçır; Wotan çocuklarının bu serüvenlerini onaylayarak izler. Ve de Wagner'e göre tabii ki, operada gerek dramatik gerekse müzik olarak en aşağılık kişi, karısını geri almak isteyen koca Hunding'tir. İkinci perdede Wotan'ın önüne gelenle girdiği cinsel ilişkilerinden son derece kıskançlık duyan hırçın karısı sahneye

girer; Siegmund ile Hundling arasında yapılacak dövüşte ahlaki kusurları nedeniyle Siegmund'un ölmesi gerektiğinde ayak direr. Karısından ödü patlayan Wotan, ölen kahramanları Valhalla'ya taşıyan Valkyrielerden biri olan meşru kızı Brunnhilde'ye istemeye istemeye bu talimatı verir. Ama aralarında bir hayli yakın bir baba-kız ilişkisi vardır (Freud'un Wagner'de pek çok fikir bulmuş olması şaşırtıcı değildir) ve Brunnhilde, Wotan'ın gerçek arzularını sezerek boş yere Siegmund'u kurtarmaya çalışır. Bu nedenle cezalandırılması gerekir; Wotan içi kan ağlayarak, bir kahramanın gelip uyandırmasına kadar, Brunnhilde'yi ateşten bir çemberin içinde sihirli bir uykuya yatırır. Wagner, bir yandan genç ve tutkulu Siegmund, bir yandan da yaşlanan, uçkuruna düşkün Wotan'dır. Siegmund'un oldukça silik aşk şarkısı "Winterstürme wichen" dışında, birinci perdenin sonuna yakın işitilen fırtınalı müzik, coşkuları kamçılıydır. Siegmund ile Brunnhilde arasında geçen ve ölümün gölgesi altında olan gençlik pathosunu sunan etkili sahnede, Wagner en etkili noktasına ulaşır. Wotan'ın ebediyen yitirdiği kızıyla trajik vedalaşması, son derece duyguludur.

Siegmund ile Sieglinde'nin oğullarını betimleyen *Siegfried*, büyük ölçüde felsefi bir fanteziye dönüşür; bu kez Bakunin'in yerini Schopenhauer yönsemeli bir düşünce almıştır. Wagner, yapıta kendini hem Wotan, hem Siegfried olarak yansıtır. Wotan olarak "dünyadan el etek çekmişliğini" dile getirir. Wotan, çalınmış altın yüzünden değil, yazgısı böyle olduğu için mahkumdur. Kendi yıkımını "irade eder". Wagner genç Siegfried olarak ise, kendi iktidar dürtüsünü kişileştirir. Kaslarını bir boğa gibi şişirerek zayıfları aşağılayıp alaya alan, kendi âlicenaplığı ile çalım satan, oysa sinirine dokunan herkesi kılıçtan geçiren, geleceğin *stormtrooper*'i* kahraman Siegfried, tipik bir kuvvet ahlâkı sergileyerek, yolunun üstüne çıkan herkesi ezip geçer. Freudgil bir "aile"ye tıpatıp uygun düşen bir baba-oğul çatışması vardır (gerçekte operaların karmaşık soykütüğünde Siegfried, Wotan'ın torunudur). Sonunda Siegfried, sihirli ateşin içine atılarak Brunnhilde'yi uyandırdığında, *Tristan*'da olduğu gibi, aşkın ölüm ve yıkım getirdiği-

* Nazi hücum kıtası eri- Çev.

ni, oysa aşk esrikliğinin ölüm ve yıkıma yanıt olduğunu öğreniriz. Orman sahnesinin doğa müziği, özellikle güzeldir.

Götterdämmerung'da fantezi ve tanrılar arka plana itilir. Brunnhilde artık bir tanrı kızı değil; zayıf, şaşkın ve ihanete uğramış bir eştir. Buna karşılık olarak, o da Siegfried'i düşmanlarına satar; düşmanları onu sırtından bıçaklarlar. Bunun üzerine Brunnhilde de öbür Wagner kahramanlarının yolunu izlemelidir. Erkek kahraman ölmüştür, o halde kadın da onun cenazesinin yakıldığı ateş üzerinde kendini kurban etmelidir. Siegfried'in Rhinelı kızlarla diyalogu, Wagner'in kadınları cinsel mahareti ile tehdit eden erkek kahramanı gösteren hoyrat mizahının bir başka örneğidir. Brunnhilde'nin kızkardeşi Waltraute'nin tanrıların sonunu haber verdiği ve Brunnhilde'ye Rhine altınından yapılmış yüzüğü geri vermesi için yalvardığı ya da oğlu Hagen'i ölümünün intikamını alması için kışkırtan Alberich'in hayaletinin görüldüğü unutulmaz "doğaüstü" sahneler vardır. Ama Wagner'in belki de istemeden, etkili bir biçimde yakaladığı şey, mitos dünyasından gerçek kabile toplumunun dünyası, ya da eski kanlı Alman sagalarının dünyasından birşeylere geçiştir. Tanrıların "Günbatımı" fantazisinin sonu, tarihin başlangıcıdır. Müziğin üslubu değişir ve (Shaw'un da öfkeyle farketdiği) oldukça daha geleneksel opera yöntemlerinin kullanıldığı daha çeşitlenmiş gerçek yaşam tiplerini yerini alır.

Wagner'in benmerkezciliği, yaşama temkinli yaklaşımı, sıradan insanlardan uzak duruşu, yaratıcı melodi kaynağını kısıtlayacak bir biçimde işlev görür. Motifleri için geçmişin beste müziğine, onun kadar deha sahibi olan birçok besteciden çok daha fazla başvurur. Philippe Radcliffe'in¹⁴ de belirttiği gibi tüm tetraloji boyunca tekrarlanacak olan ana motiflerinin birçoğunun sunulduğu *Das Rheingold*'da 'Rhine' müziğini, Mendelssohn'un *Güzel Melusina Söylencesi* üvertürü esinlemiş olabilir. Alberich'in altını çalmasından önce ve sonra duyulan güzel 'aşkın reddi' motifi (bu motiflerin adlarını veren Wagner değildir) Chopin'in *Op. 12 No. 12 Do Minör Etüdü*'nün melodisidir. İlk kez Wotan'ın Fricka'ya devlerle yaptığı anlaşmayı anlattığı sıra-

14. Philip Radcliffe, *Mendelssohn*, J. M. Dent, London, 1954, p. 115.

da duyulan "anlaşma" motifi, Liszt'in *Dante Senfonisi*'nin birinci bölümünün ana temasıdır. Wotan ile ateş tanrısı Loge'nin Alberich'in mağarasına indikleri sırada işitilen "demirci dükkânı" motifi, Schubert'in *Ölüm ve Genç Kız Dörtlüsü*'nün scherzosundan alınmıştır. *Tristan ve Isolde*'deki romantik bir "iç çekiş" özeti olan açış temasının çekirdeğini oluşturan ezgi, Berlioz'un *Romeo ve Juliet*'inde "Romeo'nun Düşü"nün başlangıcında ve ayrıca Liszt'in *Faust Senfonisi*'nin ilk bölümünde işitilebilir. *Die Meistersinger*'in ikinci perdesinde Hans Sachs'ın *Fliedermönolog*'unun sonunda söylediği güzel melodiye, Brahms'ın *Op. 5 Fa Minör Pi-yano Sonatı*'nın yavaş bölümünün sonunda rastlanabilir.

Wagner'in kayınpederi Franz Liszt'e borcu olduğu görülüyor. Bu borcun izlerini James G. Huneker sürmüştür. Huneker şöyle yazar, "Kabul etmemiz gerek ki, iki adamın yayımlanan yazışmaları, Wagner'in, Liszt'in senfonik şiirlerinin manüskrillerini olağanüstü özümleyici yeteneğiyle dikkatle incelediğini kanıtlamaktadır." Birçok temasal benzerliğe işaret eden yazar, "bu koşutlukları aramayı daha da sürdürmek, insanın keyfini kaçırabilir. Wagner'in Rienzi'den Parsifal'e kadar yapıtlarının başlangıçları, bu Liszt Golconda'sında işlenmemiş bir altın külçesi biçiminde bulunabilir." Huneker, 1876'da *Die Walküre*'nin provalarını izleyen Liszt ile Wagner arasında geçen bir anekdotu anlatır. Bir ara Wagner, "Peder, işte şimdi sizden aldığım tema geliyor," der. Liszt, "İyi, o halde sonunda dinlenecek bir şey, yani," diye yanıt verir.¹⁵

Bu tür ödünç almaların ayıplanacak bir yanı yoktur. Bunlar yalnızca Wagner'in zihnindeki eğilimleri göstermek için alıntılanmıştır. Wagner, gerçekliğin karşısına öznel bir fantezi dikmiş olduğundan, müzikal fikirlerini çevresindeki insanların kırsal kesim ve popüler müziğinde değil, tıpkı kişilerinin ipuçlarını çevresindeki gerçek yaşamdan çok, geçmiş roman kişilerinde bulacak olan bir romancı gibi, beste müziğinin geçmişinde aramaya yönelir. Wagner, ödünç aldığı motifleri de, icat ettiği motifleri de en yaratıcı bir biçimde kullanmıştır. Wagner, müzikleri bakımından birbirlerinden ve kendisinden keskin bir biçimde

15. James G. Huneker, *Franz Liszt*, Scribners, N. Y., 1911, pp. 142-44.

farklı olan inandırıcı tiplerin yaratabilmesi bakımından değil -Verdi bunun çok daha büyük bir ustasıdır-, iç gözlem bakımından, bilincin arka planındaki çağrışım akış sürecini yakalama bakımından da en büyük müzik psikologlarından biridir. Armoni alanındaki ustalığı ve zihinsel süreçlere ilişkin duygusu, ona, bir temayı monotonluk yerine neredeyse hipnotik bir etki uyandırabilecek bir biçimde arsız arsız yineleme olanağını verir. Bu motifleri, dinleyicinin gördükleriyle birleştirecek, yineleye yineleye zihnine iyice yerleştirecek, sonra da durmadan değişik birleştirmeler yapacak, böylece akıldan çıkmayan bir çağrışımlar ve anılar akışı yaratacak bir biçimde yansıtarak, dinleyicileri neredeyse kendine teslim olmak zorunda bırakır.

Ana motiflerin kullanılması ve tekrarı, klasik senfoninin dokusunu anımsatır. Gerçekten de Wagner'in operaları çoğunlukla gerek temasal yineleme, gerekse ilk tonaliteden ayrılan ve gene ona dönen bir yay biçiminde ileri geri köprü benzeri tonalite hareketi bakımından senfonik mimarinin dev örnekleri olarak tanımlanmıştır. Oysa, bir Wagner operasında *leitmotif*lerin yinelenmesi bir Beethoven senfonisindeki temaların gelişmesindeki birikimsel etkiyi taşımaz. Beethoven senfonisinde her yeni pasajın önemi, doğrudan doğruya ondan önceki pasajla ilişkisine dayanır. Bir Wagner *leitmotif*'i ise, etkisi bakımından müziksel olarak ondan hemen önce olup bitenlere dayanmadığı gibi, aynı motifin biraz önce ortaya çıkmış olmasına da dayanmaz. Başka türlü söylenirse, Wagner'in ana motifleri, yapısal değil, psikolojik yönden çağrışım uyandırıcı öğelerdir. Tıpkı bilinç akışında olduğu gibi, deneyimi mantıksal bir yeniden kalıba dökme ve düzene sokma girişimi yoktur. Her an, psikolojik yönden, bir önceki anı silip atar.

Gerçekte Wagner'in yapıtını inşası, romantik "açık" formun yüksek noktasıdır; bu, karşıtların çatışma ve çözümleriyle inşa edilmiş olan klasik bir mimarinin duygulu bir biçimde örülmüş olan sürekliliğinin yerini almıştır. *Tristan*, *Das Rheingold*, *Die Walküre* ve *Götterdämmerung*'un son sayfaları gibi büyük final-ler, görünüşte dev bir serginin tekrarı ve kodaymış gibidir, oysa klasik bir senfonisinin herhangi bir serginin tekrarı ve kodası

için geçerli olmayacak bir biçimde kendi başına etkili olan parçalar oluşturur. İşin garip yanı, kuramlarında, İtalyan - üslubu operaların üvertürler, aryalar, düetler, topluluklar gibi "yerleşik" biçimlerine saldırmasına karşılık, onun kendi yapıtının esin yapıtı olan bölümleri, bütünü içinde, onlardakine benzer bölümler gibi, ama oldukça kılık değiştirmiş biçimde iş görmeleridir. Bunlar vokal deklamasyonun aniden büyük bir sanat şarkısı gibi sihirli melodik bir güzelliğe büründüğü, orkestranın bunlara çoğu zaman sihirli bir duyusal-armonik doku kattığı, ya da motiflerin dramın o anının içsel ruh halini tam anlamıyla yakalayiveren taze bir melodik-armonik doku içinde birleşip bütünleştikleri anlarda yapıta girerler. Hatta Wagner sağlığında, doğal olarak hiçbir zaman dramın bütünü konusunda bir fikir verebilecek, o müzikli dramın yerini tutacak parçalar olamamasına karşın, müzik dramlarından alınmış seçkilerin konser seslendirmelerini onaylamıştı. Dolayısıyla, Wagner'in opera formu, "geleceğin operası" değildir. Bu, Wagner'in yaşama ve halka bakışını dile getiren usta işi bir yaratıdır. Yapıtındaki içerik ile biçim arasındaki organik bağları *Die Meistersinger*'den daha iyi kanıtlayacak bir örnek yoktur. Öbür operalarında tali olan gerçek yaşam ve insanlara ilişkin duygular, burada öncelikli hale gelir. Ortaçağın *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan* (ve daha sonra ortaya çıkan *Parzifal*) biçimindeki kendi mitosları ortadan kalkar, onun yerine 16. yüzyıl Nuremberg toplumu kendini gösterir. Mitoslarla birlikte bir sürü "Wagnerizmler" de yok olur. Bütün müziğinde "klasik" forma en yakın olan, döngülü bir üvertür vardır. Wagner'in kuramlarınca yasaklanan bir başka öge daha, yani bir koro vardır. Başlangıç kesimindeki koro parçası, çırakların ödül şarkısı, Meistersinger marşı ve hatta opera kişilerinin aynı anda birlikte söyleyerek Wagner'in gözde kuramlarından bir başkasını daha çiğnedikleri örneğin son perde beşlisi gibi "dizi gösteriler" vardır. *Leitmotifler* çok daha önemsiz bir rol oynar, kırsal kesim ve kent halk müziği tarzında şarkılı bir melodi bolluğu bulunur.

Die Meistersinger'de 16. yüzyıl Almanyası'nın görünümü dardır. Operada bu yüzyılın Almanya'nın Lutherçiliğe açtığı sa-

vaşla ve köylülerin isyanıyla allak bullak hale gelmiş bir çağ olduğu anlaşılmaz. Öznellik boldur. Wagner kendini, hem şarkı sanatıyla kuralları altüst eden şövalye Walter, hem de bir olay öyküsünde görüldüğü üzere istese kadın kahramanını Walter'in elinden alabileceğini ortaya koyan kunduracı ozan Hans Sachs olarak görür. Son bölümde Sachs, "Alman sanatı" için milliyetçi bir söylev verir. Wagner'in düşmanı eleştirmen Hanslick'in, Beckmesser tipi kişiliğinde yerilişi, gaddar ve ağır bir hicivdir. Buna karşın, ortam ve gerçek insanlar iyi tanımlanmıştır; müzik bir açık hava duygusu taşır; bu da bu müziği "gece parçalarının" en büyüğü *Tristan*'ın karşıt yanına koyar. İlk kez Wagner'in henüz "insanlık sevgisi"nden söz ettiği 1845'te düşündüğü ve ciddi olarak 1861-62'de yazmaya başladığı ve öbür operalarından farklı olarak "kolay" bir yapıt olarak tasarladığı bu opera, "en küçük tiyatrolarda" bile sahnelenebiliyordu. Eninde sonunda Wagner'i izleyiciye en çok sevdiren yapıtı pekala bu olabilir.

7. OPERA, SENFONİK ŞİİR VE POLİTİKA

"Bizim üst sınıflarımızın insanları, zengin ve okumuş kişiler olarak üstünlüklerini ancak kendilerini emekçilerden, yani yoksul ve bilisiz insanlardan ayrı tuttukları sürece sürdürülebileceklerine inanırlar. Ayrıcalıklarının sürekli olmasını sağlayabilecek örneğin kimi zaman antik çağa, kimi zaman gizemciliğe, kimi zaman Helenizme, kimi zaman da üstün insan kültürüne [üstün insancılığa] dönüş ülküsü gibi yeni yeni yaşam anlayışları icat etmeye çalışsalar da, ister istemez her yanda kendini iyice gözler önüne sermeye başlamış olan bir gerçeği, bizim dirliğimizin yalnızca bir olmada, yalnızca insan kardeşliğinde yattığı gerçeğini ister gönül rızasıyla ister zorla, kabul etmek zorundadırlar.

Bu gerçek, iletişim araçlarının -telgraf, telefon, basın ve herkesin maddi refaha giderek artan bir biçimde ulaşır duruma gelmekte olmasıyla bilinçdışında doğrulanmakta; bilgi gerçeklerinin yaygınlaşması, çağımızın en iyi sanat yapıtlarında insan kardeşliği ülküsünün dile getirilmesi ile de bilinçli bir biçimde kanıtlanmaktadır.

-LEV N. TOLSTOY, What is Art? (1897)

I. Verdi ve İtalya'nın Bağımsızlığı

Aynı yıl doğan Giuseppe Verdi (1813-1901) ile Richard Wagner birbirleriyle karşılaştırılırsa, kuşkusuz Verdi insancıl yanları bakımından daha fazla beğenilen biri, Wagner'se daha büyük bir müzik yenilikçisiydi. Bu son nokta, bu bestecilerin müziksel başarılarıyla ilgili olan birşeydir. Wagner'in aşırı ben-

merkezciliği, eserlerinin biçimini ve içeriğini etkilemiştir. Gerçekçiliğin karşısına inşa etmiş olduğu felsefi ve öznel fantezi, en büyük eserlerini dinleyicilere bulaştırmıştır, buna karşılık Verdi, hemcinslerine beslediği sıcak duygulardan ve tüm olgunluk çağı boyunca gerçek dünya ile birlikte yaşamaya, o dünyayı anlamaya, hatta değiştirmeye çaba göstermiş olması olgusundan kazançlı çıkmıştır.

Verdi'nin alçak gönüllülüğü, Wagner'in bencilliğinin tam karşıt ucundadır. Bu, Verdi'nin çalışma tarzı konusunda belirttiği düşüncelerde bütün özellikleriyle görülür. "Size müzik konusunda son derece cahil olduğumu söylersem, lütfen benim ufak tevazu numaralarına kalkıştığımı sanmayın. Bu, yalın ve basit gerçektir ... Müzik bilgisi değil, derin bilgi benim sözünü ettiğim. Gençliğimde uzun ve zorlu bir çalışma yaptığımı inkâr edersem yalan söylemiş olurum. Seslere istediğim biçimi verebilecek kadar elim sağlamsa, tasarladığım efektleri gerçekleştirmekte genellikle başarılı olacağım kesinse, nedeni budur. Ve kurallara uygun olmayan birşeyler yazarsam, gereksinim duyduğum şeyi kesin kurallar bana vermedikleri için yaparım; çünkü bu güne kadar öğretilen kuralların tümünün de iyi olduklarına gerçekten inanmıyorum."¹ Bir köylü olarak doğan Verdi, yaşamı boyunca İtalya'nın bağımsızlığı ve köylülerin esenliği için savaştı; bu ikisini hep özdeş gördü. Ulusunun mücadelelerine sanatçı ve yurttaş olarak katıldı; derin müzik bilgisi kadar, bu alandaki cehaletinden de ikide birde özür dilemesine karşın, çevresinde gelişen olayların tam anlamıyla içinde yer aldığı için, kavrayış gücü olan bir siyaset analizcisi oldu. Verdi, İtalya'nın birlik ve bağımsızlığının doğrudan düşmanının Avusturya olduğunu biliyordu. Ama bunun yanı sıra bildiği bir şey daha vardı; o da İtalyan halkının İtalyan aristokrasisinin çoğunluğuna bel bağlayamayacağı. Ayrıca, Fransa, Almanya ve İngiltere gibi başka ülkelerin özgürlük ve ilerleme konusundaki tüt. yüksekten atmalarına karşın, ticaret ve pazarlar için dünya sahnesine çıkmakta olan her rakibin yolunu binbir engelle köstek' yeyecek-

1. Franz Werfel and Paul Stefan, Ed. *Verdi: The Man in his Letters*, Fischer, N. Y., 1942, p. 261.

leri acı dersini de öğrenmişti. Verdi'nin erken döneminin operaları, İtalya'nın bağımsızlığı için coşkun çağrılarla dolup taşar. *Nabucco*'daki (1842) anayurtlarını aramakta olan Yahudiler korusu, *I Lombardi*'deki (1843) "O Signore dal tetto natio" korusu, *Ernani*'nin (1844) yasa dışı kahraman sembolizmi ve Shakespeare'in *Macbeth*'teki sözleri "Yazık sana, zavallı yurdum" üzerine bestelenmiş güzel koro (1847), bunların arasındadır.

Fransa'ya cumhuriyet getiren 1848 devrim yılında, Avusturya, Almanya ve İtalya'da da bir demokrasi mücadelesi dalgasının kabarmasına tanık olundu. Ama, Almanya ve Avusturya'da ayaklanma yenik düştü. Fransa'da yönetimi ele geçiren orta sınıf, işçi sınıfının karşısına geçti; böylece cumhuriyetin yazgısını çizmiş oldu. Yeni yönetim İtalya'yı istila etmeye girişti, İtalyan devriminin ilerlemesini durdurdu ve papalığın ayrıcalıklı konumuna kol kanat gerdi. İşte o yıl bir mektubunda, Verdi, "Krallarımıza ya da yabancılara bel bağlamaktan Tanrı bizleri korusun!"² diye yazmıştı. İtalyan önder Mazzini için bir övgü şarkısı yazdı; bu parçada, "Söylensin yakında bu şarkı Lombardia Ovasında, topların müziği arasında!"³ deniyordu.

Sonunda İtalya'nın özgürlüğünü kazanan, demokrat ve sosyalist Giuseppe Garibaldi'nin önderlik ettiği sıradan insanların ordusu oldu, ne var ki, "dış" baskılar, ülkede mülkiyet sahibi olmayanların haklarının kısıtlı tutulduğu, buna karşılık aristokrasinin ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu bir monarşiyi dayatıyordu. Böyle bir İtalyanın, öteki büyük devletlerin kuklası olması daha kolaydı. 1859 uzlaşmasından sonra Verdi, "Böyle bir zaferin ardından, böylesine bir sonuç! Hey gidi düşleri kırılmış gençlik! Ve de eski inançlarını bir kral uğruna gözden çıkaran ve amacına hâlâ ulaşamamış olan Garibaldi,"⁴ diye yazmıştı. Verdi, Garibaldi'nin askerlerine silâh sağladı. 1861'de birinci İtalyan parlamentosuna seçildi ve dumadan "politikadan hiç anlamadığı"nı söylediği halde, oradakilerin çoğundan daha iyi hizmet gördü. Profesyonel politikacılar arasında kendisini bir

2. a.g.y., p.138.

3. a.g.y., p. 142.

4. a.g.y., p. 217.

türlü rahat hissetmeyerek, sonunda 1865'te profesyonel politika-
dan çekildi.

Verdi'nin kafasını daima yoksulun sonu gelmeyen sefaleti, binlerce insanı "özgür İtalya"dan Amerika'ya göçmek zorunda bırakan yoksulluğu meşgul ediyordu. Öbür halkların sıkıntılan-na da duyarlıydı. 1862'de yeni bir operayı sahnelemek üzere çağrıldığı Rusya'da krallara yaraşır bir biçimde karşılandı. Buna karşın Verdi, "Sıcak ve görkemli kâşanelerinde içkilerini yu-
dumlayan efendilerini beklerken, arabacıların soğuktan donup ölmesini,"⁵ görmezlikten gelemeydi.

1867'de, bu kez İmparator III. Napoleon'un gönderdiği Fran-sız birlikleri, Roma'yı birleşik İtalya'nın dışında kalmasını sağla-mak amacıyla, İtalya'yı bir kez daha işgal ettiler. Bu yüzden de Verdi'nin Fransızlara kızgınlık duyması için, pek çok neden var-dı. Fransa'da bir keresinde ona İtalyan halkını aşağıladığı duy-gusunu uyandıran bir librettodan yararlanması önerildiğinde, "Allah allah! Her halkın tarihinde erdemleri kadar kötü yanları da bulunur; bizler de dışımızdakilerden daha kötü değildir. Ben, herşeyden önce bir İtalyanım ve ülkeme yapılacak bir sal-dırıda, ne pahasına olursa olsun, kendimi hiçbir zaman bir işbirlikçi durumuna düşürmem,"⁶ demişti. Buna karşılık onda şovenliğin zerresi bulunmaz. 1870'te yaralı Fransız askerlerine yardım etmek için 32.000 frank vermişti. Aynı şekilde, İtalyan köylüleri için de elinden geleni yapmaya çaba gösterdi. 1879'da övünçle şunları yazmıştı, "Yoksullar için 37.000 lîre sağlayan bir konse-re gereken katkıda bulundum."⁷

Köylüler Verdi'nin operalarında göze batan bir rol oynamazlar. Onun operalarında vatansever bağımsızlık çağrısının yanı sıra, en sık görülen tema, ilerleme çağrısıdır; bu İtalyan halkını birleştirmek için en gerekli olan şeydir; feodal kafalı soyluluğun arsız ve dar görüşlü zihniyetinin eleştirisidir. Bu amaçla opera-larında çoğunlukla, çağının insan düşüncesini en özgürleştirici güçleri olarak görülen Shakespeare, Schiller, Hugo ve oğul Du-

5. a.g.y., p. 227.

6. a.g.y., pp. 196-97.

7. a.g.y., p. 352

mas gibi eski ve yeni yazarların oyunlarından yararlanır. Buna karşılık, bu oyunları operada kullanılabilecek librettolar biçimine getirmek üzere yararlanmak zorunda olduğu yazarlar, ne yazık ki daha çok ikinci sınıf oyun yazarlarıydı. Müzik yönünden Verdi'nin kişileri, toplumun hangi düzeyinden olurlarsa olsunlar, gerçek ve inandırıcıydılar. Kralları yüce kişiler olarak değil, dertli, kimi zaman da *Rigoletto*'daki (sansürün düke çevirttiği) kralda olduğu gibi, ahlaksız kişiler olarak işliyordu. Onun el üstünde tuttuğu kadın ve erkek kahramanlar, genellikle, *Luisa Miller*'deki emekli asker Miller ile kızı; *Il Trovatore*'deki Azucena; *La Traviata*'daki fahişe Violetta; saray soytanısı *Rigoletto* ve kızı gibi, hiçbir hakları olmayan, züppelerce hor görülen sıradan insanlardı. Yaşlılık döneminin komedi başyapıtı, Shakespeare'in *Windsor'un Şen Kadınları*'ndan uyarlanmış olan *Falstaff* (1892), sıradan kasaba insanların, insanın içini ısıtan bu tür bir betimidir. *Simon Boccanegra*'da (1856; gözden geçirilmiş biçimi 1880-81), kendi yüreğine çok yakın olan bir temayı, sıradan bir insan olarak doğan, ulusu bölen, birbiriyle savaşan hihipleri bir araya getirmeye çaba gösteren bir önderi işliyordu. *Otello* (1886) trajedisi, Verdi'nin İtalya ile ilgili duygularıyla yakından ilgilidir. Bunu söylemek, *Otello*'nun şu ya da bu biçimde Garibaldi ve onu izleyenlerin simgesi olduğunu ileri sürmek anlamına gelmez. Ama gene de, operanın girişindeki zafer koroları, bizi özgür İtalya'nın doğuşuna götürür, ulusunun savunucusu olan *Otello*, hile hurdadan bu denli uzak, bu denli açık, dürüst bir insan olduğu için, işinin kurdu olan, hırslı bir politikacı tarafından faka bastırılır.

Verdi aşkı derinlemesine işler. Wagner'le arasındaki en çarpıcı, onun kendinden başkalarına duygu besleyen insan yanını açığa vuran farklardan biri, kadınlara saygısı ve erkek egemen toplumda kadınların sorunlarını anlayışındır. Bu da, hem kadınların dramdaki rolünde, hem de onları canlandıran müzikte görülür. Yapıtlarındaki kadınlar, örneğin *Rigoletto*'daki Gilda, ya da *La Traviata*'daki Violetta gibi, kendilerini feda ettikleri zaman bile, Wagner'in kadınları gibi erkeklerin kölesi ya da idealize edilmiş söylence kişileri değil, gerçek beşeri varlıklardır; çoğu

zaman da ahlâk yönünden erkeklerden üstün kişilerdir. Aşkın kendi de, körü körüne bir tutku olarak, ya da salt erotik yanlarıyla değil, iki kişi arasında bu tür ilişkilerin aldığı karmaşık biçimleriyle işlenir. Bu nedenledir ki, Verdi'nin aşk düetleri -bu düetler çoğunlukla dramatik arylalar ve monologlar içeren daha büyük bir yapının bütünleyici bir parçası olduğundan, daha doğrusu, aşk sahneleri- müziksel olarak betimledikleri beşeri durumlar bakımından son derece farklıdır. *Rigoletto*'da dükün bir aşk oyunu içinde olmasına karşın, genç Gilda kendini tüm varlığıyla aşka adar. *La Traviata*'da delikanlı tutkulu isteklerinden başka birşey düşünmezken, daha akıllı başında biri olan kadın, trajik bir iç çatışma yaşar. *Un Ballo in Maschera*'da Kral (sansür tarafından "Boston Valisi" olarak değiştirilmiştir) aşkta yalnızca sahip olma duygusu taşıyan bir kimse iken, aşkı derinlemesine duyan Amelia, aynı şekilde, bu duygusuyla moral zorunlulukları arasındaki çatışmayı yaşar; söz konusu olan zorunluluklar, toplumsal sınırlamalardan kaynaklanmaz; yaşamları söz konusu olan öbür insanlar karşısında duyumsanan zorunluluklardır. *Otello*'nun birinci perdesini sona erdiren düette, bu acı, üstesinden gelinmez aşk acısına, yaklaşan trajediye ilişkin müziksel bir kehanet katılmasıyla yoğunlaşır.

Verdi'nin kökleri İtalyan şarkılarında, çocukluğunda dinlemiş olduğu köy halk şarkılarında ve bando müziğinde, en çok da Rossini, Gaetano Donizetti (1797-1848) ve Vincenzo Bellini (1801- 35) gibi önceki bestecilerin melodi birikiminde yatar. Avrupa'nın bütün sarayların büyük sansasyonu haline gelmiş olan Rossini, *Guillaume Tell* ile yapıtında tam da yeni bir toplumsal soluğu açığa vurduğu 1829'da, esrarlı bir biçimde, opera yazmayı bıraktı. Donizetti, en yoğun yaratma gücünü ancak *Lucia di Lammermoor* ve *Don Pasquale* gibi birkaçına sindireceği bir biçimde çok acele altmış yedi opera yazdı. Bellini ise, trajik bir biçimde çok genç yaşta öldü. Böyle olmakla birlikte, zaman zaman kapıldığı bütün süslemeciliğe karşın, operalarının sahnesinde köklerini hiçbir zaman halktan koparmadı. Dolayısıyla, bu besteciler, örneğin Donizetti'nin operalarına bezeyen duygulu aşk arylaları gibi, yepyeni, ama özü bakımından halka yabancı

olmayan yeni bir şarkı birikimini sundular. Bu, popüler bir müzik, ya da Bartök'un zaman zaman kullandığı terimle, bir "yarı-halk" müziği niteliğini aldı.

Verdi, bu geleneği sürdürürken, aynı zamanda psikolojiye daha derinlemesine nüfuz eden, beşeri tiplerinde ve duygusal çatışmayı yansıtmada daha çeşitlenmiş ve daha ayırdedici bir opera üslubuna olan gereksinimi de görmüştü. Verdi, örneğin *Ernani* ve *Il Trovatore*'kiler gibi sağlam, döngülü ve ritim egemen popüler melodiler bakımından çok verimli bir besteciydi; bunlar eserlerine güçlü bir dış yaşam duygusu verirler. Ama aynı zamanda büyük monologların yanı sıra, özünde konuşma bükünlü olan bir müzik yarattı. Bu, İtalyan operasının geleneksel resitatifini, aria ile, melodi bakımından zengin ve duygu derinliği taşıyan bir deklamasyon içinde, kaynaştıran bir müzikti. Orkestra bu yapıtlarda insan sesine eşlik ederken çok önemli bir işlev üstlenmiştir. Bu, çoğu zaman Wagner'dekiler gibi, müziğin esas yükünü üstlenen bir "senfonik şiir" işlevi değil, orkestranın insan sesine iştirak ettiği, böyle olmasına karşılık, ona karşıt bir işlev üstlendiği, müziğin her dizesinin öbürü için gerekli olduğu, "obligato" bir roldür. Bu tür bestenin büyük örnekleri, Verdi'nin erken döneminin operası *Macbeth*'teki "uyurgezer sahnesi", *Rigoletto*'nun tiplemesini oluşturan monologlar ve *Otello*'daki Iago'nun ve *Otello*'nun monologlarıdır. Ve kuşku yok ki Verdi'nin bu melodi ile demlenmiş söz üslubundaki en üstün yarattısı, güldürü amacına yönelik olan *Falstaff* operasıdır. Basit ezgi ile melodik deklamasyon arasında, derli toplu aria ve düet formları, ayrıca, *Rigoletto*'daki *Dörtlü* ve *Un ballo in maschera*'daki *Beşli* gibi daha büyük topluluklar yerlerini alır; bunlar büyük bir esneklikle işlenmiş, duygusal çatışmalar ve bunalımlarla ilgili kılınarak geliştirilmiştir.

Verdi, yeni bir devrimci üslubu öne çıkaran Wagner'in tersine, daha çok Beethoven'in, Mozart'ın formlarını alarak kendi kullanımı için uyarlamasına benzeyen bir tutum izledi; kendinden önceki İtalyan opera bestecilerinin ve Mozart'ın opera yöntemlerini, müzikte amaçladığı düşünce dolu, inandırıcı ve gerçekçi bir beşeri betimlemeyi gerçekleştirmek üzere uyarladı.

Bunun sonucu Verdi'nin Lady Macbeth, Rigoletto, Violetta, Gil-da, Otello, Iago, *Un ballo in maschera*'daki Amelia ve Aida gibi büyük tipleri, yalnızca sahne üzerindeki rolleriyle değil, hatta ondan da fazla, kendi özel müziksel anlatımlarıyla da birbirinden farklı kişiler olarak bellekte kalırlar. Bu, her tiplmeyi insan yaşamının farklı bir genellemesi kılan temel çatışmayı yakalayabilmek için, yüzeydeki maniyerizmlerin çok derinlere inen bir anlatımdır.

Verdi'nin sanatı, opera alanındaki gerçekçiliğin gelişmesinde bir aşamadır. Opera bu kez, tarihin tipik olaylarına ve kişilerine vücut ve kan verme işlevini üstlenir; tarihin kendisine, içinde yaşanan çağdaki ilerlemeyi ilgilendiren mücadelelerin dersleri olarak bakılır. Örneğin Verdi, *Simone Boccanegra*'yı yeniden gözden geçirmeye koyulduğu 1880'de yazdığı bir mektupta, Petrarca'nın iki "şahane" mektubundan söz eder. Bunlardan biri, tek İtalya kavramını ortaya atan tarihin gerçek Boccanegrası'na yazılmıştır. "O zamanlar bu İtalyan anayurdu düşüncesi son derece yüce bir düşünceydi. Bu düşünce dramatik değil, tümüyle politiktir; ama usta bir insan elbetteki onu dram olarak işleyebilir." Açıktır ki, Verdi, politik düşüncelere ilişkin operalar yazmak istemekte; ancak tek bir çekince öne sürmektedir: politika, sanat nesnesi haline, yani "dram"a ya da beşeri ilişkilere dönüştürülmelidir. Aynı mektup, derin bir gerçekçi olan Verdi'nin, çağın, müziksel "gerçekçilik" olarak adlandırılan hareketlerine katılmamasının nedenlerini açıklamaktadır. Bu tür akımlar, opera müziğini Wagner'in ardından, ya bir bilinç akımı betimlemesine yönelmiş, ya da hızlı, şiddetli, hatta kanlı eyleme tutsak olmuş bir duruma sokmuştu. Seyirci-dinleyiciyi her an avucunun içine almak, seyirci-dinleyiciyi düşündürmekten daha önemliydi; "doğallığa" -daha doğrusu doğalcılık adı verilen- "yüzeysel gerçekçiliğe" doğru bu atılımda, operanın resitatif, arya, ikili söyleyiş ve topluluk gibi kurulu biçimleri, yani yapısal birimleri, "yapaylıklar" olarak nitelenerek yadsınıyordu. Oysa Verdi için bu tür "yapaylıklar" değerliydi; çünkü bunlar eylemi durduruyor gibi gözükseler bile, besteciye kişilerinin iç yaşamına derinlemesine girme, onun yanı sıra da "bilic akımı" okulunun öznelciliğinden

kaçınma olanağını veriyordu. Operalarının olay örgüsünün bir bölümünü şiddet oluştursa da Verdi'nin en çok ilgilendiği, beşeri sorunların açılmasındır. Burada Verdi, hor görülen "yapaylıklar"dan birine, *cabaletta*'ya, yani aryanın parlak, hızlı ve çok süslemeli kapanış bölmesine değinir. İyi *cabalettalar* yazabilecek bir genç çıksa, "bütün kalbimle onu dinlemeye gider, bizim o çok bilgili kişi işi orkestrasyonumuzun armoni süslerini ve inceliklerini bir yana bıraktırdım. Hey gidi ilerleme, hey gidi bilim, gerçeklik! Sen istediğin kadar gerçekçi ol, ... Shakespeare gerçekçiydi, gerçekçi olduğunu bilmiyordu oysa. İçinden geliyordu gerçekçiliği. Bizlerse kafamızda kurarak, hesabını yaparak gerçekçi oluruz. Böyle olunca da, ister şu sistem ister bu sistem, *cabalettalar* gene de daha iyidir. Buradaki espri, ilerilik furyasında sanatın çark ederek dönmesi, gerisin geriye gitmesidir. Kendiliğindenlik, doğallık ve yalınlık olmadan sanat, sanat olmaz."⁸

Verdi'nin *cabaletta*'yı kullanımının güçlü, duygulu ve dram açısından gerçekçi bir örneği, *La Traviata*'nın birinci perdesinde, Violetta'nın büyük aryasını kapayan "*sempre libera*" diye başlayanıdır. Bu *cabaletta*, ondan önce yer alan tüm aşk sahnesinin ve kadın kahramanın ruhunda doğan çatışmanın duygusal doruk noktasını ve çözülmesini oluşturur.

Verdi, basit ezgi, monolog, söz bükünlü ya da *parlando-rubato* gelişmeli ariya, ikili söyleyiş (düet) ve *cabaletta* gibi müzikal "yapı taşları" kullanarak bir sahneyi baştan aşağı müziksel bir birim haline getiren, inceden inceye işlenen daha büyük bir mimari yapı oluşturmıştı. Bu, müzik temalarının ya da motiflerinin yinelenmesiyle yapılmaz. Kimi zaman, bir operada, örneğin *Rigoletto*'daki "lânet" teması, *La Forza del Destino*'daki "kader" teması, *Otello*'daki "öpüş" teması gibi yinelenen bir motif kullanır. Bunlar hiçbir zaman Wagner'in *leitmotifleri* gibi bir nitelik taşımaz. Bunların bir "bilinç akışı" işlevleri de yoktur. Bunlar, önemli anlarda Verdi'nin şimdiki bir olayı geçmişteki bir olaya bağladığı araçlardır. Verdi'deki birlik, müzikal akışın ustaca hızlanmasıyla, gerilimin gevşemesi ya da yoğunlaşma-

sıyla ve ses gürlüğündeki yükselmeler ya da alçalmalarla, bunun sonucu kişilerin duygusal yaşamlarını geliştirerek, onları karşı karşıya getirerek ve bu çatışmayı doruğuna çıkartarak ya da karamazlığa bağlayarak sağlanmaktadır.

Bu tür iyi hesaplanmış bir müzikal yapı, *Rigoletto*'nun birinci perdesinin ikinci sahnesinde görülür. Biçimsel açıdan bu, dev bir resitatif, dev bir aryanın izlemesine benzetilebilir. Ama şu istisnaıyla, her bölüm birçok bölmeyi ve farklı ses partilerini kucaklayacak şekilde genişletilmiştir. Perde, önceki sahnenin sonundaki "lânet" üzerinde düşünmekte olan Rigoletto ile açılır. "Resitatif" ya da *parlando* üslup, Rigoletto ile katil Sparafucile arasındaki düette devam eder ve Rigoletto'nun büyük monoloğu "Pari siamo"da doruğuna ulaşır. Ardından, sahnenin "aria" bölümü diyebileceğimiz ya da ritmin daha egemen olduğu ezgisel bölüm başlar. Rigoletto ayrılırken, Rigoletto ile Gilda arasındaki düeti (bariton-soprano), Dük ile Gilda arasındaki (tenor-soprano) aşk düeti izler. Burada doruk noktası Gilda'nın aryası, "Caro nome"dir. Ardından "eylem" gelir, Gilda kaçar, bu olabildiğince çabuk sona erer ve sahne, Rigoletto dehşet içinde "lânet"i anımsarken, açılış bölümünün bir yansımasıyla sona erer.

Verdi'nin ileri sürdüğü bir düşünce, onun opera formu anlayışına aydınlatıcı bir ışık düşürmektedir. Bir soprano, Verdi'den *Rigoletto*'da kendisi için özel bir arya bestelemesini istemişti (Mozart bu tür önemsiz bir işi genellikle seve seve yapardı, onunki farklı bir çağdı ve farklı bir üsluptu, ayrıca Mozart yetkinliğe bambaşka bir biçimde ulaşırdı). Verdi, "İyi de nereye yerleştirelim onu? Sözleri, notaları, yazmasına yazabiliriz de, tam zamanına rastlatılmaz, yerli yerine oturtulmazlarsa, hiçbir etkileri olmaz... Benim düşünem, *Rigoletto*'nun arya ve finaler olmadan, uzun bir düetler dizisinden oluşmasıydı,"⁹ diye yanıt vermişti. Bunu harfi harfine böyle anlamamak gerek, tabii. *Rigoletto*'da ve öbür operalarında Verdi sırf düetler yazmış değildir. Burada önemli olanı, Verdi'nin bir operayı, kişilerinin, birbirleriyle karşılıklı ilişkileri içinde gelişen bireysel duygusal yaşamlarının bir açılımı olarak düşünmesidir. Bu anlayışta

9. Dyneley Hussey, *Verdi*, Pellegrini and Cudahy, N. Y., 1949, p.171.

asıl önemli rolü oynayansa, düettir. Bu nitelikteki büyük Verdi düetleri, başka örneği bulunmayan bir başarıdır; ondan önceki İtalyan bestecilerinde, Mozart'ta ya da kendi eserlerinin başka bölümlerinde sık sık rastlanan, bir melodinin iki ses tarafından paylaşılması uygulamasından tümüyle farklı olan bir şeydir.

Çoğunlukla tam yarım saat süren, hem deklamasyonu hem de şarkı malzemesini birbiriyle ören bu büyük düetlerde, iki kişi, karşılıklı konuşma içinde kendilerini oldukları gibi göz önüne sererler. *La Traviata*'nın ikinci perdesinde Violetta ile Germont, *La Forza del Destino*'nun ikinci perdesinde Leonore ile Padre Guardino; *Don Carlo*'nun üçüncü perdesinde Kral Philip ile Baş Engizisyoncu arasındaki düetler, bu büyük "düet" sahnelerinden bazılarıdır. *Aida*'nın ikinci yarısı başından sonuna, bunun gibi zengin bir düetler dizisi çevresinde kuruludur.

La Forza del Destino, Verdi'nin ulusal düşüncesinin birçok yanını bir araya getirdiği, buna karşılık da Verdi'nin eserleri içinde oldukça hakkı yenmiş biri olduğu için, burada Verdi mimarisinin taşıdığı görkemin bir örneği olarak ele alınarak incelenecektir. Bu yapıtta olağandışı bir simetri gözlemlenir. Perdeler arasındaki bölünmeleri görmezlikten gelir, eseri kabaca görkemli bir senfoninin bölümlerine uyan altı büyük sahne üzerine inşa edilmiş gibi ele alırsak, bu simetri açıkça ortaya çıkar. Bunlar 1) dramatik çatışma bölümü; 2) scherzo; 3) yavaş bölüm; 4) yavaş bölüm; 5) scherzo; 6) dramatik kapanış bölümüdür. Bu eserin gerektiği kadar değerlendirilmemiş olması, Verdi'yi büyük bir "popüler" ezgici olarak sınıflandıran eleştirmenlerin onun aynı zamanda bir beyin olduğunu kavramamış olmalarından kaynaklanır. Onun gerçek amaçlarını bulup çıkarmak için yüzeydeki melodinin derinlerine bakmazlar. Hazır bir Verdi klişesi imal edilmiştir; müziğin buna uymadığı durumlarda oyunlar bu klişeye göre ütülenmekte ve bayağılaştırılmaktadır. Bu nedenle, New York'taki Metropolitan Opera Kumpanyası, bu operayı sahnelerken, en güzel müziğin ve en anlamlı sahnelerin yer aldığı bir bölümü, "olay örgüsü bakımından zorunlu gözükmedikleri" gerekçesiyle kesip atıverir. Verdi'nin aslında daha derin sorunlara bir sıçrama tahtası olarak kullandığı "kan ve

şimşek"i, bu opera temel olarak alır. Francis Toye kadar çok dost bir eleştirmen bile operayı "tuhaf bir kargaşalık" olarak tanımlar ve St. Petersburg Operası tarafından ısmarlandığı ve ilk kez orada sahnelenmesini bir ipucu olarak kullanarak, operanın "Bir Rus biçimi şekilsizlik ve tutarsızlığı"¹⁰ andırdığını söyler. Liberal bir İspanyol diplomat olan Rivas Dükü tarafından yazılmış olan özgün oyunun bir sanat şaheseri olmadığı, bir sürü kaza ve rastlantı ile malûl bulunduğu doğrudur. Ne var ki, bu oyun Verdi'ye, düşüncesinin özünü oluşturan dört büyük ulusal temayı geliştirecek malzemeyi sağladığı için çekici gelmişti. Bu dört büyük ulusal tema, feodal aristokrasinin geri kafalılığı, Kiiise içindeki bölünme, yurtsever bağımsızlık çağrısı ve sıradan insanların içinde bulunduğu yoksulluktu. Verdi bunlardan her birine kendine özgü usta işi müzik giysisini biçmiştir.

İlk sahne -dramatik 1. bölüm- olabildiği kadar çabuk bir biçimde olay öyküsünün büyük bölümünü üstlenir; böylece Verdi, başka sorunlara daha fazla zaman ayırabilir. Bölümün teması yاپay, yıkıcı "aile onuru" anlayışları ve kast biliçleriyle eski kafalı aristokratların bağnazlıkları ve kan içicilikleridir. Kadın kahraman Leonora, Hindistan'ın soylu bir ailesinden gelen Alvaro'ya aşiktir ve onunla kaçmak üzeredir. Ne var ki babası, Calatrava Markizi, kızının aşıkını, renginden ötürü horlar. İki aşık bir aradayken onları basar ve aşık silahsız kalmak için tabancasını çıkarıp fırlatır, ama tabanca kazara Markiz'e rastlar ve onu öldürür. Bahtsız aşıklar birbirlerinden ayrılırlar. Müzik, *Ernani* ve *Il Trovatore* gibi eserlerin çekici, dramatik-melodik özelliğini taşır.

Köyde geçen ikinci sahne -scherzo- düşünce bakımından olduğu kadar, müzik bakımından da tümüyle farklıdır. Öykü konusunda bizlere söylediği bütün şey, Leonarda'nın, erkek giysileriyle kılık değiştirerek serseri bir halde dolaştığı, öğrenci kılığına girmiş Carlo'nun ailesindeki lekeyi kanla temizlemek için onu ve aşığını izlemeye koyulduğudur. Ama sahne, operada sıradan insanların ve bağımsızlık temasının ilk büyük betimlemesini oluşturur. Dev boyutlu kusursuz bir scherzodur. Gelecek

10. Francis Toye, *Giuseppe Verdi: His Life and Work*, Knopf, N. Y., p. 115.

sahnedeki katırcılar, köylüler, bir gezginci çerçi, bir kasaba belediye başkanı ve bir de Çingene kadın Preziosilla'nın ustaca birbirine örülen sesleri ile, birbiriyle danseden halk ve popüler üsluplu bir melodi zinciriyle başlar. Özgürlük mücadelesinin coşku verici somut kişisi bu Çingene kadındır. "İtalya için bir veba salgını" olan Avusturyalılarla savaşı anlatır şarkılarında. Bir senfoninin scherzosunda olduğu gibi, burada da bir "trio" bölümü vardır; bu, dışardan geçen hacıların söyledikleri bir duadan oluşur. Ardından, dansı andıran müziğiyle "scherzo" devam eder; açılış dans teması ve Carlo'nun eğlenceli bir "öğrenci şarkısı" da bunun içinde yer alır. Bunu daha önce işitilmiş olan ana müzikal temanın büyüğü, hızlı bir tekrarının izlediği, köylülerin "iyi geceler" diledikleri güzel bir koda vardır.

Üçüncü sahne, yavaş bölüm, kilise temasını üstlenir. Papalık ve Kilise hiyerarşisi pek az bir istisnayla, İtalyan demokrasisinin ve İtalyan birliğinin yoluna durmadan engeller dikmekte olduğu için, Verdi'nin düşüncesinde Kilise'nin büyük yeri vardır. Verdi biri âdi ve huysuz Fra Melitone, öbürü ise zeki, sevecen ve son derece sempatik Padre Guardiano gibi iki tiplere biçiminde, Kilise'nin karışık iki yanını göstermeyi amaçlar. Mekân önce dışarı, sonra Leonora'nın sığınmak üzere geldiği, bir keşiş olarak yaşama izni istediği bir kilise ve bir manastır olan iç mekândır. Bu sahne Leonore'nin ayağı ile başlar; Melitone'nin ona kötü kabul göstermesinin ardından, Verdi'nin en büyük "düet" pasajlarından biri, Leonora ile Padre Gurdiano arasındaki düete geçer. Padre ile keşişler korusu arasında yer alan antifonal müzikte, müziksel bir doruğa erişilir ve üçüncü sahne, Leonora'nın koro üzerinde yüzüyormuş gibi duyulan sesiyle seslendirdiği bir koda ile son bulur.

Sonra gelen sahne -arasına dramatik pasajlar serpiştirilmiş olan yavaş bir bölüm- İtalya'da İspanyol askerlerinin Avusturyalılarla savaştıkları bir ordu karargâhında yer alır. Kahraman Alvaro, artık askerdir. Babasının öcünü almak ve hiçbir günahlarının bulunmamasına karşın iki aşığı öldürmek isteğiyle gözünü dönmüş Carlo da aynı ordugâhtadır. Carlo, Verdi'nin feodal zihniyet betimini temsil eder. Carlo, aradığı suçlunun Alvaro oldu-

ğunu bilmez; ama Alvaro bir çarpışmada onun yaşamını kuttardıktan sonra Alvaro'nun gerçek kimliğini öğrenir. Müziğin simetrik biçimi vardır. Alvaro'nun resitatif ve ariası ile başlayan ünlü "*Solenne in quest'ora*" düetiyle doruğa ulaşır ve Carlo'nun resitatif ve derin düşünceli ariasıyla sona erer.

Onu izleyen sahne, iki erkek arasındaki kısa, melodramatik düello ile açılır. Ardından da, sıradan insanlar sahneye girerlerken, olağanüstü zengin bir scherzo bölüm halini alır. Mekân bir ordugâhtır ve kadın ordugâh refakatçileri ile birlikte askerler, canlı popüler üslupta marş ve dans melodileriyle temsil edilirler. Ateşli ve nükteli özgürlük meleği olan Preziosilla, bir vatanseverlik ezgisi söyler. Bu ezgi müzikal olarak belki de Çigan ya da Slavik modal anlatıma ilginç bir geçiş oluşturur. Bir "birleşik İtalya" haykırışı vardır. Sonra, sahneye çerçi girer; burada halk anlatımı bir kez daha değişir. Çerçinin müziğinde kederli, bir "sokak satıcısı bağırışı" edası vardır. Verdi, askerlerinin ele geçirdikleri çapulları onların ellerinden yok pahasına almaya çalışırken, asker yaşamının çirkin yanlarına ayna tutar. Pazarlığa dans ve halk üsluplu müzik eşlik eder. Sonra, köylülerin, savaşın topraklarını param parça ettiğini, onlara açlık getirdiğini haykıran dokunaklı ağıtları, Scherzo "trio" gelir. Evlerinden kopararak zorla askere alınmış olan bir grup acemi asker sahneye girer. Kadınlar bu askerleri neşelendirmeye çalışırken coşkulu giriş müziği geri döner; bu, canlı bir *tarantella*'ya dönüşerek bu olağanüstü "halklar sahnesi"ne bir halk örüntüsü daha katar. Ardından, askerlerle takaza eden Melitone müstehzi bir monologla sahneye girer ve bu sahne, davulların eşliğinde (Verdi'nin daha sonra eklediği ve bu sahnedeki önceki müzikten oldukça daha zayıf olan) Preziosilla'nın bir şarkısıyla sona erer.

Sıradan insanların, sırf "koro" olarak değil, farklılaşmış insanlardan oluşan bir topluluk olarak betimlendiği bu sahne, başından sonuna Verdi'ye özgüdür; Verdi bunu, olağanüstü çeşitlilikte popüler ve halk üslubunda söylemlerle başarır. Bu sahne ile, Musorgski'nin *Boris Godunov*'undaki büyük kalabalık sahneleri arasında, Musorgski'nin yarı deli dilencinin unutulmaz müziğini önceden haber veren çerçinin bağırışına varıncaya ka-

dar, yakın bir benzerlikler vardır. Bu operanın St. Petersburg'da, Musorgski'nin *Boris Godunov*'u yazmaya başlamasından yaklaşık altı yıl önce sahnelenmiş olması olgusu, burada doğrudan bir etkilenmenin söz konusu olabileceğini göstermektedir.

Operanın bitiş sahnesi, Alvaro'nun, Leonora'nın oralarda bir rahibe olarak yaşadığını bilmeden sığındığı kilise ve rahibeler manastırın dışında geçer. Aç insanların, ekmek diye feryat ettikleri ve Melitone onlara bir yandan istemeye istemeye yiyecek verirken, bir yandan da küfrettiği, güçlü bir kalabalık sahnesi daha vardır. Melitone, Padre Guardino tarafından azarlanır; bunu, iki kilise adamı arasında, veciz ve mükemmel bir ikili tiptleme parçası olan ustalıkla kısa bir düet izler. Bundan sonra, kurbanı Alvaro'yu bulan Carlo sahneye girerken, operanın güçlü dramatik- melodik final bölümü başlar. Final, ritimin egemen olduğu kıvrak melodileriyle, iki hasım arasındaki güçlü düetle, Leonora'nın aryası ve görkemli, dokunaklı kapanış triosuyla ilerler. Bu operanın ardından Verdi *Don Carlo*, *Aida*, *Otello* ve *Falstaff* gibi büyük yapıtlar bestelemiş olmasına karşın, *La Forza del Destino*'un açmış olduğu, örneğin bütünsel ve kapsamlı bir biçimde düşünülmüş senfonik yapı, halk müziği çeşitlerini derinlemesine araştırmak ve yaşamın birçok yanını Shakespeare misali bir araya getirmek gibi yönlerde, hiçbir zaman buradakininden daha ileriye gidememiştir.

Verdi'nin müzik dramlarındaki tarihsel sınırlılık; rastlantıların, bebeklerin doğum sırasında değiştirilme olaylarının, esrarlı zehirlenmelerin, hasım kamplar arasında oluşan aşk motifinin aşırı bir biçimde kullanılması gibisinden melodramlara başvurulmasıdır. Tepeden tımağa gerçekçi bir mizaç taşıyan, İtalya'nın bağımsızlığı ve ilerlemesi uğrunda mücadeleyle derinlemesine girmiş olan Verdi, buna karşın çağdaş düşünceleri ve sorunları, birtakım çıkarımlarla ele almak zorundaydı. Operada İtalyan halkının güncel yaşamının ya da tarihin aslına uygun bir tablosunu dolaysız bir biçimde vermek girişiminde bulunmaya güçsüzdü. Bunun nedenlerinden biri, onun yalnızca besteciliğinin biçimlendiği yıllarda değil, yaratıcı yıllarında da şu ya da bu türden bir sansürün gölgesinde çalışmak zorunda kalmış olma-

sıydı. Bir başka neden de, Verdi'nin İtalya'da son derece yalnız bir kişi olmasıydı. İtalya'da, Rusya'daki gibi, güçlü ve çok yanlı, her sorunu yepyeni bir biçimde ele alan ulusal bir sanatı yaratmakta olan bir besteci, yazar ve eleştirmenler takımıyıldızı yoktu.

Melodramanın aynı zamanda öznel bir yanı da olabilir. Bu da, Verdi'nin insan kişiliği ve ahlâk çerçevesi içinde görmeye çalışarak, hiçbir pratik çözüm bulamayacağı ulusal ve tarihsel bir sorunun -hem bağımsızlık mücadelesi sırasında, hem de zaferden sonra İtalya'nın kendi içindeki çelişmelerin- üzerinde düşünüp durmasıdır. Kötülük kendisini, tam da zaferi kazanma sürecinin içinde gösterdi. 1860'tan sonra, yoksulların süregelen sefaletini gözardı eden çıkarıcı politika bütün açıklığıyla gözler önüne çıkmıştı; öylesine ki, 1879'da Verdi, hükümete "insanların yemek zorunda oldukları gündelik ekmeği düşünsenize," diye haykıracaktı.¹¹ Elbette ki bununla, operasının melodramatik olayları arasında doğrudan bir ilgi yoktur. Böyle olmakla birlikte, tıpkı Verdi'nin melodramlarında olduğu gibi, bu olayların ardında yatan trajik tema da, insanların en derin özlemlerine karşılık düşen, yaşamın en beşeri yanını oluşturan, buna karşılık, bayağı tutkular ve duygusuz kötülükler tarafından mahvedilen aşktır.

II. Smetana ve Bohemya'nın Ulusal-Kahramanlık Geçmişi

Verdi'nin, kısmen de olsa, zafere erişen bir ulusal mücadeleyi dile getirmesine karşılık, Çek besteciler, zafere ulaşması ancak çok uzak bir umut olabilecek bir mücadeleyi anlatıyorlardı. "Ulusların hapisanesi" olan Avusturya imparatorluğunun boyunduruğundan kurtulmak için çaba gösteren Bohemya'nın ulusal bilincini dile getiren ilk önemli besteci Bedrich Smetana (1824-84) oldu. Smetana'nın arkasında üstün yetenekli Çek bestecileri uzun bir çizgi oluşturunuyordu. Buna karşılık Smetana Çek müzik yaşamında bir temsil ettiği dönüm noktası onun kendi yurdunda, kendi ulusuna hizmet ederek yaşayıp çalışabilmesiydi. Bir soylunun hizmetinde çalışan bir biracının oğlu olan Smetana, müziği haklı olarak para getirecek bir meslek olarak görmeyen babasının bütün isteklerine karşın, müziğe yöneldi.

11. Werfel and Stefan, a.g.y., p. 360.

Smetana, Prag'da mütevazı bir müzik okulu başlattı. Ne var ki, onun bir Çek müzik okulu oluşturup geliştirmek yolundaki ilk girişimleri, 1848 demokratik devrimci hareketlerin ezilmesi-ni izleyen gerici ortam içinde hiç de umut vaatetmiyordu. Fransa, Almanya ve Avusturya'nın yanı sıra, Macaristan ve Bohemya'ya da devrim ateşi bulaşmıştı. Oysa bu hareket birtakım ırkçı hareketlerin ateşi altındaydı. Almanya ve Avusturya'daki orta sınıf devrim güçleri, parlamenter bir hükümete sahip olacakları umudunu besledikleri o kısa dönemde bile, öbür halkların özgürlüğüne pek ilgi göstermiyorlardı. Aynı şekilde bir "uluslar hapisanesi" olan Çarlık Rusyası İmparatorluğu, bütün Slav halklarını kendine bağlanmak için çaba gösteriyordu. Avusturya'dan özgürlüklerini kazanmak isteyen Macarlar ise, kendilerinin, İtalyanlar ve Slavlarla savaşıacak bir polis gücü olarak kullanılmasına razı oluyorlardı. Bohemya'daki bağımsızlık hareketi, Almanlığına dört elle sarılmış büyük bir Alman nüfusunun varlığı karşısında, kendini kımıldayamayacak bir durumda buldu. Pek çok Çek, Avusturya'nın egemenliğini, yükselen, otokratik, birleşik bir Almanya'nın ortaya koyduğu yoğun "Almanlaştırma" tehdidinden ehveni şer buluyordu. Bu çapraşık ırkçılık ve karşıtlıklardan ustaca yararlanan Avusturya İmparatorluğu, uyruğu altındaki halklar üzerindeki politik ve kültürel egemenliğini güçlendirdi. İtalyan bağımsızlık hareketinin gerçekleşen zaferleriyle gözü korkan Avusturya sarayı, ancak 1859'da Bohemyalılara sınırlı bir parlamenter temsil hakkı tanıdı. 1867'de Macaristan kısmi bağımsızlık isteminde bulunarak bir Avusturya-Macaristan "ikili monarşi"si biçiminde de olsa, kısmi bir bağımsızlık elde etti. Bu monarşide Macar toprak sahibi aristokrasisi egemen gücü oluşturuyor, buna karşılık, köylülük sefil bir yoksulluk içinde yaşıyordu. Avusturya'nın Bohemya'da üzerindeki dizginleri dönüşümlü olarak bir gevşiyor, bir geriliyordu. Ama Bohemya'da, hiç olmazsa Smetana ve onu izleyen Dvorak gibi kararlı birkaç insanın, Avrupa'nın büyük ulusal müzik hareketlerinden birini yaratmak üzere serbestçe hareket edebilecekleri bir entelektüel ortam vardı.

1856'da Smetana, İsveç'e müzik öğretmeni olarak gitmiş,

orada oldukça ün yapmış, buna karşılık 1860'ların daha liberal havası, onu yurduna dönmeye zorlamıştı. 1861'den ölümüne kadar, gazeteci, orkestra yönetmeni, öğretmen ve Prag Operası'nın yöneticisi olarak Çek ulusal müzik sanatının ateşli savaşçısı oldu. Smetana'nın büyük eserleri arasında *Branibori v Cechách* (1863; *Brandenburglular Bohemya'da*), *Prodaná nevesta* (1863-6; *Satılmış Nişanlı*), *Dalibor* (1866), *Libuse* (1872), *İki Dul* (1874), *Hubicka* (1876; *Öpücük*) olmak üzere bir dizi opera; бүтүнүнө *MáVlast* (1874-79; *Vatanım*) adını verdiği altı senfonik şirden oluşan bir dizi ve son derece etkili ve güzel *Mi Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* (*Z mého zivota*, 1876; *Yaşamımdan*) vardı.

Ateşli bir vatanseverlik duygusuyla dolup taşmalarına karşın, bu eserlerin hiçbirinde ırkçılık ya da ulusal şövenlik yoktur; bu yapıtlar halka duyulan sıcak bir sevgi üzerine kurulmuştur. Bu yapıtlar Smetana'ya çok sayıda Çek'in sevgisini kazandırdı. Buna karşılık, düşmanca ve zehir zemberek eleştirilerin yapılmasına da neden oldu. Toprak sahibi Çek soyluları, bağımsızlık istemlerinde çok ısrarlı değildiler. Ayrıca, daha dün yalnızca hiçbir hakka sahip olmayan serfler statüsünde olan köylülerinin, onurlu beşeri varlıklar olarak gösterilmesine içerliyorlardı. Bohemyalı Alman nüfus, kültür yaşamında ağır basıyor ve Çek-bilinci taşıyan müziğe, taşralılık diye saldırıyordu. Öte yandan da, dışarıdan öğrenecekleri birşey bulunmadığını söyleyen dar-kafalı Çek milliyetçileri vardı. Bu gibiler Smetana'yı, ne zaman insan psikolojisini betimlemek üzere Alman orkestral müziğinin müzik motiflerini yineleme uygulamasını ya da armoni ve orkestra derslerini kullansa, "Wagnercilik" ile suçluyorlardı. Dalaşlar ve bayağı entrikalar, Smetana'nın çalışmalarını sürekli olarak engelledi. *Dalibor*'un sahnelendiği sıralarda, Dr. Ambros adlı birinin müzik tarihi derslerini izlemekte olan bir Çek sanat tarihçisi, bu ortamı bizlere biraz anlatıyor. *Dalibor*, bir yandan, Çek vatanseverliği temasıyla Almanların, öte yandan da, *Leit-motif* dokunuşu nedeniyle "anti-Wagnercilerin", yani her iki yandaki şövenlerin saldırılarına açık bir operaydı.

"Kocaman bir sakalı olan ufak tefek ve cıva gibi yerinde duramayan bir adam, içeriye dalıverdi. Bu Dr. Ambros'tu. Elindeki

kitabı masaya bıraktı, sessizce oraya oturdu. Yoo, pek o kadar sessiz değil, öksürdü, boğazını temizledi. Az sonra, derin bir düşünce içindeymiş gibi, konuştu. 'Çek Tiyatrosu'ndaki dünkü Dalibor bir fecaatı!" Bir sessizlik oldu. Biraz sonra gene ağzından bir iki sözcük çıkardı: 'Ve buna karşılık her notası bir inci.' Gene sessizlik. Sonunda: "Şu Smetana yok mu ya, havuzda bir balina!" Hepsı o kadar. Ardından dersine son kez bıraktığı yerden devam etti." Yazar buna şunu ekliyor, "Hiç olmazsa havuz temiz olsaydı bari!"¹²

Yetenekli bir müzikçinin yurt dışında kazanabileceğinden çok daha az para kazanabildiği için Prag'da insanın geçimini sağlaması bile zordu; ama Smetana hiçbir ödün vermedi ve bildiğinden şaşmadı. 1863'te, bugün* de etkinlik gösteren bir Çek sanatçılar birliğinin kurulmasına katkıda bulundu. Çeklere özerklik verilmesi için 1868'de yapılan gösterilerde hem kişi olarak, hem de müziğiyle çok önemli bir rol oynadı. 1874'te sağır olarak toplumsal yaşamdan çekildi. Birkaç yıl sonra da bir beyin hastalığına yakalandı ve bir sanatoryomda öldü. Böyle olmasına karşın Smetana'nın yaşamı trajik değildir. Işıl ışıl sevimli ezgileriyle, *Vltava*'yı ("Moldau Irmağı"); tatlı sevecenliği ve yumuşacık mizahıyla *Hubicka* (Öpücük) operasını, sağırken yazdı. Sağırlığının yıkıcı darbesini anlattığı, insanın gözü yaşarmadan zor dinleyebileceği sayfalıyla *Ze mé zivota* (Yaşamımdan) otobiyografik dörtlüsü bile, kendine acıma duygularıyla dolu bir eser değildir. *Yaşamımdan*, gençliğe yakışır sanat özlemi ve aşkıyla, keyifli dans epizotlarıyla, ilk aşk mutluluğuyla ve ulusal müzik yaratısının yolunu bulma sevinciyle, geriye dönüp baktığında yaşamını iyi olarak gören güçlü bir eserdir. İçebakışlılığı ve halk tarzı şarkı ve dans melodisinin yaşamsallığıyla bu denli yetkin bir biçimde içiçe örülmüş deklamasyonlu müzik cümleleri bakımından, bu eserin üslubu, Smetana'nın müzikal kişiliğinin kusursuz bir aynasıdır. Onun ulusal düşüncelerinde şovenliğin olmayışı, Smetana'nın ulusal köklerinin genişliğiyle

12. Frantisek Bartos, *Bedrich Smetana: Letters and Reminiscences*, Artia, Prague, 1955, pp. 110-11.

* Kitabın basım tarihi 1960'tır - Çev.

doğrulanır. Smetana müzik açısından Mendelssohn, Liszt, Schumann, Chopin ve genç Wagner gibi erken dönem romantiklerin yenilikleriyle yetiştii; onların bireysel özgürlük dürtülerini, her türlü akademizme isyan edişlerini ve iç duyarlılıklarını destekliyor ve paylaşıyordu. Smetana, Mozart'a da tapardı. Prag'ın müzikal açıdan Mozart'ın "ikinci vatani" olduğunu, onun büyük operalarının Prag'da Viyana'dan daha çok takdir edildiğini ve Praglı müzikseverlerin Mozart'a 'kendilerinden' biri olarak baktıklarını hatırlamak yerinde olur. Romantikçilik ile bir arada Mozart, göze garip bir beraberlikmiş gibi gelse bile, bunlardan her ikisini de üslubunun birer parçası haline getirebilmiş olmasının anahtarı, Smetana'nın, romantikçiliğin tumturaklılığını, şatafatını ve abartılı bir biçimde kendini yansıtımını bir yana bırakarak, duyarlılığını korumuş olması gerçeğinde yatar.

Smetana, kırsal kesim müziğini, deyim yerindeyse, damarlarında taşıyan köylü olarak doğmuş bestecilerden değildi. Çek halk müziğinin güzelliklerini oldukça geç öğrenmişti. Önceleri, şair Jan Neruda ya da müzikçi Ferdinand Heller gibi halk dansı propagandacısı olan dostlarına takılarak, ulusal dansları 'Jig-joglar' olarak adlandırıyordu. Ama sonraları bu müziğin plastik olanaklarını duyumsamaya başladı. *Satılmış Nişanlı*'yı yazarken, her yeni bölümü, bu "uzmanlar"a getirecek, gülerek, "İşte size bir jig-jog daha," diyecek, ama onların müziğinde esas halk karakterini yakalayıp yakalayamadığı konusundaki kanılarını son derece kaygıyla merak edecekti.¹³ Varolan halk şarkılarını basit bir biçimde notaya geçirmek gibi işin kolayına kaçmayı reddediyordu. Alman düşünce tarzını taşıyan kuramcıların halk müziğinin kullanılmasından anladıkları şey ise buydu. "Smetana, böyle çeşitli şarkılar karışımından ortaya bir sanat eseri değil, olsa olsa dermece çıkar, diyerek gene buna itiraz ediyordu."¹⁴ Başka türlü söylenirse Smetana için, "halk üslubu," "ciddi müzik"e karşıt salt hafif bir divertissement'dan öteye geçmeyecekse, reddedilmeliydi. Çek halk müziği yaratıcı bestecilik alanında kullanılacaksa, kendini, büyük duygulara, duyarlıklı karakter

13. a.g.y., p. 82-83.

14. a.g.y., p. 67.

betimlemesine ve organik biçime uygun bir malzeme olarak ortaya koyması gerekiyordu. Belki de, *Satılmış Nişanlı*'nın kendine özgü parlaklığı, Çek halkının müziği ile neler yapılabileceğinin sevinçle keşfedildiği tam bu dönemde yazılmış olmasından ileri geliyordu.

Smetana'nın ulusal sanata yaklaşımının iki yanı vardır. Bunlardan biri, sıradan Çek insanların, tarihin büyük akımlarından uzak olan ev ve köy yaşamı ilişkileri içindeki gerçekçi imgelerini sunar ama bunları büyük bir sıcaklıkla ve ağırbaşlılıkla işler. Çek özgürlük ve bağımsızlığının çağrısı olan öteki yan ise, Bohemya'nın yarı tarihsel, yarı efsanevi kahraman geçmişi biçiminde sunulur. Birinci kategoriye *Satılmış Nişanlı*, *Öpücük*, *İki Dul* ile, senfonik şiir çevriminden iki büyük "doğa tablosu olan *Ma Vlast*, *Vltava (Moldav Irmağı)* ve *Z českých luhů a hájů (Bohemya Çayırılarından ve Ormanlarından)* girer. İkinci kategoriye ise ortaçağda Bohemya kralına karşı köylülerin davasını benimseyen bir şövalyeyi konu alan *Dalibor* ile, bir köylüyle evlenen efsanevi bir Bohemya prensesini anlatan *Libuše* gibi operalar girer. Bu kategoride, bunların yanı sıra öbür dört senfonik şiir *Ma Vlast-Vyšehrad*, *Sarka*, *Tabor* ve *Blaník* bulunur. Bu son ikisi, efsane evreninden, gerçek tarihe geçer, 15. yüzyılda Jan Huss'un köylülerin hakları uğrunda ve kilisenin yozluğuna karşı mücadele eden yandaşları Taborlular'ın anısını anarlar.

Yaklaşımındaki farklılık, müzik üslubundaki farklılığa yansır. İlk grup daha duru bir örgüye, ustaca işlenmiş halk üsluplu ezgilerin, polka ve *furiant* gibi dans ritimlerinden özgürce yararlanan ritim egemen bir müziğe yönelir. İkincisi ise, düşsel, romantik görüleriyle, daha zengin armonili dokulara sahip, senfonik şiirlerle akraba daha öznel bir üsluba; bir *parlando* (ya da konuşurcasına) müzik dizesine ve Wagnervari *leitmotifler* gibi, yinelenen simgesel ve psikolojik motiflerin özgürce kullanımına yönelir. Bunlarda halk kalıplarından daha az belirgin bir yararlanma görülse bile, gene de, örneğin *Dalibor*'un hapisane sahnesindeki, ya da marşlarındaki motiflerinde, tanımlanması olanaksız bir Çeklik duygusu bulunur. Bunlar olasılıkla büyük Çek ve Moravya halk ilâhileri geleneği gibi ilk ya da ortaçağ

kaynaklarından alınmıştır. Bir örnekte ise, Smetana'nın dayandığı kaynak açıkça kendini gösterir; bu *Tabor* ve *Blaník*'te ve *Libuše*'nin geleceği önceden haber veren finalinde yer alan bir Hırvat ilahi, "Siz Ey Tanrı Savaşçıları"dır. "Wagner karşıları"nın Smetana'ya saldırılarını başlatan, onun daha öznel olan yapıtlarıydı. Ama Wagner'i çok beğenmesine karşın, Smetana'nın yapıtlarındaki ruh, Wagner'inkilerden tamamen farklıdır. Bu ruh, gerçekliğe karşıt bir rüya-yaşam değil, geleceğe ilişkin bir düştür; bu düş güncel olarak verilmekte olan mücadeleden doğar, geçmişin yiğitliği ile beslenir. Öznel bir müziktir, buna karşılık öznelci ve benmerkezci değildir. Besteci en derin umutlarını ülkesinin ve halkının geleceğine bağlamıştır.

Smetana'nın kendi ülkesinde ve ülkesinin dışında da en sevilen eseri *Satılmış Nişanlı*'dır. Bu onun en klasik eseridir. Bu operada, Smetana'nın ulusuna ve halkına sevgisi, operanın sözlerinde ve müziğinde en nesnel biçimini alır, eksiksiz bir biçimde algılanır; gerçek olan bir toplumda, gerçek olan insanları ele alan açık hava duygusuna sahip, insanı saran bir oyun yaratır. Öykü çok kullanılmış, ama geçerliliğini her zaman koruyan bir konuyu ele almaktadır; bu da, iki gencin, mutluluklarını ve özgürlüklerini para karşılığında başkalarına satmak isteyenlere karşı, sevmek ve birleşmek hakkı uğrunda giriştikleri mücadeledir. Müzikte oyunun kişileri güzel ve açık seçik bir biçimde canlandırılmıştır. Kadın kahraman Marenka, son derece gerçek bir sevecenlik, derinlik ve ateşlilikle öne çıkar ve Smetana'nın, *parlando* ya da *arioso* üslubu derinlemesine işlenmiş ritmik melodiyle birleştiren büyük aryanın bazıları da Marenka'ya verilmiştir. Coşkulu halk dansları ve korolarla dolu olan müzik, Smetana'nın halk söylemini ele almaktaki esnekliğini sergiler. Örneğin, üvertür, deyim yerindeyse, kendi armoni ve ritim köklerinden doğan tipik halk ezgileriyle başlar. Çok güzel bir biçimde yapılmış olan bu üvertür, *Figaro'nun Düğünü*'ndeki üvertürün bir Çek versiyonu gibidir. Gerçekte operanın tümü, Mozart'ın hem müzik ve hem anlam üzerinde elde ettiği etkiden yoksun da olsa, form anlayışı bakımından Mozartvaridir; melodilerini sağlam, mimari müzik yapıtaşları yaratmak üzere ustaca

tekrarlar ve çeşitler. Ortaya çıkan bu müzik blokları, her mizaç değişikliğine anında yanıt verir. *Satılmış Nişanlı*'da, düşündürücü, ciddi bir ders vardır; bu da sıradan insanların beşeriliği ve ulus içindeki yerleridir. Eserin Mozart türü niteliği, 19. yüzyıl ulusal Çek müziğinin, taşralı olmaktan çok uzak, klasik geleneğin doğal bir gelişimi olduğu olgusunu açığa vurmasıdır. Salt Alman ya da Avusturyalı olmaktan uzak olan klasik gelenek, Çeklerin de içinde bulunduğu birçok halkların bir ürünüydü .

Dalibor, güzel bir operadır; Smetana'nın daha fazla düş gücü yüklü ve öznel olan üslubuyla bestelenmiştir. Örneğin birinci perdesi sesleriyle, daha en başından sunulan motiflerden ve bunların dönüştürülmüş biçimlerinden dokunmuş birikimsel bir biçimde gelişen müziksel yapısıyla usta işi, tek bir bütün oluşturan bir senfonik şiir olarak nitelendirilebilir. Güzel melodilerle dolu ve orkestral dokusu *Satılmış Nişanlı*'dan daha zengin olan daha sonraki eseri *Öpücük*'te halk üslubunun nostaljik ve *parlando* bir biçimde kullanıldığı görülür ve müzik cümlesi ile Çek konuşma dilinin sıkı birliğinde dikkate değer bir ilerlemeyi sergiler. Aynı dönemde Rusya'da "konuşma-şarkı"* alanında oluşan gelişmelere koşuttur ve Alman geleneğine değer veren, buna karşılık Çek kültürünün Almanlaştırılmasına karşı savaş açmış olan Smetana'nın, bunun yanı sıra, Orta Avrupa ile Slav kültürü arasında bir köprü oluşturduğunu da belirtmek yerinde olur. Avusturya yönetiminin, "hepimizin üzerinde egemenlik kurmak amacıyla Avusturya'nın bütün uluslarını tek bir pota içine atma -yani Almanlaştırma-"¹⁵ politikalarına içerliyordu. Prag'da ilk düzenli senfoni konserlerini başlattığında şunları yazmıştı: "Programlar, her ülkenin müzik kahramanlarının şaheserlerini kapsayacak, bununla birlikte Slav bestecilerin eserlerine özel bir önem verilecektir. Prag'da Rus, Polonyalı ya da Güney Slav bestecilerinin eserlerinin seslendirildiği, hiç işitilmiş

* İng. "speech-song", Alm. "Sprechstimme", (Türkçe anlamı "konuşma sesi,") notaların kesin sesleriyle söylenecek yerde yaklaşık sesleriyle seslendirildiği bir tür resitasyon. Sprechstimme'yi ilk kullanan besteci Schoenberg'tir. -Çev.

15. a.g.y., p. 114.

midir? Sanmam. Gerçekte, programlarımızda kendi insanlarımızdan bir ya da birkaçına rastlamamız, çok ender olagelen bir şeydir... Ben bir Çek olarak, Çek konserleri düzenlerim."¹⁶

Ma Vlast'ın ("Vatanım") altı senfonik şiirini tek birim saymak gerekir. Bir eserin motifleri, ötekinde tekrarlanmakla kalmıyor, bütün çevrim boyunca geçmişin, şimdinin ve geleceğin umutlarını birbirine kaynaştıran bir ulusal kültürden ne anlaşılması gerektiğinin bileşik bir tablosu haline geliyor. Eser, bir halkı ezmek ya da köleleştirmek amacıyla o halkın kendi yiğit ve bağımsız geçmişinin anılarını zihninden kazıyıp silmeye kalkacak üst egemenlere verilen kulak çınlatan bir yanıttır. Müzik olarak çevrimde, ilk ve ortaçağ geçmişindeki Çek motifleri ile, şimdiki çağınkiler arasında duyarlı bir bütünleşme görülür. *Vysherad* efsanelerdeki Bohemya saraylarının gezginci ozanlarını (bardları) anımsatan bir arp motifiyle açılır. Orta bölmede halk-üsluplu bir müzik ortaya çıkar; bu da eski dönemde sahip olunan görkemin keder verici bir anısına dönüşür. *Vltava* ("Moldau") yüzeyden bakıldığında kaynağından akmaya başlayan, görkemli Prag'tan gelip geçinceye kadar gündüz etkinliklerinin parlaklığı ve gecenin sessizliği içinde köylerden ve çayır-lardan geçen, çavlanlardan dökülen Çek ırmağını betimleyen bir doğa tablosudur. Bununla birlikte, en cana yakın halk-tarzı melodilerden birinin tekrarı ve gelişmesiyle yapılanan, bard 'Vysherad' temasının yinelenmesiyle geçmişe bağlanan bu eser, uyuşukluktan sıyrılan, tarlalarda dans eden, inişli çıkışlı mücadeleler arasında ilerleyen karşı durulmaz bir özgürlük hareketinin ayrılmaz bir parçası haline gelen Çek halkının bir tablosunu göz önünde canlandırır. Çeklerin Amazon kraliçesini betimleyen *Sarka*, durdurulamayan bir bağımsızlık ruhuyla doludur. *Bohemya Çayırılarından ve Ormanlarından* gene bir doğa-halk tablosudur; şen bir ruh hali içinde ilerler ve halk üsluplu temaların Smetana'nın elinde nasıl bir armoni ve ritim öğelerinden "doğan" işlenebilir öğeler haline geldiğini bizlere bir kez daha gösterir. *Tabor* kasvetli bir savaş sahnesidir; John Ziska'nın önderliğinde savaşan Taborcular çetesini anımsatır ve eski Hussçu

ilahinin dokunaklı değişik biçimi üzerine kurulmuştur. *Blanik*, Hussçu savaşıların etkelerinde uyudukları dağı çağırıştır. Müzik, önceki senfonik şiirden bir ince tel alarak, onu kır duygularıyla yüklü sakin bir "uyku" müziğine dönüştürür; ardından coşturucu bir marş olur çıkar; onu önce Hussçu ilahinin muzaffer bir söylemi, sonra da bütün çevrimin başladığı "bard" motifi izler.

III. Musorgski ve Tarih İçinde Hareket Halindeki Köylülük

Rusya'da on yıllık bir zaman parçası içinde, bir besteci takımyıldızı doğdu. Bu besteciler, birlikte yürüttükleri çabalar sayesinde, dünya çapındaki etki ve içermeleri ancak 20. yüzyılda kavranabilecek olan sarsıcı özgün biçimleriyle, modern zamanların en heyecan verici ulusal hareketini yaratacaklardı. St. Petersburg'da Miliy Balakirev (1837-1910) 1862'de yoksullara konserler müzik öğrenimi sağlamaya adanmış bir Parasız Müzik Okulu örgütledi. Akademizme karşı çıkışı, Rus halk müziğinden yana propagandası, ve Schumann, Liszt ve Berlioz'un temsil ettikleri duyguları uyarıcı romantik akımların savunuculuğunu yapmasının kendine çektiği dört besteci daha onun yanına yer aldı. Balakirev ile birlikte bunlar "Güçlü Beşler" ya da "Yenilmez Topluluk" olarak tanındı. Bu besteciler Cesar Cui* (1835- 1917), Aleksandr Borodin (1835-87), Modest Musorgski (1835-81) ve Nikolay Rimski-Korsakov'tu (1844-1908). Kuramları bakımından oldukça daha tutucu bir besteci olan Pyotr İliç Çaykovski (1840-93) Moskova okulunun dışından çıktı.

Bu kimselerin hepsi de birbirinden keskin bir biçimde farklı olan mizaçlara ve üsluplara sahip olan bestecilerdi. Buna karşılık, ortaklaşa bir özelliğe sahiptiler; bu da üzerinde yaşadıkları toprakla özdeşleşmiş olmalarıydı. Sözgelimi, Çaykovski İtalya'dan yazdığı bir mektupta, "Son derece güzel. Ama gene de size söylesem mi, söylemesem mi? Denizin kıyısında yürürken içimi bir sılaya dönme özlemi sarveriyor; içimdeki tüm özlemi

* Rusçası "Tsesar Kyuyi" - Çev.

ve sıkıntıyı size ya da Tolıy'a bir mektupla dökmek istiyorum. Basit bir Rus doğa görüntüsü, sıradan köylerimizin ve ormanlarımızın içinde şöyle bir dolaşma, gün batarken tarlalarda ve bozkırda gezinme, içimi, kendimi yere atacak, bu mütevazi şeylerin duyumsattığı büyüye bırakıverecek kadar kopkoyu bir doğa sevgisiyle dolduruyor"¹⁷

Bu bestecilerin eserlerinde ortaklaşa somutlaşan kendine özgü nitelikler, 19. yüzyılın tarihi içinde Rusya'nın temsil ettiği niteliklerdi. Büyük kaynaklarla dolup taştan genç bir ülke olan Rusya, ortaçağ ile 19. yüzyıl arasında dünya sanatına ve bilimine, parlak bilim adamı Mihail Lomonosov'un çalışmaları dışında, çok az katkıda bulunmuş, aynı şekilde sanayileşme ve eğitim alanında da pek az ilerleme sağlamıştı. Rusya'yı geri bırakan, Tatarlar'la Moğolların doğudan, Almanya ile Polonya'nın batıdan istilaları, ardından da köylülüğe zorla serfliği dayatan katı bir toprak sahibi aristokrasinin oluşması oldu. Bu engeller ancak 1861'de yıkıldı. Böyle olmasına karşın, köylüler hiçbir zaman ezik, acıların içine gömen insanlar olmadılar. Ardsız arasız bir huzursuzluk ve isyan vardı; bu da kendini güçlü bir şiir, öykü ve şarkı geleneğinde açığa vuruyordu.

19. yüzyıl Rus sanat, müzik ve edebiyatının sergilediği eşine rastlanmayan niteliklerin ipuçları, "Slav ruhu" gibisinden gizemciliklerde değil, olanakları bu denli büyük olan bir ülkenin, başka ülkelerin dört yüzyılda aldıkları yolu, tüm geleneksel değerlerin sorgulamadan geçirileceği kadar hızlı dönüşümlerle, bir yüzyıl içinde alması olgusunda yatar. İngiltere ve Fransa gibi "ileri" ülkeler, Rusya'yı kendi yatırımları için çantada keklik bir nadas tarlası gibi görüyorlar, bir yandan da olası bir rakip olarak ondan korkuyorlardı. Rusya'nın bir Karadeniz askeri gücü olarak gelişmesini önlemek için, 1853-56 Kırım Savaşı'nı çıkardılar. Sıradan Rus halkının, en çok da köylülerinin, bu "küçük savaş"ta uğradığı korkunç kayıplar, Tolstoy gibi yazarların zihnine saplanıp kaldı. Ve belki de köleliğin kaldırılmasını zorlayan nedenlerden biri Rusya'nın o sıradaki zayıflığı olmuştur. Bunun-

17. Modeste Tchaikovsky, *The Life and Letters of Peter Ilich Tchaikovsky*, Ed. Rosa Newmarch, John Lane, N. Y., p. 248.

la beraber, köleliğin kaldırılması, yalnızca köylülerin içinde bulundukları sefaletin niteliğini değiştirdi. Lenin'in de yazdığı gibi, "Daha yeni yeni serflikten azat edilmiş olan ataerki kırsal alanlar, sözcüğün tam anlamıyla soyguncu sermayenin ve vergi tahsildarının talan ve yağmasına teslim edildi."¹⁸ Kapitalizmin gelişmesiyle birlikte, aristokrasi, çarın yönetimi altında bürokrasisinin ayrılmaz bir parçası olarak gücünü korudu. Buna karşılık, soyluların bir bölümü beş parasız kaldılar; malikâneleri azar azar tüccarlara satıldı. Kapitalizmin en berbat yanları, feodalizmin en berbat yanlarıyla birleşti. Büyük halk kitleleri bu baskı altında eziliyordu; bu da feodalizmin, kapitalizmin, eski geleksel dinin ve "bilimin yararları"nın sorgulanmasını başlattı.

Böylece, Rus ulusal hareketi, örneğin mücadelenin bir dış düşmana, Avusturya'ya karşı verildiği Çek ulusal hareketinden farklı oldu. Rusya'yı ezen kimdi? Büyük eleştirmen N. A. Dobrolyubov'un, 1860'ta Turgenyev'in *Nakanune* ("Fırtına Öncesi" [1981]) romanının bir tanıtma yazısı biçiminde yazdığı bir makale, hem buna ışık tutmakta, hem de öne gelen yazarları sansüre karşı, düşünce ve duygularını dile getirme cesaretlerinin bir örneğini sergilemektedir. "Çok şükür Tanrı'ya ki, bizler, kimse'nin kölesi olmamışızdır; özgürüz; silahlarımızla krallıkların ve ülkelerin yazgısını belirlemişizdir çoğu kere; başkalarının efendisi olmamıza karşılık bizim efendilerimiz yoktur." Hiç kuşkusuz, bu bir ironidir. Dobrolyubov, gerçek yurtseverlerin ülkenin ilerlemesine engel olan şeyin ne olduğunu anlayabilmeleri için "içeri"ye bakmaları gerektiğini ima eden satırlarla bitirir düşüncelerini. "Bir dış düşmana, imtiyazlı bir zalime, güçleri binbir biçimlerde dört bir yana yayılmış, kaypak ve dayanıklı, her koldan saldırıp duran, bizlere yaşamımızı zehir eden, rahat yüzü göstermeyen, savaş alanını tanımamızı engelleyen bir iç düşmandan daha kolay saldırılabilir, bir dış düşmanın hakkından daha kolay gelinebilir. Bu iç düşmanla alelade silahlarla savaşılmaz. Kendimizi bu düşmandan ancak, yaşamımızın, bu

18. V. I. Lenin, *Articles on Tolstoi*, Foreign Languages Publishing House, Moscow, 1951, p. 10.

düşmanın içinde doğup, büyüüp güç kazandığı ham, puslu havasını dağıtarak ve çevremizde onun soluk alamayacağı bir atmosfer yaratarak kurtulabiliriz."¹⁹

Bilime, eğitime ve demokrasiye düşmanlık; boğucu bir polis sansürü; Almanya, Fransa ya da İtalya'dan kültür ithali, antika olmadıkça ve "güzel eski günler"den söz etmedikçe ulusal olan herşeyden kuşku, çalışan insanların gerçek yaşamına ilişkin her türlü betimlemeye kızgınlık, çarlığın ve çarlık aristokrasisinin pençelerini ulus üzerinde tutmayı sürdürdükleri araçlardan bazılarıydı. Ve öbür sanatlar gibi müzikteki ulusal hareketin amacı da bu "ham, puslu atmosferi" dağıtmaktı.

Kuşkusuz, başta gelen Rus ulusal bestecilerinden hiçbiri uzaktan da olsa, köktenci politik düşüncelerle suçlanamazlar. Sakin ve yumuşak tavrı içinde çarlık konusunda keskin eleştirel görüşler taşıyan Rimski-Korsakov bunun dışındadır. Rimski-Korsakov kendisini tümüyle müziğe vermeden önce bahriye subayıydı. Anılarında, 1863'te, patlak veren bir Polonya ayaklanması üzerine Polonyalılara silah kaçırılmasını önlemek için Baltık kıyılarını denetim altına almak üzere gemisinin gönderildiği bir görevi anlatıyor. "(Bahriye subayları kamerasında bulunan) bizlerin genç yüreklerimizde, gözümüze haklı görünen bir davaya, kardeşi Rusya tarafından ezilen uzaktaki ve akraba bir ulusun davasına gizlice beslenen sempatiye karşın, üstlerimizin emirleri icabı zalime ister istemez sadakatle hizmet etmek zorundaydık."²⁰

Ama, besteciler, politikaları ne olursa olsun, çalışmalarını için tek bir ölçüt kabul ettiler; bu da, eserlerinin Rus halkının gerçek yaşam, karakter ve tarihini doğru olarak yansıtması ve yaşamı sırasında büyük halk kitlelerine ulaşamasa bile, bestecinin Rus halkına hizmet etmesiydi. Bu da kendiliğinden onları, hiç istemedikleri halde, iktidarla çatışma durumuna getirdi. Örneğin Musorgski'nin düşgücü, Puşkin'in *Boris Godunov*'unu beste-

19. N. A. Dobrolyubov, *Selected Philosophical Essays*, Foreign Languages Publishing House, Moscow, 1948, pp. 420-37.

20. Nikolay Rimsky-Korsakov, *My Musical Life*, Knopf, N. Y., 1923, p. 39.

mek düşüncesiyle dolup taşıdığında, bu oyun daha iki yıl önce, yani yazılmasının üzerinden koca bir 40 yıl geçtikten sonra sansürden olur almış olan bir yapıtı. Bir takım sahneleri de sansürce çıkarılmıştı. Operanın ilk taslağını 1869'da tamamlayan Musorgski'nin, bu operayı sahneletebilmesi için beş yıl savaşıması gerekmiş, operanın bazı sahneleri o zaman da reddedilmişti. 1872'e Rimski-Korsakov, "Müthiş İvan" çağını ele alan *Pskovlu Kız* operasında sansürün çıkardığı güçlüklerle karşılaşmıştı. Çaykovski'nin *Öpriçnik* operası 1880'de, sansür tarafından politik gerekçelerle yasaklandı. 1891'deki bir Amerika gezisindeki bir mektubunda "Knabe'ye gidip bana dün gönderdiği o güzel armağan (özgürlük heykeli) için benim adıma teşekkür ediniz. Onu Rusya'ya sokmama izin verirler mi, bilmem?"²¹ diye yazıyordu.

1878'de Çaykovski tarafından yazılmış olan bir mektup, bizlere "Beşler" in tanıtıcı bir tablosunu çizmektedir. Bu mektuptaki yargılar çok serttir. Bununla birlikte mektubun önemi, gerçekten ulusal olan bir müziğin gerek duyduğu şeyin ne olduğu konusundaki o son derece çapraşık sorununun altını çizmesindedir. Çaykovski, kendi için belirlemiş olduğu yolun, yani senfoni, oda müziği ve sonat formlarını Rus tarzında yeniden yaratma ve eldeki profesyonel müzik becerilerinin tümünü benimsemenin, son derece zorunlu olduğunu biliyordu. Balakirev'in önderliğindeki "Beşler," bir Rus ulusal müziği adına gerekli olan pek çok gereci gözardı ediyorlardı. Buna karşılık Çaykovski, müziğe yaptığı katkıları, sanatı kendisinininkinden tam anlamıyla değerlendiremeyeceği kadar farklı olmasına karşın, Musorgski'nin gücünü teslim eder.

"Bu çevre tarafından savunulan öğretilerin akla sığar bir temele sahip bulunmadığını, bunların okulları ve klasik ustaları alaya alışlarının, otoriteleri ve başyapıtları inkâr edişlerinin cehaletten başka birşey olmadığını beş yıl önce keşfeden aralarındaki tek kişi Rimski-Korsakov'tur.... Rimski-Korsakov, okulları hor görürken, birden tekniğe tapışa geçivermiştir... Ya bir büyük usta olup çıkacak, ya da kontrapuntal karmaşalar içinde yi-

21. Modeste Tchaikovsky, *a.g.y.*, p. 647.

tip gidecektir. C. Cui yetenekli bir amatördür. Müziği özgün olmasa da, zarif ve kibardır. Deyim yerindeyse, çok koketçedir. ... Ellisine merdiven dayamış Tıp Akademisinin Kimya Profesörü Borodin'de de yetenek, hem de büyük bir yetenek vardır, ama onunki öğretiminin yetersizliği ve kör talih onu yaşamsal bir müzikal varoluş yerine, bilim laboratuvarlarına sürüklemiş olduğu için hiçbir yere varamamış bir büyük yetenektir. ... Musorgski'ye gelince, ... yetenek bakımından belki de en olağanüstü olanları odur, ne var ki doğası dar, üstelik kendini yetkinleştirme hırsı da yok... Musorgski cilasının eksikliği ile oyun oynuyor hatta dehasının yanılmazlığına inanarak, kendisine nasıl geliyorsa öyle yazıyor; ustalık eksikliğinden onur duyuyormuş gibi bir hali var; aslında çok özgün olan yeteneği zaman zaman çakıp sönüyor. Tüm çevrenin en büyük kişisi Balakirev'dir.... O da şimdi tüm zamanını kilisede geçiriyor, oruç tutuyor, kutsal emanetleri öpüyor - başka birşey yaptığı yok. Büyük yeteneklerine karşın, çok büyük zarar olmuştur. Örneğin, Korsakov'un, çalışmasına gerek olmadığına inandırarak ilk kariyerini mahveden odur. Bu denli gelişmemiş, ya da hatalı gelişmiş, ya da vaktinden önce yozlaşmış yeteneği birleştiren bu olağanüstü çevrenin tüm kuramlarını icat etmiş olan kişi odur... Ne kadar da acı bir olgu! Rimski-Korsakov dışında, kendilerinden ciddi hiçbir şey beklemeye cesaret edemeyeceğimiz bunca yetenek. Oysa Rusya'da bizim sorunumuz hep bu olmuştur. Ölümcül bir Plevne hayaletinin açık savaş alanına ittiği ve canlarını dişlerine takarak savaşa mecbur kıldığı çok büyük güçler. Ama ne olursa olsun bu güçler gene de var. Örneğin Musorgski, tüm çirkinliğine karşın yeni bir söylemi dile getiriyor. Güzel olmayabilir, ama yeni. Yerinde olarak, Rusya'nın günün birinde sanatta yeni yollar açacak güçlü insanlardan oluşan tam bir okul üreteceğini umabiliriz."²² (Plevne, 1877 Rus-Osmanlı savaşı sırasında Rus ordularının beş ay boyunca boşu boşuna ele geçirmeye çalıştıkları, ama stratejik bir öneminin bulunmadığı ortaya çıkan tahkim edilmiş bir kasabaydı.)

Balakirev, Rimski-Korsakov, Borodin, Çaykovski, hepsi ulus-

larına derinden bağlıydılar, uluslarının halk müziğine gönül verdiler, o müziği incelediler. Ama, Musorgski'de, başkasında benzeri bulunmayan yan, onun köylülükle tümüyle özdeşleşmiş olmasıydı. Bunu, onun melodiyi konuşmadaki köklerinden yeniden yaratan, böylece sözler şarkıya doğal biçimde giriyormuş izlenimini veren üslubundan görmek mümkündür. Onunki, Fransız operatik deklamasyonundan, İtalyanların *recitativo*'sundan, Verdi'nin monologlarından, Wagner ile Wolf'un müzikal deklamasyonlarından farklı olan bir tür vokal dizedir. Bu fark, basit bir dil sorunu, öbür bestecilerin dillerinin İtalyanca, Fransızca, Almanca olması, buna karşılık Musorgski'nin Rusça sözleri bestelemesi değildir. Önceki opera ve şarkı bestecileri genellikle, daha önce şiirsel biçimlerin antımından geçmiş olan bir dili bestelemişlerdi. Musorgski ise, "yaşayan insanlar nasıl konuşuyorlarsa öyle" yazmaya çalıştı, "basit konuşmada beşeri düşünce ve duygunun ses olarak anlatımını müzikle gerçekten yeniden üretebilirim ve bu yeniden üretim müziksel ve sanatkarca kotarılmış olursa, o zaman bu iş başarılı demektir... Konuşan kim olursa olsun (ve ne söylüyor olursa olsun) dinlediğim her konuşmada, benim zihnim, hemen böyle bir konuşmanın müzikal anlatımını bulmaya çalışır."²³

Musorgski'nin aklında yatan "basit sözler", hiçbir zaman sıradan bir karşılıklı konuşma değildi. Şiirseldi; ama sıklıkla rastlanan müzikal nitelikleriyle ve günlük yaşamdan kaynaklanan canlı imgeleriyle halk konuşmasının şiirselliğiyle oranlanabilecek dolaysız, dünyevi bir şiirsellikti. Köylülerin konuşmasındaki bu niteliği, örneğin İrlanda ulusal edebiyat hareketi içinde yer alan John Millington Synge ve Sean O'Casey gibi, pek çok büyük yazar da keşfetmiştir. George Thomson, yurt dışındaki ailesinden söz eden İrlandalı bir köylü kadının, sözlerindeki akıcılığı anlatır. "Konuştukça coştı, dilinin akıcılığı arttı, daha renkli, ritimli ve ezgili bir nitelik aldı. Gövdesi de düştüymüşcesine, bir beşik gibi sallanarak sözlerine eşlik ediyordu. Sonra gülererek kovalarını aldı, bana iyi geceler diledi ve evinin yolunu tuttu."²⁴

23. Jan Leyda and Sergei Bertensson, Ed., *The Mussorgsky Reader*, Norton, N. Y., 1947, pp. 111-13.

24. George Thomson, *Eski Yunan Toplumu Üzerine İncelemeler: Tarih Öncesi Ege*, II, Çev. Celal Üster, Payel Yay., İstanbul, 1985, s. 191

Bir başka koşutluk da, göze doğal, kulağa hiç çaba göstermeden yaratılan bir müziksel anlatım gibi gelen, şiirsel, ama gene de dünyevi olan Amerikalı Zencilerin folk blues'unda görölür. Bu tür bir "konuşma"yı müzikte "yeniden üretmek"ten Musorgski, konuşmayı müziklendirmekten ya da konuşmanın bükünlerini müzik notalarıyla güçlendirmekten tümüyle başka birşey kastediyordu. Halk müziğinin kendisinden, kalıplarından işe başladı; bu müziğin *parlando* ya da sözcük çekimli melodik biçimlerini araştırdı ve bunları genişletti. İşte o zaman melodi bakımından zengin olan bir müzik ortaya çıkıyordu. Heyecan, yüksek seslerle söylenen sözcüklere değil, müzik dizesine yüklenmişti. Calvocoressi'nin, "Gerçekçi - olmayan herşeyden sakınma sonucu ortaya çıkan olumsuz gerçekçilik ile, çarpıcı çağrışım ve anlatımın süreçlerini bulup çıkarmaktan doğan -tümüyle yaratıcı bir düşüğü sorunu olan- olumlu gerçekçilik birbirinden son derece farklıdır,"²⁵ derken anlatmak istediği, bu tür bir müziktir. Musorgski buna genel "halk" alanı içinde bulunan son derece çeşitli kalıpların özel niteliklerini algılayıp, bunlardan yararlanma dehasını katmıştır. Musorgski, bazıları Doğu kaynaklı, çeşitli modal dizilere dayalı melodiler; majör-minör modaliteli, döngölü şarkılar, halk müziğiyle ilgili daha saraylı ya da orta sınıf popöler şarkısı üslubunda melodiler; kilise müziğinin modlarında, vatanseverlik anthemleri tarzında melodiler yazdı. Böylece, hiçbir zaman köylölükle sınırlı kalmayan, derin bir psikolojik müzik portreleri galerisi yarattı.

Yeromuşka'nın Ninnisi (1868) gibi bir şarkı, Musorgski'nin halk şarkısının kapısından içeri geçerek bilinmez diyarları keşfe koyulmasının bir örneğidir. Şarkının sözlerinde, çocuğunu uyutmak için baş ucuna oturmuş köylü bir kadın, bir yandan onu sallarken, bir yandan da derin düşünceler içindedir. İki notalı bir müzik cümlesinin yinelemeli, inici *ostinato*'su, bir yandan annenin şarkısının özünü oluşturken, bir yandan da beşiğin sallanışını iletir. En yalın araçlarla beşi bir imge, yani yaşayan bir melodi yaratılır. Burada ses dizisi yani gam, modal halk (folk) dizisidir ve ana kalıptaki bir notanın yerine, bazen yarım ses altında

ya da üstünde olan başka bir notanın geçtiği düzensiz, tipik *parlando-rubato* halk şarkısı biçimindedir. Onun ardından, biçim açısından ona karşıt, ritme daha fazla ağırlık veren, halk dansını andıran başka bir melodi girer. Sonunda, başlangıç melodisinin bir varyantıyla şarkı sona erer. Musorgski'nin klasik tarzda modülasyon yapacak yerde, birbirinden farklı iki halk ses dizisini birbiri karşısında işlemekte olduğu söylenebilir. Şarkının her müzik cümlesi, halk üslubundadır. Buna karşılık şarkı, bir halk şarkısı taklidi değil, tam anlamıyla işlenerek bestelenmiş bir "sanat-şarkısı"dır; hem "dışsal yaşamı" yani annenin çocuğunu uyutmak için sallayışını, hem de "içsel yaşamı" yani annenin kederli derin düşüncelerini betimleyen psikolojik bir portredir.

Zengin şarkı hazinesinin de açıkça ortaya koyduğu gibi, Musorgski için halk müziği, "halklar"ın farklılaşmamış yararlı müziksel bir hammadde yığını değil, en değişik çeşitte insanları ve durumları çağrıştırabilecek bir tür müzik cümleleri ve kalıpları dağarıydı. Bunlar onun *Detskaya (Çocuk Bahçesi)* şarkı çevriminde, çocukların mizah ve karpisli düş gücünü *Sevgili Savişna*'da, aşkını ilan eden bir köylünün soluk almaksızın konuşuşunu; *Gopak*'ta olduğu gibi, bir dansın özünde taşıdığı hırçın sefalet bağırılarında taşıyabilirler. Ağır basan kalıp, *parlando*'dur; ritim "içsel"dir, çoğunlukla bir müzik cümlesinden ötekine değişir; değişeduran beden hareketlerini ve jestleri olağanüstü bir biçimde çağırıştırır. *Parlando*'nun dans kalıbı ile akıcı bir biçimde içiçe örülüşünün bir örneği *Pesni i Playski smerti (Ölüm Şarkıları ve Dansları)* çevrimindeki *Trepak* ya da "Bir Köylünün Ölümü" şarkısıdır. Burada, köylü yaşamının iç burucu yoksulluğunu betimlemek için, Rus halk şarkısının plastik öğeleri kullanılır.

1868'de Musorgski *Düğün* operasını bestelediği tek perde-siyle, kendi deyişiyle, "yaşayan insanlar konuşuyormuş gibi" müzik yazmak amacına doğru "dönülmez adımını atmıştı."²⁶ Üslup, kendisinin de belirttiği gibi, "müzik düzyazısı"ydı. Ama bu üslup, *Boris Godunov*'un yoğun başarısına götürecek yolu açıyordu. Bu operayı yazmaya o yıl başlayıp ilk biçimini bir yıl sonra tamamlamıştı. 1871-2'de bu operayı yeniden düzenledi.

26. Leyda and Bertensson, *a.g.y.*, p. 112.

Boris Godunov'un, yalnızca Musorgski'nin kendi çalışmasında değil, tüm opera tarihinde temsil ettiği büyük atılım, bu operanın Rus kırsal halkını görkemli bir biçimde betimlemesinde yatar. Büyük, ortaklaşa trajik bir portredir bu. Halk, ele avuca sığmayan mizacındaki değişiklikleri, dürtüldüğü zamanki huzursuz pasif direnci, resmi sosyete karşısında yüzüne geçirdiği soytan maskesi, şiddetli bir patlamayla ortaya çıkan için için öfkelenmeler içinde görülür. Kimi zaman -erkekler, kadınlar, çocuklar ve hacılar gibi- çeşitli gruplara ayrılır; bazen de tarihin tam karşısına ilerleyen büyük bir kitle olarak birbiriyle bütünleşir. Halkın değişik yanlarını dile getirecek bireysel karakterler de ortaya çıkar. Örneğin bir manastırdan kaçan gezginci keşiş Varlaam, kadın hancı, Çar'ın sarayındaki sütanne ve kederli şarkılarıyla operayı sona erdiren yarı kaçık dilenci gibi. Kendi deyişiyle, "kendi topraklarının geçmiş tarihini gelecek kuşakların bilebilmesi amacıyla gerçeğe sadık kayıtlar tutan," vakanüvis olan patrik keşiş Pimen'in güçlü kişiliği de aynı kategoriye konulabilir. Pimen gerçek anlamda bir halk kişisi değildir. Böyle olmasına karşın ulusun vicdanını temsil eder. Operanın soylu karakterleri bu panorama karşısında kendi rollerini oynarlar; çarın tahtını ele geçirmek için bir çocuğu öldüren ve halkın nefret ettiği soylularla savaştan, ama halkın sırtındaki yükü bir kat daha artıran Boris; "Düzmece Dmitri" olan, kendisini önceki çarın oğlu olarak ilan eden ve tahtta hak iddiasında bulunan, Polonya'da Boris'e karşı bir ordu toplayan genç keşiş Grigori; usta devlet adamı, bir yandan Boris'e hizmet ederken bir yandan da ona karşı tertipler düzenleyen Prens Şuiski. Buna karşılık operada sıradan insanlar salt bir "fon" oluşturmaz. Sıradan insanların huzursuzlukları, sefaletleri, yüksek kişilerin ikiyüzlülüğünü, bencilliğini, kendilerine güvensizliklerini açığa vuran moral temeli oluşturur.

Halk materyali zengin bir çeşitlilikle işlenir. Orkestral giriş, halk üslubundaki melodinin ayrıntılı olarak işlenmiş çoksesli biçimidir. Açış korusu yoğun, yalvarış doruğuna doğru ilerleyen halk üsluplu kusursuz bir şarkıdır. "Taç giyme sahnesi", Beethoven'in *İkinci Rasoumovsky Dörtlüsü*'nün scherzosunda kullan-

miş olduğu gerçek bir halk şarkısını kullanır. Han sahnesi halk üsluplu strofik bir şarkıyı, bir öbürünün izlemesiyle başlar; hancının şarkısını Varlaam'ın "Kazan Kentinde" şarkısı izler. Ardından Varlaam, sarhoşluğun verdiği yanı uykusuna dalarken, yürekten yükselen bir çığlık gibi, armoni açısından daha "ilkel" halk üsluplu bir şarkıya geçer. Saray sahnesinde dadının şarkısı da, sonu olmayan, yinelenen, dönüşümlü cümlelerle anlatılan daha "ilkel" halk üsluplu şarkıdır; dadiyla arın oğlunun birlikte söyledikleri "oyun" şarkısı da bunun benzeridir.

Partisyonunda melodik motifler yinelemeli olarak, ama bu partisyonun daimi dokusunun bir parçasını oluşturmaktan çok, önemli psikolojik anlarda, Wagner tarzından çok, Berlioz'un *Troyalılar'ı*, Verdi'nin *La Forza del Destino*'su ya da Smetana'nın *Satılmış Nişanlı*'sının tarzında ortaya çıkar. "Düzmece Dmitri"ye eşlik eden motif dikkat çekicidir. İlk olarak Pimen'in manastır hücresi sahnesinde duyulur; Grigori, kafasında doğan şan şeref düşlerini yansıtır. Bunun yanı sıra, saltanatına yönelen tehdidi öğrediğinde Boris'in söylediği monoloğda da işitilir. Yurtsever bir "ulusal ilahi" (yani "milli marş") karakteri taşır. Calvocoressi, bu motif için, "birçok formlar ve renkler uyandır; buna karşılık trajik, şiirsel, mistik, tutkulu, alaycı ve savaşıdır,"²⁷ diye yazar.

Bütün büyük opera bestecileri gibi Musorgski de, çeşitli sahnelere bir müzikal-yapısal birlik kazandıracak araçlar bulmaya çaba gösterir ve bunun en büyük örneklerinden biri Musorgski'nin niyetlerine uygun olarak operayı sona erdirecek olan Kromıy ormanındaki "devrim sahnesi"dir. Bunun yapısal kökenini, Musorgski'nin 1860'ta tasarladığı, 1866'da da ciddi olarak ela alarak 1867'de bitirdiği ve komik operası *Soroinski Panayır'ı*nda kullanmak üzere yeniden yazdığı daha önceki *ıplak Dağda Aziz Yuhanna Gecesi* adlı senfonik şiirinde bulmak mümkündür. Bu senfonik şiir, "cadılar ayini"ne ilişkin halk masallarına dayanır. Bu senfonik şiir, cadıların bir araya toplanmasını betimleyen burkalı bir *ostinato* cümle ile açılır; hem Rus

27. Calvocoressi, a.g.y., p. 112.

hem kilise müziğinden tipik cümleler kullanan çılgın bir fantaziye dönüşür ve şafağı betimleyen yumuşak, sevimli cümlelerle sona erer. "Kromiy Ormanı" sahnesinde ise bu yapı genişler; insan sesinden tam olarak yararlanan melodileri ve beşeri imgeleri bakımından daha büyük bir zenginlik sergiler, hatta farklı dizi ve armoni kalıplarını temsil eden melodilerinin karşıtlığı bakımından daha da keskindir. Burada, bu sahne açılırken duyulan burkaçlı *ostinato*, dalgalanan kalabalığı betimler. Korodan şen ve taşkın, deklamasyonlu melodik cümleler işitilir; halkın bir soyluyu farkederek bir ağaca bağlaması sırasında heyecanın doruğuna ulaşır. Kadınlar ritmin ağır bastığı, tatlı, halk şarkısı üslubunda bir şarkı söylerler; bu şarkı alaycı "yaşasın boyar!" sözleriyle şeytanca bir niteliğe bürünür. Ardından iki keşiş, Varlam ile Missail sahneye girerler, müziğin örüntüsü kilise modunda bir halk şarkısına değişir. İki Cizvit, Katolik dinsel ezgisini andıran melodileriyle sahneye girerlerken bir değişme daha olur. O sırada "Düzmece Dmitri" ortada belirir; halka coşku dolu bir söylev verirken müzik kendi motifinden de yararlanarak savaşı ve yurtsever bir özellik kazanır. Bu sırada kalabalık müziğe ayak uydurarak onunla birlikte uzaklaşırken, eskiden alaycı bir nitelik taşıyan "şan olsun boyara" motifi, olağan dışı bir değişim geçirerek bu kez ciddi ve askeri bir nitelik kazanır. Ve tıpkı senfonik şiirin yumuşak "şafak" müzik cümleleriyle sona erdiği gibi, şimdi operanın bu sahnesi de, sahne üzerinde yalnız başına kalan yarı kaçık dilenci keşişin kehanet şarkısı ile sona erer. Bu şarkı, *ostinato* bir müzik tümcesi üzerinde, tıpkı acı dolu bir iç çekişi andıran, kederli inici kromatik melodidir. Bu sahnenin aynı bütünsel biçimiyle Stravinsky tarafından *Petruşka* balesinin giriş bölümü olan "Karnaval" sahnesine alınmış olduğunu belirtmekte yarar vardır.

Musorgski'nin büyük annesi serfti; kendi annesi ve babası ise yoksul düşmüş toprak soylulanydı. Musorgski için düşündükleri meslek askerlikti. Askerlikten ayrılan Musorgski can sıkıcı, maası kıt bir devlet memuriyetine girdi. Arkadaş canlısıydı; arkadaşlığı hoşla giderdi, şen bir insandı. Besteci arkadaşları onun dehasını farketmişlerdi, ama gene de hiçbiri onun ne yaptığını

tam olarak anlamamıştı. Onun çeşitli halk söylemlerinden yararlandığı armonik ve çalgısal bestelerindeki en esin dolu yeniliklerinin bazılarında bir kabalık ya da savrukluk görmüşlerdi. Onun ulus duygusunu ve halk müziğine beslediği sevgiyi paylaşıyorlar, buna karşılık onun köylülükle özdeşleşmesini ve derin bir içgörüyü köylülerin tarihte oynadıkları etkin rolü görüşüne katılmıyorlardı. Bunu, Borodin'in *Prens Igor*'unda, Çaykovski'nin tarihsel operası *Mazeppa*'da ve Rimski-Korsakov'un tarihsel operası *Çar'ın Gelin*'inde, sıradan insanlara verilen görece önemsiz, "arka plan" rollerinden de görebiliriz.

Musorgski ve arkadaşları, Boris Godunov'un sahnelenmesi için mücadele etmek zorunda kaldılar ve 1874'te St. Petersburg'daki Çarlık Tiyatrosu istemeye istemeye sahnelendiğinde, eser halk katında büyük bir başarı kazandığı halde, eleştirmenler eseri amansızca yerin dibine batırdılar. İki yıl sonra da repertuarından kaldırıldı. Rimski-Korsakov haklı ve yerinde olarak, "Opera Çar ailesinin hoşuna gitmemişti; konusunun sansürün hoşuna gitmediği dedikoduları vardı,"²⁸ tahminini öne sürmüştü.

Musorgski'yi ezen, sanatında düşman olarak algıladığı baskıcı bir toplumdur. Sanatıyla yaşamını kazanmasına olanak yoktu. Entipüftenliği ve kıt maaşıyla devlet memuriyeti, çıldırtıcıydı. Kendinin de yazdığı gibi, "Oysa şimdi ben, ben olmadan daha iyi yapılabilecek bir işte emek ve vakit harcayarak göçüp gitmeye, Kaldeliler arasında tükenmeye mahkûmum. Orman Bakanlığı'ndaki tüm emeklerimin hiçliğini ve beyhudeliğini görmek alnıma yazılmış benim...Korkunç bir şey bu."²⁹ Musorgski, onun zamanındaki başkalarının yaptığı gibi, sanatıyla geçimini ya da toplumsal konumunu bağdaştırabilmeyi beceremedi. Sanatını yaratmak için zamanının tümünü bu çalışmaya hasretmek zorunda olduğunun tümüyle bilincindeydi. "Toplumsal, modern Rus sanatçılarından istekleri amma da çoğalmış! Şu korkunç dönemde, yukardan aşağıya bütün sınıflarda var olan hoşnutsuzluğun büyük kanıtı. Kendi daracık uğraşı, içinde donup kalmış eski kafalı sanatçılar ne kadar da dayanılmaz kişiler!"³⁰

28. Rimsky-Korsakov, *a.g.y.*, p. 125.

29. Leyda and Bertensson, *a.g.y.*, p. 227.

30. *a.g.y.*, p. 327.

Birlikte olduğu insanlar katında anlayışla karşılaşmaması da onda acı ya da çelişik duygular uyandırmış olsa gerek. Yaşamının son on yıllık döneminde, ona belki de en yakın olan kişi sanat eleştirmeni Vladimir Stasov'du; anlaşılan, Stasov bile, tüm grubun yakasını bırakmayan bir zaafa, yani başkasının yarattığı şeylere gereğinden fazla bilgiç bir tavırla karışma zaafına yenikti.³¹ 1870'lerin ortalarında Musorgski, yaşam biçiminde kendini kapıp koyvermesiyle ve avunmayı alkolde arayışıyla arkadaşlarını telaşa düşürdü. Ama hepsinin de kendi dertleri ve sorunları vardı; onunla ilişkileri uzun süre kopuk kalıyordu. Musorgski, kendi için belirlediği görkemli müziksel tasarımlar üzerinde çalışmaktan hiç geri durmadı. Ama, daha 42 yaşındayken aniden ölüverdi. Geriye bir komik opera, *Soroçinski Panayırı*'ndan bölük pörçük parçalar ve bir de büyük, ama bitmemiş bir tarihsel opera şaheseri daha, *Hovanşçina*'yı bırakmıştı. Bu operanın konusu, *Boris Godunov*'tan yaklaşık yüz yıl kadar sonra, 17. yüzyılın bitiminde "Büyük Petro'nun delikanlılık dönemindeki Rusya'da geçer. Musorgski'nin kafasından tasarladığı üçüncü bir opera daha vardı. Bu yapıtında, Rusya tarihinin önemli dönemlerine ilişkin betimlemesini 18. yüzyıl sonlarına getirecekti. 1773'te serfliğe karşı, Pugaçev önderliğindeki Kazak ayaklanmasını ele alarak işleyecekti. Musorgski'den önce hiçbir besteci ulusal tarihin bu denli büyük ve kapsamlı bir betimlemesini yapmayı düşünmemişti. Gerçekte ise, ondan bu yana bu boyutta düşünülen başka bir kimse de çıkmamıştır.

Hovanşçina, soyluların bir panoramasını sunar; onların şiddet ve entrika düşkünlüklerini ve kanlı yöntemleriyle gözler önüne serer. Feodal kafalı Prens İvan Hovanski ve onun kuş beyinli oğlu Andrey, bu öyküyü Musorgski'ye önermiş olan Stasov'un tanımıyla, "eski, karanlık, fanatik, akla uzak Rusya'yı temsil ederler. Prens Vasiliy Golitzin, daha modern, "Avrupa kafalı," aristokrat, kumaz, ama aynı şekilde kendi çıkarlarını düşünen Rusya'yı temsil eder. Her ikisi de, (sahne üzerinde görünmeyen) genç Petro'nun temsil ettiği çarlık iktidarna karşı,

31. a.g.y., pp. 243-246.

komplot kurarlar. Gerçek yurtseverlik duygusuyla entrika ve kanna susamışlığı bir arada taşıyan bir başka soylu, Şaklovitiy, tahtı destekler. Adını Dosefey olarak değiştirmiş olan operanın başka baş kişilerinden Prens Mıyşetzki, "Eski İnananlar" adlı dinsel bir tarikatin başına geçmiştir. Bu kişiler, bir yandan feodal kafalı soyluların ahlaksızlıklarına, bir yandan da "çağdaşlaşma" ya da ilerleme yolundaki her türlü tasarıya dehşet içinde bakarak, eski komünal yaşantıya dönmeye çalışırlar. Musorgski, derin bir içgörüyle, ulusun ilerlemesi için "Batı'ya kapının açık olmasını" ve "yeni"yi gerektirdiğini, "geçmişe dönmenin yalnızca kafalarda uyuşukluğa yol açacağını, buna karşılık "yeni"yi-de, yalnızca öz çıkarlarını gözeten, sıradan insanlara, yalnızca kendi tutkularını destekleyecek bir araç olarak bakan insanların temsil ettiğini görür. Bunun yanı sıra, bu operada, *Boris*'te bulunmayan bir şey daha, nefis bir kadın tiplmesi de vardır. Bu, Prens Andrey'e ihtiraslı bir aşk duyan, Andrey tarafından yüzüstü bırakılınca da "Eski İnananlar"a katılan Marta'dır. Stasov, Musorgski'nin dramını soyluları gereğinden fazla ele almakla eleştirince, besteci, şöyle yazmıştı, "Ben o dönemin bir yanını göstermek istedim, soyluların halka sığınışlarını."³² Operaya da "Beş Bölümlü Müziksel Halk Dramı" altbaşlığını koymuştu.

Bu özellik, müzikte eksiksiz bir şekilde yerine getirilmiştir. Musorgski, sıradan insanları üç gruba ayırır. Biri Moskova halkıdır. Öbürü ise, kökeninde tahtı korumak üzere kurulmuş, buna karşılık Kovanski tarafından kendi amaçları için kullanılan askerlerden, yani strelzi'den oluşur. Üçüncüsü ise, fanatik bir biçimde ahlaki yaşamı arayışlarında uygarlığa ters düşen "Eski İnananlar"dır.

İlk perde kaynaşma halindeki Moskova'nın geniş bir panoramasını çizer. *Boris*'teki büyük sahnelerden daha dağınık bir biçimde yazılmış olmakla birlikte, tipleme zenginliği bakımından onlardan üstündür. *Prelüd* büyüleyici bir senfonik şiirdir. Moskova'nın şafağını anlatır. Duyarlı bir biçimde orkestre edilmiştir; yoğun olarak Rus özelliği ve kendi başına değer taşıyan ez-

32. a.g.y., p. 250.

gileri, bu özelliklerinin yanı sıra, perdenin de tamamlayıcı parçasını oluşturur. Perdenin sonlarına doğru Eski İnananlar'ın dinsel ezgileri sönüp gider ve derinden çan sesleri duyulurken, baştaki ruh durumuna ve sese ustaca bir kez daha dönülür. Perde, dedikodu yapan üç muhafız üzerine inerken, Musorgski'nin müzikle "konuşma" cümlelerini, hissettirmeden tam bir halk melodisine geliştirme yeteneğinin güzel bir örneğiyle karşılaşırız. Moskova halkı, *strelzi* ve Eski İnananlar değişik zamanlarda sahneye çıkarlar; ilkinde dokunaklı halk üslubu bir yalın ezgi; ikincisinde daha şen şatır bir halk üslubu; üçüncüsünde ise unutulmaz bir kilise üslubu kullanılır. Ve aynı perdede tek tek karakterlerin, dram geliştikçe, yalnızca Musorgski'nin müzikle konuşma beste tarzı ile değil; her kişi için ayrı bir söylem kullanmasıyla da karşılaşırız. Din bilgisinde inişli çıkışlı patetik vurgular vardır; Prens Ivan Hovanski'nin tonu ise askeridir; Marta'da zengin, tutkulu, halk üsluplu ezgi; Şakloviti'de saray üsluplu bir ezgi ve Dosefey'de, *Boris*'te Pimen'inkine benzeyen görkemli büyük bir deklamasyon kullanılmıştır.

Aynı şekilde, başından sonuna operada yalnızca kalabalıkların yer aldığı görkemli sahneler değil, onların yanı sıra zengin ezgili ariyalar biçiminde kendilerini ortaya koyan ve Musorgski için ileri bir atılım oluşturan monologlar da yerini alır. Öteki birçok kuramcı gibi Musorgski de, gerçek yaşamın, ona önceleri doyurucu gelen yöntemlerini değiştirmeye zorlayan baskıları karşısında bulur kendini. Borodin'in bitmeden bıraktığı, ama Musorgski'nin çok iyi bildiği *Prens Igor*'unun hem arya üslubundan, hem de dördüncü perdesindeki Pers Dansları gibi ekzotik dokunuşlarından etkilenmiş olabilir. Bu operanın Rimski-Korsakov basımında çıkarılmış olan bölümleriyle bilinmesi gerekir. Rimski-Korsakov, yaptığı çıkarmalar ve daha başka değişiklikler nedeniyle, modern eleştirmenlerce, belki de haksız olarak çok kınanmıştır. Bunlar herhalde onun müzikal duyarsızlığından çok, sansürden ve eleştirmenlerden neyin geçemeyeceğini bilen keskin gözünden ileri geliyordu. Bu çıkarılan yerlerden biri, birinci perdede Moskova halkının önce öfkelenmesine, son-

ra da korkmasına ilişkin heyecanlı bir sahneydi; bir diğeri de, üçüncü perdedeki *strelzi* ile onların kadınları sahnesiydi.³³

Bazı 20. yüzyıl bestecileri Musorgski'den doğrudan etkilen-
diler. Bu etkilerden bazıları, onun kullandığı biçimin temel öge-
sini oluşturan ve korumak istediği daha "ilkel" bazı halk üslup-
larıyla doğrudan ilgili olan uzun *ostinato* pasajlardır; aynı şekil-
de, halk ezgisinin temelinde yer alan ses dizisi kalıplarını bulup
çıkarması, bunların tek bir müzikal doku halinde yanyana yer-
leştirilebilme tarzı da, onun bu tür etkilerindendir. Ne yazık ki,
Musorgski'den çıkarılan bu dersler, çoğu zaman salt teknik ya
da egzotik gereçler olarak değerlendirilmiş, Musorgski'nin en
önemli saydığı şey, ulusun ve o ulusu oluşturan insanların de-
rinlemesine ve gerçekçi bir biçimde betimlenmesi bir yana bıra-
kılmıştır. Musorgski'nin getirdiği yenilikleri salt teknik yenilik-
ler olarak tartışırken, onun mektuplarından şu pasajı hiç akıldan
çıkarmamak gerekiyor. "Benim düsturumu biliyorsunuz: gözü
pek ol! Yeni kıyılara doğru, ileri!... rahat rahat yazmanın zama-
nı geçti artık; kişi tüm benliğini halka vermeli - şimdi sanatta
gerekli olan budur."³⁴

33. Hovansçina'nın, Rimsky-Korsakov tarafından çıkarılan bölümleri de içinde olmak üzere partiyonunun tamamı, Paul Lamm'ın 1931 baskısında bulunabilir. "Tüm" operanın plaklarını incelemek istenler için, London XLLA'da (dört plak) yukarda sözü edilen kesintiler vardır. Eksik sahneler, *Great Scenes from Khovanshchina* [Hovansçina'nın Büyük Sahneleri] Vanguard VRS-6022'de (1 plak) yer almaktadır.

34. Leyda and Bertensson, a.g.y., p. 402.

8. KLASİK Dengeyi Arayış

"Demek oluyor ki bu sistem eski el zanaatı sisteminin tam karşıtını, sanatın doğumunu değil, ölümünü üretmiştir; başka türlü söylenirse, yaşamı dıştan çevreleyen şeylerin niteliksiz duruma gelmesi ya da basit ve dolambaçsız deyişle mutsuzluk. Bu mutsuzluk lâneti tüm toplumun üstüne çöker: orta sınıf insanları olan bizlerin, varlığından ancak şu anda büyük bir saflıkla hayret ve dehşet içinde haberdar olduğumuz yoksul ve sefil insanlardan: doğanın olmayacak bir umutla uğraş vermeye ve insanın tanrı vergisi tüm gücünü bir köpek kulübesinden ve bir köpeğin aşından daha az şeyler uğrunda tüketmek zorunda bıraktığı yoksul insanlardan tutun, iyi konutlarda oturan, sırtı pek, karnı tok, pahalı okullarda eğitim görmüş, ama ancak bir güzel sanat olarak işlenen mutsuzluk dışında, yaşama her türlü ilgisini yitirmiş okumuş yazmış, süzme kişilere kadar.

"O halde sanatta yanlış olan birşeyler olsa gerek, ya da uygarlık evindeki yaşam mutluluğu, insanı hasta ediyor."

WILLAM MORRIS, Art Under Plutocracy (1883)

I. Brahms'taki Mimari ve Halk Müziğinin Öznel Kullanılışı

Dıştan bakıldığında, Johannes Brahms'ın (1833-1897) görüşleri Wagner'inkinden daha liberal görülmez. Almanya'nın, Prusyalı mutlak hükümdarlar, Junkerler ve Krupplar tarafından, devlet adamları Bismarck'ın eliyle büyük bir devlet olarak birleştirilmekte olduğu bir sırada olgunluk çağına ulaşan Brahms'ın, bunun tutulabilecek yolların en iyisi olduğundan hiç kuşkusu

yoktu. Bismarck'a tapasıya değer veriyordu. Yaşamöyküsünün yazarı Walter Niemann, Brahms'ın kanıları konusunda şunları yazıyor: "İnançları bakımından tepeden tırnağa muhafazakâr, monarşi yandaşı ve imparatorlukçu olmasının yanı sıra, bu konuda en ufak bir kuşku ya da tereddüt de beslemiyordu. Alman imparatoruna yöneltilecek en ufak eleştiriye, ölesiye içerlerdi."¹

Wagner gibi herhangi bir ırk kuramı öne sürmeye kalkmadıysa da, pek öyle hafif olmayan, dar görüşlü bir Alman taşracılığı biçimini almaya yönelen bir şovenliği vardı. İtalya'nın doğa manzaralarından hoşlanıyor, buna karşılık Fransa ya da İngiltere'yi görmek aklının kenarından bile geçmiyordu. Prusyalılar karşısındaki yenilgisinden sonra Danimarka'ya yapmış olduğu bir ziyarette, Danimarkalı ünlü heykeltıraş Thorwaldsen'in müzesini görüp görmediğini ona sormuşlar, Brahms da buna, hiç de ince olmayan bir davranışla, "Gördüm, gerçekten de olağanüstü. Ama ne yazık ki, Berlin'de değil,"² yanıtını vermişti. Bunun üzerine Kopenhag'ın havasının onun için buz gibi soğumuş olduğunu söylemeye gerek yok. Wagner'in, herşeyi kendi usdışı ve öznel kullanımlarına uygun bir duruma dönüştürerek de olsa, ciltlerce kitap okumasına karşılık, Brahms, hem genel olarak dünya konusunda hem de kendi öz Almanyası ve Avusturyası konusunda bütün bestecilerin içinde, kapsamlı kültürel bilgiden en yoksul olan kişiymiş gibi bir görüntü sergiliyor. Beethoven'in kişiliğinin merkezini oluşturan, Wagner'de ise acaip bir çarpıklığa uğrayan, bir sanatçının, içinde yaşadığı toplumun geçmişinin kendine öğrenme olanağını verdiği herşeyi bilmesi gerektiği, sanatçının "ulusun öğretmeni" olduğu düşüncesi, Brahms'a yabancıydı. Wagner'in sanatını, mutlakiyetçi ve ırkçı "Büyük Almanya"nın bir simgesi - ve temsilcisi haline getirerek, bu Büyük Almanya'nın zaferine bağlama çabası içinde olmasına karşılık, Brahms siyaseti siyasetçilere bırakmıştı; yeter ki, kendi içsel yaşamı kendinin olsun; dış yaşamını onların yönetimine bırakmaya dünden razı olmuştu..

Wagner ile Brahms'ın, Alman köklerini arayışları, birbirinden

1. Walter Niemann, *Brahms*, Tudor, N. Y., 1937, p. 163.

2. Peter Latham, *Brahms*, Pellegrini and Cudahy, N. Y., 1949, p. 49.

tümüyle farklıydı. Wagner'i son derece göz alıcı bir opera-şiir haline getirdiği, buna karşılık gerçek dünya ile hiçbir ilintisi bulunmayan kabile sagalarının ve ortaçağ büyüünün, rüya görülerinin ve felsefesinin, Brahms'ın gözünde en ufak bir değeri yoktu. Brahms, hiçbir zaman özsabuklama nöbetleri geçirmede. Mesleği müzikçilik olduğundan, onun için Almanya'nın anıtları büyük müzikçilerdi; Johann Sebastian Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven ve Schubert'ti. En azından bunların yapıtları sağlam temellere dayanıyordu ve gerçektir. Brahms, bu bestecilere tapıyor, yapıtlarını inceliyor, sanatlarını sindirmek, bu sanatı özümlemek istiyordu. Alçak gönüllü bir tapınmaydı onunki; birinin onun müziğini bu bestecilerin müziği ile aynı düzeye çıkarması, onu müthiş sinirlendiriyordu. Bir keresinde, "Viyana'da beni ikinci bir Beethoven yerine koymaya kalkan eşekler var, biliyor musunuz?"³ demişti. Oysa, Brahms, bu devleri tarihsel bağlamları içinde, gerçek kişiler olarak göremiyordu. Ata tannıydı onlar. Wagner'in kendi sanatını geçmişin ulaştığı en yüksek nokta olarak görmesine karşılık, Brahms klasik geçmişte, şimdi artık bulunmayan bir büyüklük ögesinin varlığını algıliyordu. Bu büyüklüğün nedeni, yani toplumsal düşüncesi gözünden kaçiyordu. Doğuştan bu denli duyarlı, düşünceli, gerçekliğin karşısına çıkarılan tüm mitos ve fantezilerden kuşku duyan, ayağını sağlam bir biçimde "zorunluluklar dünyası"na basmayı yeğleyen, buna karşın beslenebileceği çok az şey bulan böyle bir zekâ, acı bir tablo oluşturur.

Wagner ile Brahms, ikisi de gericiliğin entelektüel çocuklarıydı. Hamburg'da doğan Brahms, 1863'ten sonra Viyana'nın kültür açısından daha uygun olan ortamında yaşamayı yeğledi. Buna karşılık Kutsal İttifak'ın mimarı Mettemich göçüp gitmiş olduğu halde, siyasal ortamda pek bir değişiklik olmamıştı. Decsey bunu şöyle tanımlıyor: "Bu, en derin gericilik, orta yaş bunaması dönemidir. Avrupa'dan yalıtılarak, sessizlik içine zincire vurulmuş ve düşünceden yoksun Avusturya'dır... Burada "özgürlük" sözcüğü vatana ihanet gibi anlaşılır; otorite bütün ağırlığı ile bütün yaşam biçimlerinin üstüne çökmüştür."⁴ Ve

3. a.g.y., p. 59.

4. Werner Wolffun, *Anton Bruckner*'indeki alıntı, Dutton, N. Y., 1942, p.17.

aynı şekilde, yüzyılın ortasından Birinci Dünya Savaşı'na kadar ortalığa egemen olan, saray dalkavukluğu ve rahipler sınıfının sansürüydü. Bunun yanı sıra, halkın yaşama tarzı ve yönetilme biçimi ile ilgilenme dışında, her alanda yükselmesine izin verilen bir entelektüel yaşam vardı. Wagner'i, biçimlendiren bu gericilik olduğu halde, o kendini küçük küçük çarpışmalar ve savaşlar vere vere bunu kendisi biçimlendiriyormuş gibi gösterek bu gericiliğin çevresinde dönenip duruyor; buna karşılık Brahms dıştan bakıldığında sakın ve olaysız bir yaşam sürüyordu. Wagner'in müziğe yeni bir biçim vermede "özgürlük" bulmasına ve görkemli tasarımlarını esin gücüne ancak kendini beğenmişliğin katışmasına izin vererek şişirip büyütebilmesine karşılık, Brahms kendi için, sanatın geçmişi konusunda araştırmacı incelemelerini temel alan en sert ve en sıkı ölçütleri benimsemişti. Sanatlarındaki engin yaşam ve düşünce genişliği bakımından, hepsi Brahms'ı aşan ne Mozart, ne Beethoven, ne de Schubert'te, Brahms'ın yaşamını adadığı çalışmasındaki gibi bir verim görülmez; bu verimde sığ, önemsiz, ufak tefek, entipüften olan hemen hiçbir şey bulunamaz. Yayımlanan ilk iki beste, Pi-yano Sonatı *Op. 1* ve *Op. 2*, büyük, sağlam, derin ve düşünce yüklü yapıtlardır. Bir şaheser olan *Op. 5, Fa Minör Pi-yano Sonatı*'ndan, son piyano parçaları *Op. 115 Klarnet Beşlisi*'ne ve "Dört Ciddi Şarkı"ya varncaya kadar, hepsi öyledir; hiçbir zayıf yapıta rastlanmaz. Besteciler arasında kendi özeleştirisini en acımasız bir biçimde yapan Brahms'ın beğenmeyip yok ettiği eserler, çağının başka bir bestecisinin sanatını herhalde zenginleştirirdi. Brahms, derslerini geçmiş konusundaki incelemelerinden almış olduğu halde, eserlerinde biçimciliğe rastlanmaz; fikir yoksunluğu pahasına teknik öne geçirilmez. Sanatı, derin duyguyla doludur. Müzik tarihinin en derin melankoli anlatımlarından biri onun sanatının içinde yatar. Trajedi katıksız değildir. Müziğinde deklamasyonlu protestolar, şiddetli mücadeleler, güç gösterileri, hafif ve şefkatli bir şakacılık ve zaman zaman da gerçek bir neşe vardır. Ama, içe-işleyen çılgınlıklar gibi, protestolar da çoğunlukla teslimiyetle sona ermez; şakacılığında genellikle nostaljik, melankolik bir yumuşaklık vardır; neşeli *final* önceki çatışmala-

rın çözölüşü değil, yaşamın bunlara karşın yaşanmaya değer oluşunun ilanı, ya da sıkıntılarının bir süre için akıldan uzaklaştırılmasıdır.

Nietzsche, Brahms'ın karakterini, "iktidarsızlık melankolisi"⁵ olarak tanımlamıştı. Bu niteleme, herhangi bir güçsüzlüğü ya da yaratıcı güç yoksunluğunu anlatmaz. Brahms'ın çok derin özlemlerini karşılayacak bir çıkış yolu bulma güçsüzlüğüne işaret eder. Sevmek ve sevilmek isteği, şarkılarındaki tutku dolu coşkuyla su götürmez bir biçimde ortaya konur. Ama, Brahms oldukça yalnız, görünüşte aşsız bir yaşam sürdü; kimi zaman gururuyla, sert ve kaba davranışlarıyla, hiçbir zaman zayıf görünmemeye karar vermişesine insanları kendinden uzaklaştırdı. Brahms, büyük bestecilerin belki de en sorunlu olanıdır. Hiçbir zaman Wagner gibi, Alman "volks ruhunun" üstünlüğü ya da sanatının "halk kanı"nı temsil ettiği gibisinden iddialar ne sürmedi. Buna karşılık Wagner'in yazdığı yapıtlarda halk müziği nadiren yer alırken, Brahms'ın müziği bu müzikle enikonu doymuş durumdadır. Burada da, sıradan insanlara derin bir bağlılığı, onlara yakın olma istediğini tahmin edebiliriz. Ayrıca, Brahms'ta halk ezgisi, Schumann'ın müziğinde olduğundan çok daha fazla, en öznel kullanımlara dönüşür. Hasta döşeğinde yatan Brahms'ı 1896'da ziyaret eden Dvorak, ondan ayrılırken, "Böyle bir insan, böyle bir ruh olsun da, hiçbir şeye inanmasın,"⁶ diye için için ağlar. Derin inanç sahibi biri olduğu için Dvorak bu sözleriyle dini kastetmiş olsa gerek. Latham'ın gözlemlerine göre ise Brahms, "ok küçük yaşlarında Hıristiyanların Tanrı'sına inancını yitirmiş, bu inancı hiçbir zaman yeniden kazanamamıştı."⁷ Ama Dvorak'ın sözlerinden bir bakıma, insanlara inancını da yitirmiş olduğu anlamı da çıkıyor. Dvorak'ı ayakta tutan, ek halkına ve onun özgürlük mücadelesine bağlılığıydı; Brahms'ın ise kendini ayakta tutacak kendinden başka hiçbir şeyi yoktu.

5. Latham, *a.g.y.*'taki alıntı, p. 86.

6. Otokar Sourek, *Antonin Dvorak; Letters and Reminiscences*, Artia, Prague, 1954, p. 193.

7. Latham, *a.g.y.*, p. 88.

Barok ve klasik gelenek, Brahms'ın dört elle sarıldığı korunaktı. Bu, onun için akademik bir sığınak değil, psikolojik bir zorunluluktur; yoksa ondan bu denli yaratıcı bir biçimde yararlanamazdı. Bu, onun elinde romantik, öznel bir yön alır. Çarpıcı bir örneği 1854-58'de bestelenen *Op. 15, Re Minör Piyano Konçertosu*'dur. Önce bir senfoni olarak bestelenmişken, sonra iki piyano için bir sonat biçiminde yazılan bu eser, sonunda bir konçerto olarak ortaya çıktı. Bu konçertonun birinci bölümünün modeli, Mozart'ın *K. 491 Do Majör Piyano Konçertosu*'nu çok yakından izler. Brahms, konçerto formunda Liszt ile Mendelssohn'un yaptıkları "küçültme"yi reddeder. Klasik konçertoda olduğu gibi, tematik malzemesini önce orkestraya, sonra piyanoya vererek, bu malzemeyi iki sergi arasında bölüştürür. Ardından klasik gelişme, serginin tekrarı ve kodaya doğru ilerler.

Burada dikkat çekici olan, Brahms'ın temalarının, biçim açısından bile Mozart'ın *Do Minör Konçerto*'sunun temalarına benzeresidir; temaların birbirlerini yanıtlayışları ve parçaya önce piyanonun girişi de aynıdır. Brahms, neredeyse Mozart'ın birinci bölümünü sanki "yeniden yapmış"tır. Buna karşılık, duygusal yaşam ya da "beşeri betimleme"de temel bir farklılık vardır. Mozart'ın konçertosu, başından sonuna onun en dramatik, en tutkulu, hatta "romantik" eseri olmasına karşın, melodileri dört başı mamur klasik niteliklere, belirgin bir yapı düzenine sahiptir. Ritmin egemen olduğu müzik ile *parlando* müzik arasında bir denge vardır. Brahms'ın temalarında ise, tipik romantik biçim düzenine özgü, belirsizlik vardır; bu temalar hep "havada" kalıyormuş gibidirler; ilk bakışta geçici pasajlar gibi görünen şeylerden doğan yeni temalarla daha da geliştirilmeleri gerekiyormuş gibi görünürler. Birinci bölüm başından sonuna, tutku dolu bir deklamasyon biçimindedir; bu deklamasyon onun kadar döngüsüz, özlem dolu temalarla nöbetleşir. Aynı şekilde ikinci bölüm, Mozart'ın, piyano ile orkestranın birbirlerinin eşidi olarak yer aldıkları karşılıklı konuşma anlayışını sürdürür; ama bu bölüm, ancak duraksamalı olarak, yavaş yavaş biçim sağlamlığına erişen, ardından yeniden bir armoni ağı içinde çözüşen melodileriyle büsbütün içe yönelik ve derin düşüncelidir.

Brahms'ın *Keman Konçertosu*'nun, Beethoven'in *Keman Konçertosu*'nu model aldığı dikkati çekmiştir. Brahms'ın 1857-68 döneminde bestelediği *Op. 45 Ein deutsches Requiem*'i (*Alman Requemi*) de Bach'ı ne denli özümlemiş olduğunu gösteriyor. Brahms, Bach'ın kantatlarındaki gibi, Luther'in Kitabı Mukaddes'inin Almanca sözlerini kullanır ve her âyeti uygun müzikal anlatım ve imgelerle izler. Bach gibi, Brahms da Luther koralinden ve halk müziğinden yararlanır. Örneğin, büyük ikinci bölümde, "Ve dedi: bütün beşer ottur" da,* daha sonra bir koral seslendirecek olan koronun bası olarak işlev görecek ömekleyici bir cenaze marşı teması işitiriz; onu dokunaklı, "içe dönük" bir anlatıma dönüşmüş olmasına karşın bir *ländler*'in oynak havası izleyecektir. Bariton ve koro için altıncı bölümde dramatik bir modülasyonu, koronun "Çünkü boru ötecek" sözlerini betimleyen girişi izler. Ama bu yapıtta da model Bach olsa bile, hiçbir şey Bach'ınki gibi işitilmez. Fügal yazı bile, barok melodik kontrpuan özgürlüğünü bir yana bırakan, tipik romantik bir akor zenginliğine sahiptir. Beethoven'den bir alıntı, Brahms'ın, Beethoven'in son "içe yönelik" dönemiyle olan bağının ipuçlarından birini verir. Bu, Brahms'ın *Dördüncü Senfoni*'sinin, Beethoven'in *Op. 106 Piyano İçin Hammerklavier Sonata*'nın ağır bölümünden alınmış olan birinci temasıdır. Böyle olmakla birlikte, senfoninin, gelişme bölmesini açmak üzere yeniden giriş yaparken (78.-84.ölçüler) Brahms'ın kullandığı tema, Beethoven'in ana teması olmayıp, o temanın düpedüz, özlemlili bir çeşitlemesidir.

Klasik mirasa bu tutkulu öznel dönüş, Brahms'ın büyük orkestral formları, senfoni ile konçertoyu ele alışındaki isteksizlikte de kendini açığa vurur. Oda müziğinin göreceli içtenliğini yeğleyerek "genele seslenmek"ten kaçınır. Brahms, *Birinci Senfoni*'sini 43 yaşına gelinceye kadar daha tamamlamış değildi. Son bölümünün marş benzeri ana temasının, "Neşeye Od"a benzerliği hemen göze çarpar (Brahms'a bu sorulduğunda, "Bir bu dala bile bunu görür," demişti). Oysa, bu temanın girdiği nokta-

* *Kitabı Mukaddes*, İşaya 40:6, İst. 1985 - Çev.

ya gelinceye kadar, senfoni güçlü, gürlemeli deklamasyonların sevecen, özlemlili temalarla yanıtlandığı bir üsluptadır. Bu tümüyle *parlando* olan bir üsluptur; burada "dış dünya", ritim egemen melodiler yoktur.

Dört senfonisinin her birinde, "iç dünya" öğeleri ile "dış dünya" öğeleri arasında farklı kurulmuş bir denge vardır. Örneğin, yumuşak "pastoral" *İkinci Senfoni*'sinin ağır bölümünde Brahms'ın en yürek parçalayıcı trajik anlatımlarından birinin yer almasına karşılık, *İkinci* ve *Üçüncü* senfonileri daha "dışa" dönük yüzleriyle, *Birinci* ve *Dördüncü* senfonilerden daha teklifsizdir. Ayrıca bu senfonilerin dördünde de, Brahms üslubunun klasiğe aykırı düşen tipik karmaşıklığını buluruz; bu, ona soğuk, "aşırı entelektüel," hatta matematikçi bir besteci olarak bakılmasına yol açan, oysa gerçekte kendi duygusal yaşantısının içebakışlı karışımını yansıtan bir karmaşıklılıktır. Çok seyrek olarak dolayimsız, açık açık bir sunu yaptığı olur. Her düşünce, karşıt bir düşünceyi doğurur, her duygu, kendi karşıtını çağırıştır ve herşey bir çekince kaydıyla birlikte söylenir.

Çarpıcı olan bir örnek, 1883'te biten *Op. 90 Fa Majör Üçüncü Senfoni*'dir. Brahms'ın en alıp götürücü, en deklamasyonlu temalarından biri ile açılan bu senfonide, daha birkaç ölçü geçmeden bu tezcanlılık derin düşünceli bir müzik içinde dağılır gider. Ardından bir halk valsinde, başka türlü deyişle *ländler* biçiminde tatlı, oynak bir ezgi olan "ikinci konu" gelir, ama bu da çabucak ivmesini yitirir. Onu birinci temanın ateşli bir dönüşümü izler; bu da algılanabilen bir kopma ya da sınırlama olmadan romantik-üsluplu bir gelişme bölmesine açılır. Ama gelişme bölmesinde fırtına bir kez daha yatışır. Müzik, alıp götürücü gücü, derin düşüncelerle kesile kesile bu biçimde ilerler. Serginin tekrarı bölmesi yoğun bir bildirim koduna doğru ilerler, ama en sonunda birinci tema, gücünden tümüyle soyulmuş ve ehlileşmiş bir biçimde tekrar karşımıza çıkar. Ve nostalji içinde yatışan bu iddialı güç, bütün senfoninin duygusal örüntüsünü oluşturur. Böylece, ağır bölüm, basit bir halk ezgisi ile başlar, ama ezginin tatlılığı ve saydamlığı çabucak derin bir meditasyona dönüşür. Üçüncü bölümde Brahms, geleneksel dans ritimli

scherzo'yu tümüyle bir yana bırakır; onun yerine Schumann'ın *Dördüncü Senfoni*'sinin *Romanze*'sini alır ve bunun sanki Schumann'ın mezarına yaslı bir biçimde bırakılan bir çiçek gibi, nostaljik bir dönüştürümünü sunar. Son bölüm bir *scherzo*'nun yokluğunu telafi ediyormuş gibi bir görünüm taşır. Canlı temalı, hatta bir cümbüş havasını andıran bir dansla başlar. Ama hemen ardından bas yaylı çalgılarla fagotların tekinsiz bir hava taşıyan yanıtı gelir. Birinci tema dönerek, Brahms'ın müziğindeki en şenlikli geçitlerinden bazılarını olmuşturur. Ama bitişte, sihirli dönüşüm, büyük bir ustalıkla öne sürülen uzun bir koda biçiminde gelir; bu, son ölçüleri latif, sonbahar kederiyle dolu, senfoniye bu denli fırtınalı bir havayla başlatmış olan motifin, tefekkür dolu, değişik sakın bir biçimidir.

Brahms'ın halk ve popüler müziği ele alışı betimleyen, işte bu tür karmaşık içsel, koyu düşünce değişimleridir. Brahms, evlerde çalınmak üzere popüler üslupta sayısı oldukça kabark, uzun boylu virtüözler istemeyen dört el için piyano parçaları ya da sesler ve piyano için müzikler yazdı. İki *Liebeslieder* waltzer dizisi, Çigan şarkıları, piyano valsleri ile *Macar Dansları* gibi halk müziği düzenlemeleri ve Alman *Volkslieder* kitapları bunların arasındadır. Örneğin *Liebeslieder* valslerini, Schubert'in valsleri ve Landler'leri ile karşılaştırsak, Brahms'ın daha nostaljik, daha derin düşünceli havasını, bunlarda bile algılayabiliriz.

Brahms'ın halk şarkısı düzenlemeleri, bunların "ilkel" ya da kırsal özelliklerini korumayı amaçlayan ve modern folklorcunun "bilimsel" diyebileceği bir türden değildir. Öyle olacak yerde bu ezgiler Brahms'ın yaptığı rötüşlar ve armonilemelerle tipik Brahms şarkıları gibi işitilmeye başlar. Ama bunlar halk ezgileri olarak kalmaya devam ederler ve bu gibi halk şarkısı düzenlemelerinden birini, *Sandmännchen* (bir "Çocuklar İçin Halk Şarkıları" grubundan) Brahms'ın vals benzeri *Op. 14 Vor dem Fenster* ya da *Op. 47, Sonntag* gibi daha basit kimi özgün şarkılarıyla karşılaştırsak, halk tarzı ezgi bölmeleminin, Brahms'ın yaratıcı düşüncesinin ne denli ayrılmaz bir parçası halini aldığını anlayabiliriz. Bu, onun en derin, en zarif ve en içebakışlı şarkılarından bazıları için de doğrudur. Düzenlemesi

Brahms tarafından yapılan, örneğin *Die Sonne scheint nicht mehr* ve *Mein Mädel hat einem Rosenmund* gibi birçok Alman halk şarkısı, "üçlü akor" ("adi Akor" ya da "triad") notalarına dayanır. İki büyük sanat şarkısı *Op. 43 Die Meinacht* ve *Op. 94 Sapphische Ode* bu aynı türde halk tarzı, üçlü akorlu ezgi ile başlar. Oysa şarkılar devam ederken, ezgi kromatik değişiklikler ve modülasyonlar geçirir, halka özgü yalınlığı yitirerek kişisel bir iç huzursuzluk çağrışımına dönüşür.

Büyük ölçekli çalgı müziğinde de durum çoğunlukla böyledir. Karl Geiringer, halk şarkısını, tipik Brahms ezgisinin atası olarak görür.⁸ Piyano için derin düşünce ile dolu *Op. 19 "Edward Balladı"* birçok kuzey ülkesinde, İskoçya, Almanya ve Finlandiya'da bilinen bir halk baladının değişim geçirmiş biçimidir.⁹ İlk yayımlanan iki eseri, *Op. 1 Piyano Sonatı* ile *Op. 2 Piyano Sonatı*'nın yavaş bölümleri, bir Alman halk şarkısının çeşitlemelerinden oluşur. Büyük *Op. 5, Fa Minör Piyano Sonatı*'nda yavaş bölüm *Steh'ich in finst'rer Mitternacht* adlı bir halk şarkısının çok uzak değişik bir biçimiyle başlar, gerçek ezgi bölümün bitimine yakın ortaya çıkar. Brahms'ın bir türlü uzaklaşmadığı halk-tarzı bir tema da, neredeyse dünya çapında sevilen bir "halk şarkısı" konumuna erişmiş olan *Op. 49 Wiegenlied* ninnidir. Bu ninni, ritmik ve armonik değişimler geçirerek en tanınmış valslerden biri olan *Op. 39 No. 15 La Majör Vals* haline gelir. Gene değişiklikten geçerek, buna karşılık gene tanınırlığını koruyarak büyük *Op. 34 Fa Minör Piyanolu Beşli*'nin yavaş bölümünü açan bu ezgi burada düşünce dolu lirik bir gelişme geçirir. *İkinci Senfoni*'nin birinci bölümünün tatlı ve sevecen ikinci konusu olarak karşımıza çıkan bu bölümün halk ve kırsal duygusunu iletmeye yardımcı olur. *Keman Konçerto*'sunun yavaş bölümünde obuanın seslendirdiği ana tema *Sapphische Ode*'nin giriş bölmesine çok benzeyen gene "adi akor" halk tarzı bir ezgidir. Ama, bu ezgiyi keman üstlenince melodi giderek artan biçimde düşünceli ve dokunaklı dönüşümler geçirir. Bölü-

8. a.g.y., p. 100.

9. Brahms'ın kullandığı baladın Fince değişik bir biçimi, bir Folkways plağı, P-505, Music of the World's Peoples Vol. 2'den dinlenebilir.

mun orta bolmesine tedirginlik dolu aksatımlar (senkoplamlar) girer. Ardından açış melodisi geri döner ve keman modülasyon üzerine modülasyon yaparak bu melodiyi alarak olağanüstü nostaljik ya da "sonbahar şafağı" Brahms'ın kodalarından birini örer. Ve bu örüntü, basit halk tarzı ezgi, tedirginlik dolu orta bölme, tekrar, modüle olan kromatik sonbaharsı tema Brahms'ta tekrar tekrar karşımıza çıkar. *Op. 78, Sol Tonunda Birinci Keman Sonatı*, bunun güzel bir örneğidir.

Viyana onun yalnızca üvey vatani olduğu halde, Brahms, öbür iki Viyanalı bestecinin, Haydn ile Schubert'in bir başka özelliğini, Macar müziğine duydukları sevgiyi de paylaşıyordu. Yalnızca *Macar Dansları*'nda değil, birçok büyük eserinin "halk" arasında neşeli bir gezinti yapmak üzere kederi bir yana bırakmayı bildiren "mutlu sonlarında" da Brahms'ın benimsediği üslup, Macar Çiganı'dır. *Keman Konçertosu, Si Bemol Piyanon Konçertosu, La Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, La Majör Piyanolu Dörtlü* ve *Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nün bitiş bölümlerinin ruhu da böyledir. Bu "Macar" finallerinden belki de en olağanüstü olanı *Op. 25 Sol Minör Piyanolu Dörtlü*'nünkidir; burada Brahms bir halk orkestrasının, doğaçlamayı andıran kadanslarına varıncaya kadar gerçek sesini yeniden yaratır. Ama, aynı zamanda Macar halk öğelerini, "içsel" arayış için de kullanacaktır. *Op. 87, Do Majör Üçlü*'nün ağır bölümünün ana teması Macar'dır. Niemann, "ballad benzeri temadaki fikirlerinin basit halk ruhunun her çeşitleme ile birlikte giderek artan içsel bulutlanmadan"¹⁰ söz eder. Dokunaklı *Op. 115, Klarinet Beşlisi*'nin orta kesiminde klarnetin, bir Çigan halk müzikçisinin süslemeli, doğaçlamalı *parlando* tarzında bir dizi unutulmaz arabeske giriştiği yavaş bölümü de Macar niteliklidir. Böylece, Alman ve Avusturyalı gibi Macar halk öğeleri de Brahms tarafından en yoğun kederli, öznel ve kişisel anlatıma dönüştürülür. Bu, "halkın ruhsal durumunu" betimleyen biçiminde tanılanabilecek bir müzik değildir. Halk, ilk, basit biçimiyle ortaya çıktıkları sırada kendi tipik ezgilerini tanıyabilir, ama Brahms'ın müziğini tümüyle özbe öz kendi müziği olarak

10. Nieman, a.g.y., p. 269.

düşünmeyecektir. Bu müziği kullanışındaki karmaşık duygusal yaşam, Brahms'ın sıradan insanlara derin bağlılığı onlara yabancı olduğunun bilinci ile birleştirmesini açığa vurur.

II. Dvorak ve Halkların Kardeşliği

Köylü doğan Antonin Dvorak'ta (1841-1904) ise durum bambaşkadır. Dvorak, Bohemya halkı ile tam bir özdeşliği kurmuş, hatta "köylü" öğelerini tutkuyla ele alışımda halkın "kendi malı" olarak tanıyacağı bir niteliği baştan sona taşımıştır. Dvorak'ın oğlunun anlattığı bir olay ilginçtir. "Babam, Vysoka'da madencilere, bir opera yazacağını ve bir perdesinde gerçek madencilerin, Příbram ve Brezohorské madenlerinde çalıştıkları aynı makinelerle, madende çalışacaklarını anlattı. Ardından Ulusal Tiyatro'dan, operanın prömiyerinde, oyunun gerçeğe ne denli uyduğu yolundaki izlenimleri konusunda düşüncelerini alacağı esas dinleyici kitlesinin madencilerden oluşmasını sağlamak için oditoryumun kendisine ayrılmasını isteyeceğine söz verdi."¹¹ Dvorak'ın, müzik tarihinde bunca devrimci bir anlayışı temsil etmesine karşın, böyle birşeyi neredeyse herkesin hemen kabul edebileceği basit bir düşünceymiş gibi önermesi, onun tüm sanat yaşamının temel özelliğini oluşturur. Çalışan insanları yalnızca bir opera konusu olarak değil, aynı zamanda operanın gerçekliği kendi yaşamları karşısında sınamak üzere eleştiren izleyici olarak almayı ondan önce düşünmüş olan başka bir besteci var mıdır?

Brahms, Dvorak'a yardım elini uzattı. Dvorak, 1860'larda Prag'da önce bir restoran orkestrasında, daha sonra, Smetana'nın Çek ulusal operası bayrağını yükseltmekte olduğu yeni Çek Ulusal Tiyatrosu'nda viyola çalışıyordu. 1875'e gelindiğinde Dvorak, yörede ün sağlamış ve ilk eserleri da Smetana'nın onayını kazanmıştı. Böyle olmasına karşın Prag'da kazanacak para hâlâ azdı ve Çek- bilinçli olanlarla Almanca-konuşan gruplar arasında ağız dalaşı sürüp-gidiyordu. Bir müzikçinin vatanında ayağını yere sağlam basar duruma gelebilmesi için uluslararası ün ka-

11. Sourek, a.g.y., pp. 222-23.

zanması kaçınılmazdı. Bu sırada Brahms, "yetenekli genç ve yoksul ressamalara, heykelticilere ve müzikçilere" kredi veren Avusturya Devlet Komisyonu'nun üyesiydi. Brahms, Dvorak'a böyle bir kredinin açılmasını önerdi ve bunun yanı sıra da, 1877'de, Berlin'deki yayımcısı Simrock'a Dvorak'ın *Moravya Düetleri*'ni gönderdi. Bunların satıldığını gören Simrock, Dvorak'ın *Macar Dansları*'na benzer birşeyler bestelemesini önerdi. Dvorak 1878'de, ilk *Op. 46, Slav Danslar*'ı dizisini yazdı ve bu dizi en iyi satan müzik eseri oldu.

Onun ardından Dvorak, Çek halk müziğinin en iddialı müzik biçimlerinin çoğunluğunda kendini kanıtlayacak anlatım aracı olarak kullanılabileceğini ortaya koyarak, Çek kültürünün uluslararası arenada tanınması için mücadele etti. Simrock, taşralı bu genç adamın kendisini niçin, yayımcılar için birer altın madeni olan *Moravya Düetleri* ve *Slav Dansları* gibi çekici ve kolay beğenilen parçalara yoğunlaştırmadığını bir türlü anlayamıyordu. Bu düşüncesini önerince, Dvorak, "Senfoni, büyük vokal ve enstrümantal eserler yazacak yerde, yalnızca şurada burada bazı şarkılar, piyano parçaları ya da danslar yayımlamakla kalmak... Bir yerlere varmak isteyen bir kimse olarak bunu ben yapmam,"¹² diye yanıt vermişti.

Mücadele edilmesi gereken başka terbiyesizce davranışlar da vardı. Büyük Alman orkestra şefi Hans von Bulow ve Macar doğumlu Hans Richter, Dvorak'ın müziğini kabul etmişlerdi; buna karşılık Dvorak, eski Hussçu ilahiden yararlanarak Huss Üvertürü'nü yazınca, bir takım eleştirmenler bunun bozgunculuk olduğu yaygarasını bastılar. Dvorak'ın yayımcısı olarak Simrock, bestecinin kırılması pahasına adını Antonin'den Anton'a çevirerek bir güzel Almanlaştırdı ve bunun yanı sıra da Dvorak'ın müziğinin hem Almanca hem de Çekçe başlıklarla basılması ricasını, bir taşralı budalalığı sayarak önemsemedi. Dvorak, Simrock'a şunları yazmıştı, "Benim Çek kardeşlerime gülmeyin ve benim için de tasa etmeyin... Sizin ne kadar yanlış bilgi sahibi olduğunuza ben yalnızca esef ediyorum. Hepsi böy-

ledir bizim düşmanlarımızın... Sanata sahip olan ve onu temsil eden ulusların, ne denli küçük olurlarsa olsunlar hiçbir zaman yok olmayacaklarını umalım. Bağışlayın ama ben size şunu söylemek istedim yalnızca; bir sanatçının, aynı zamanda sağlam bir inançla bağlı olduğu bir ülkesi de vardır ve sanatçının o ülke için coşkulu bir yüreğe sahip olması gerekir."¹³ Dönüm noktası Dvorak'ın 1884'te başlayan İngiltere yolculukları ile başladı. Onun bir besteci olarak karşılanması öylesine coşkulu oldu ki, 1884 ile 1890 arasındaki yıllık ziyaretleri İngiliz müzik yaşamında bir kurum haline geldi. Senfonilerinin başarısının yanı sıra, büyük İngiliz popüler koro festivallerine büyük koro yapıtlarıyla bağlandı. Bu noktadan başlayarak dünya çapında önemli bir kişi olarak tanındı.

Ulusal anlatım ve yaratıcılık alanında halk müziğini kullanmayı amaç olarak benimseyen öbür besteciler gibi, onda da bu müziği tam bir özgürlük ve esneklikle nasıl kullanılacağına ilişkin bilgi, bestecilik sanatının üzerinde ustalaştıkça yavaş yavaş geldi. Dvorak'ın 1877'ye kadar olan, *Sol Tonunda Yaylı Çalgılar Beşlisi* ile *3 No. lu Fa Senfonisi* (daha önce yazmış olduğu dört senfoni ölümü sırasında yayımlanmamış ve numaralanmamış durumda olduğu için fiilen yazdığı beşinci, buna karşılık yayımlanan üçüncü senfoni) gibi daha önceki eserleri, duygusal açıdan etkileyici olmadığı gibi, halk özellikleri bakımından da seçkin eserler değildir. Bunlar, Schubert ve Mendelssohn'dan kaynaklanan gelenekte, Çek "hava"sı katılmış tatlı, çekici ve ezgili yapıtlardır.

Op. 46, Slav Dansları (1878) dizisi ileriye doğru atılmış bir adımı temsil eder. Yüzeyden bakılınca iddiasız "dans şiirleri" olan bu dizi, Brahms'ın gerçek halk ya da Çingene ezgileri kullanan *Macar Dansları*'ndan, her ezgisinin Dvorak'ın kendi buluşu olması bakımından farklıdır. Böyle olmasına karşın bunlar, güçlü, öteden beri varmış gibi gözüken ölümsüz melodileriyle tümüyle halkın müziği olarak iştilir. Dvorak, kendi buluşlarını yazıya geçirmeyi öğrenmiş bir köylü doğaçlamacı gibi, halk üslubunda düşünmeyi öğrenmiştir. Coşku ile düşün birbirini izle-

13. a.g.y., p. 98.

diği bu eserler bir "dış dünya" ile, bir açık hava duygusu ile dolup taşarlar; Chopin'in *Mazurkalar*'ını halktan bir adım öteye götüren öznel dokunuş, bunlarda eksiktir. Bunun yanı sıra bunlar Dvorak'ın halka yaklaşımının özel eğilimini gösterirler. Halk müziğinin *parlando* yaklaşımını yeğleyen Musorgski'nin aksine, Dvorak insan deviniminin karmaşık etkileyciliğini taşıyan "dans eden şarkıları"nda, halk sanatının olağanüstü çağrışımlar taşıyan ritm egemen yanını yeğler. Böylece ulaşılan "yeni halk sesi," 1879'un ikinci bölümü "Dumka'sıyla *Op. 51, Mi Bemol Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* ve 1880'de çıkan üç eser olan ses için *Çigan Melodileri, Keman Konçertosu* ve *Re Tonunda Birinci Senfoni*'şi (gerçekte yazdığı altıncı senfonisi) gibi eserinde hemen kendini belli eder. Bunlar tümüyle klasik biçimlere dayanan enstrümantal müzikte "yeni bir ses"i temsil ederler ve bu eserler iyice örölmüş bir lirizm halinde gelişmiş Çek halk tarzı melodilerle dolup taşar.

Dvorak'ın ikinci adımı sanatını, dramatik ve hatta trajik coşku evreninde derinleştirmesi oldu. Bunu armonik ve polifonik dokuyu zenginleştirerek ve yapıyı sağlamlaştırarak gerçekleştirdi. Halk karakteri azalmış gibi görünmesine karşılık, Brahms'tan aldığı dersler en yüksek noktasına varmış gibidir. Bu nitelikleri taşıyan eserleri *Op. 61 Do Majör Yaylı Çalgılar Dörtlü* (1881), *Op. 66 Fa Minör Üçlü* (1883) ve *Re Minör İkinci Senfoni*'dir (1885). Buna karşılık, buradaki ses, Dvorak'ın özgün sesidir. Bunu, Büyük *İkinci Senfoni*'nin (gerçekte Dvorak'ın yedinci senfonisinin) yavaş bölümünü, Brahms'taki karşılığıyla karşılaştırırsak görebiliriz. Brahms'taki trajik anlatım daha yürek parçalayıcıdır. Dvorak'ta ise, ezgi tümcesinin içe yönelmesini denetleyen ve kederi, "dış dünya" dinginliğinin bir dokunuşuyla yatıştıran bitmek bilmeyen ritmik bir atılım vardır.

Onu izleyen adım, klasik biçimleri tam bir özgürlükle ele alışında deyim yerindeyse, "kendi ezgisine ayak uydurarak dans ettirdiği" yeni bir ustalıklı duygusal etki düzeyinde, halkla yoğrulmuş bir müziğe doğruydı. 1886'nın ikinci *Op. 72 Slav Dansları* dizisi bu değişmeyi temsil eder gibidir. Burada halk öğeleri birinci dizidekinden daha arınmış bir biçimde işlenmiş ve çeşit-

lenmiştir. Bunun yanı sıra halk müziğine karşı ilginin artmasını da ortaya koyar. Dvorak, burada da Ukrayna, Leh ve Yugoslav üsluplarını, Çek üslubuyla birlikte kullanır. Dvorak Slav bağlarını başka yollarla da kurar. Olay örgüsünü Boris Godunov'un devamı olarak kullandığı *Dmitri* operası (1881-83), 1888'da Prag'a gelişinde Çaykovski'ye yaptığı karşılama ve 1890'da Rusya'yı ziyareti bunlardandır. İngiltere'de çok sıcak karşılanmasıyla birlikte burada yeni ve halk esinli başeserlerinin *Op. 81 La Majör Piyanolu Beşli* (1887); *Op. 88 Sol Tonunda Dördüncü Senfoni* (1889), *Op. 90 "Dumky" Üçlüsü'nün* (1890-91) zafer alayı halinde birbirini izleyişini görüyoruz. Bunlar Çek müziğinin, "büyük" enstrümantal müzik biçimlerini fethetmiş ve bir dünya sesi olarak ortaya çıkmış olduğunu haber verirler. Çek müziği, artık Alman senfonik ve oda müziği geleneğinin bir taşralı filizi olmaktan çıkmıştır.

Piyanolu Beşli gibi, *Dördüncü Senfoni* de klasik biçimin halk üslubu tarzında tam bir yeniden yaratılışını temsil eder. Bu senfonide akıl durdurucu olan, doğurgan birkaç müzik cümlesinden kaynaklanan gür melodik gelişmedir. Örneğin birinci bölümde farklılaşmış birçok tema bulunmasına karşın, bu bölüm tek temalı olarak nitelendirilebilir. Baştaki yavaş başlangıç motifinden, onu izleyen flüt teması doğar ve bunlardan da yalnızca asıl bölümün melodileri değil, aynı zamanda seri nota, eşlik figürleri, süslemeler ve kontrpuan da doğar. Dvorak melodi yaratma sırrını halk müziğinin yoğrulabilir özünden öğrenerek ustalaşmıştır ve müziğin tüm dokusu bu özden açılır. Aynı şekilde yavaş bölümde, giriş melodisine kendisinin bir çeşitlemesiyle yanıt verilir ve ardından, olağanüstü esnek ritmi ve enstrümentasyonunun büyüleyici renkleriyle ayırt edilen sevimli bir müzik akışı ortaya çıkar. Üçüncü bölüm, hareketlendirici bir Çek vals ve son bölüm ise, yaşam neşesini, bir ciddi düşünce dokunuşu ve şen bir nükte ile birleştiren çeşitlenmeli bir temadır. Schubert'in *Do Majör* ve Beethoven'in *Yedinci Senfonisi* gibi, Dvorak'ın *Dördüncü Senfoni*'si de tüm insanı kapsayan neşe anlatımlarından biridir. En özgün eser, "*Dumky*" *Üçlüsü*'dür. Dvorak'ın çok rağbet ettiği bir biçim olan "*dumka*", yavaş başlayan

onu daha hızlı bir bölmenin izlediği bir Ukrayna ağıt kalıbıdır. Onun bu üçlüsünde, klasik "sonat formu" ve dört bölümlü düzen terkedilmiştir ama gene de her biri "dumka" olan, her biri geleneksel halk örüntüsünü izleyen, buna karşılık öbürlerinden farklı olan altı bölüm tarzında benzer bir kip yaratılmıştır. İlk iki "dumka" klasik bir "birinci bölüm"ün keskin dramatik karşıtılarına taşır. Üçüncüsü elem duyguları uyandıran kederli bir yavaş bölümdür ve daha hızlı olan ikinci bölme bile halk tarzı kaydırmalar ya da *glissando*'larla altı çizilmiş, bir kat daha etkileyicilik getirir. Dördüncüsü, coşkun bir *scherzo*'dur. Son ikisi, coşku uyandıran bir sonu (final) oluşturur. Ayrıntılı bir biçimde işlenmiş, "bilgili" bir yapıttır; böyle olmasına karşın, esinlenmiş bir köy müzikçisinin parmak uçlarında, her müzik cümlesinde bir yüzyılın müzikal gelişmesini çeşitlemesi gibi, her müzik cümlesinde bir halk duygusu taşır.

Çek müziği uğrındaki çabasında kazandığı bu zaferlerle Dvorak kendisini yeni, olağanüstü bir çabanın içinde buldu. Bu da, Birleşik Devletler'de ulusal bir müziğin gelişmesine yardım etmekte. 1892'den 1895'e kadar süren kısa öğretmenlik ziyareti sırasındaki deneyimleri onun Çek ulusal görüşünün temel insaniliğine; kendi sıradan halkına beslediği sevginin bütün sıradan insanları kucaklayacak biçimde büyümesine tanıklık eder. Bu, o sıralar Birleşik Devletler'i kaplamış bulunan, İç Savaş'ı kazandıran ve Siyah köleliğinin kaldırılmasını sağlayan demokratik duygunun geçici olarak yeraltına geçmesine yol açan jingoist milliyetçilik ve ırkçılık dalgasının tam karşısındaydı. Popülist hareket, hızla tröstleşmekte olan endüstrilerin muazzam gücü ile boş yere başa çıkmaya çalışıyordu. Güneyde Zenci halk, Güneyi demokrasinin bulunmadığı bir ucuz emek kolonisi olarak yönetmeyi tercih eden Kuzey endüstrisinin tam rızası ve teşviğiyle saldırıya uğruyor, toprak köleliğine itiliyor, yasalarda seçme ve seçilme haklarından ve medeni haklarından yoksun kılınıyordu. Mantar gibi yerden biten endüstrilerin çarklarının döndürülmesi ve aynı zamanda da emeğin "yerinde rahat durmasını" sağlamak için başka ülkelerden milyonlarca göçmenin gelmesi teşvik ediliyordu. Güney kadar, Kuzey'de de ırkçılık yayıl-

mişti. Başlıca saldırıları Zenci halka yönelik olmakla birlikte, emeği gerekli olan ama kültür mirasına ya da demokratik umutlarına gerek duyulmayan İrlandalı, Alman, İtalyan, Yahudi, Slav, Çinli ve başkalarını da hedef alıyordu. 1895'te Theodore Roosevelt Zenci halka bir "tam budala ırk,"¹⁴ diyerek saldırdı. *Atlantic Monthly*'nin o son derece kibar editörü, bizim "Korunmasız Kapılarımız"dan geçen o "ne idüğü belirsiz kalabalık"a küfrediyordu.¹⁵ Hırs bürümüş gözler, Karayip Adaları'nın, onun yanı sıra Orta ve Güney Amerika'nın olası zenginliklerine ve hammaddelerine dikilmişti. Anglo-Sakson "mistiği" biçimini almakta olan ırkçı bir milliyetçilik, bu türden dürtülere destek olmaktaydı. Bu milliyetçilik, Anglo-Sakson kanunda, aşağı oldukları daha koyu renkli deriye sahip olmalarından açıkça görülen öteki halklara "yasa ve düzen" getirmekle görevli, doğal bir üstünlük bulunduğunu ilan ediyordu. Bu, kartellerin ve tekellerin ve onlara eşlik eden "büyük devlet" politikalarının, dünya üzerindeki pazarlar ve ham maddeler için yeni emperyalist atılımın ortaya çıkışını yansıtan daha geniş bir dünya hareketinin bir parçasıydı. Bu ruh, Rusya'nın Fin özerkliği, Avusturya'nın da Bohemya özgürlüğü üzerinde gitgide artan baskısında, Almanya'daki anti-demokratik ve Yahudi düşmanı hareketlerde, Fransa'daki Dreyfus davasında ve Çin'deki Batı saldırılarında hissedilebiliyordu. Bu ruh, zehirli jingoist ve milliyetçi çılgınlığı doğurdu.

Dvorak'a yapılan çağrı, kendi de olağanüstü bir kişi olan bir kadından, toptancı bir bakkalın eşi olan Bayan Jeanette M. Thurber'den geldi. Müziksever bir kişi olan Bn. Thurber, yerli bir Amerikan operasını teşvik etmeye, New York'ta masrafları karşılayamayacak kimselere parasız eğitim verecek bir "Ulusal Konservatuvar" kurmaya çaba gösteriyordu. Mayıs 1893'te bir gazete ilânı Zenci halkı bu konservatuvara yazılmaya çağırıyordu.¹⁶ Bn. Thurber'in Dvorak'a önerdiği maaş, onun Prag Konservatuvarı'ndaki mütevazî gelirine oranla akıl almayacak kadar büyük olmakla birlikte, gerçekte Dvorak'ı bu görevi kabul etme-

14. Rayford W. Logan, *The Negro in American Life and Thought: The Nadir 1877-91*, Dial, N. Y., 1954, p. 268.

15. a.g.y., p. 161.

16. Paul Stefan, *Anton Dvorak*, Greystone, N. Y., 1941, p. 109.

ye götüren, bu görevin demokratik ruhuydu. Amerika'ya varışından az sonra şunları yazmıştı, "Amerikalılar benden büyük şeyler umuyorlar ve dediklerine göre en başta da onlara yeni ve bağımsız bir sanatın vadedilmiş topraklarını ve melekutunu göstermemi, kısacası ulusal bir müzik yaratmamı bekliyorlar... Bu benim için kesinlikle büyük ve muhteşem bir görevdir ve Tanrı'nın yardımıyla, bunu başaracağımı umuyorum."¹⁷

Dvorak, Birleşik Devletler'in, 1893'te Aldrichlerin "Burada, Amerika'da, *yeryüzündeki cümle ulusların kasaba ve köy adları var*,"¹⁸ diye yazarak yakındıkları özelliğinden, Whitmanvari bir halkların kardeşliği tablosundan coşku duymuştu. Müzik dünyası Dvorak'ı büyük bir şöhret olarak karşıladı, ama Dvorak öyle biri gibi davranmaya yanaşmadı. 1893 yazını, yeni dünyada eski yurttaşlarının ne durumda olduklarını görmek isteğiyle bir Çek çiftçi topluluğunda, Iowa, Spillville'in ücra bir köşesinde geçirdi. Bu insanlar müthiş yorucu emek karşılığında çocuklarına bir Bohemya köylüsünden daha iyi bir geçim sağlamışlardı. "Yoksulların en yoksul olanları, büyük zorluklar ve mücadelelerden sonra, burada daha iyi bir durumdalar... Üstelik burası çok 'yabani,' kimi zaman da çok kederli, hem de umutsuzluk verecek kadar kederli."¹⁹

Dvorak, kendine özgü Amerikan müziği olarak bulabildiği her şeyi heyecanla inceledi; dinlediği akademik kompozisyonlardan çok, halk müziği ve popüler müzikle ilgilendi. Konservatuvarda, ilerde kendisi de ünlü bir besteci olan Henry Thaker Burleigh (1866-1949) ona Zenci spiritüalleri söyledi. *New York Herald Tribune*'a yazdığı bir makalede (21 Mayıs 1893) Dvorak şöyle diyordu, "Zenci şarkılarında yeni bir müzik okulunun güven veren temelini bulmuş olduğum kanısındayım ve yeni bir müzik okulunun, ... özgür ve büyük bir ulusun doğal sesinin yaratılabilmesi için buradaki genç müzikçilerin yalnızca özenli rehberliğe, candan çalışmaya, yasal destek ve teşviklere gereksinimleri olduğu sonucuna vardım."²⁰ Aynı gazetenin daha son-

17. Sourek, *a.g.y.*, p. 152.

18. *a.g.y.*, p. 158.

19. *a.g.y.*, p. 166.

20. V. Fischl, Ed. *Antonin Dvorak, His Achievement*, Lindsay Drummond, London, 1943, pp. 52-53.

ra kendisiyle yaptığı bir röportajda, şöyle demişti, "Amerika'nın Zenci melodilerinde büyük ve soylu bir müzik okulu bakımından gerekli her şeyi buluyorum. Bunlarda dokunaklı, melankolik, gözüpek, neşeli, şen, ne istiyorsanız hepsi var. Bir kompozisyon için gerekli olup da, bu kaynaktan sağlanamayacak hiçbir şey yoktur."²¹

Bu sakın açıklamasıyla Dvorak, zamanın en derine kök salmış önyargısının tam ortasına savuruyordu bombasını. Zenci halkın halk sanatından büyük bir müzik çıkabileceğine işaret etmekle kalmıyor, aynı zamanda, bunun büyük bir "Amerikan" müziği olacağını söylüyor, bugün de birçoklarının kabul etmeyecekleri bir gerçeğe, Zenci halkın, Amerikan halkının ve ulusunun organik bir parçası olduğuna parmak basıyordu. Kuşkusuz gerçek, görmek isteyen gözler için açıktı. Kabul edilmese de, halk masalları, minstrel gösterileri ve yayımlanan şarkılarıyla Zenci kültürü, Amerikan halk sanatıyla popüler sanatının ayrılmaz bir parçası haline gelmişti. Dvorak konuyu 1895'te *Harpers* dergisinde yayımlanan bir makalesinde, sorunu daha da ileriye götürerek, bu denli olanakların ve böylesine bir yursteverliğin var olduğu bir toplumda, müzik için niçin bu kadar az şey yapıldığını soruyordu. Operaların İngilizce sahnelenmesini, bestecilerin halk müziği, kır insanların şarkıları, halk dansları ve sokak satıcılarının bağınşları gibi halktan gelen müzikleri incelemeleri gerektiğini öne sürüyordu.

Öğütlediği şeylere uygun düşecek tek uygulamanın bu olduğunu düşünerek, ulusların arasına "barışı getiren kişi" Hiawatha* üzerine bir opera tasarladıysa da sırf kullanılabileceği bir libretto sağlayamadığı için bunu gerçekleştiremedi. Böylece, onun büyük "Amerika yapıtı" olarak gerçekleşen, "Yeni Dünya-

21. Alec Robertson, *Dvorak*, J. M. Dent, London, 1947, p. 170.

* "*Hiawatha* (Ocibua dilinde "İrmakları O Yaratır"). Kuzey Amerika Yerlilerinden Onondaga kabelesinin efsanevi reisi (y.1450). Yerli geleneğinde, İrokua Birliği olarak bilinen Beş Kabile Birliği'nin kuruluşu ona mal edilir. Hiawatha, mucizevi karakteriyle, insanlığın ilerlemesinin ve uygarlığın bedene bürünmüş biçimidir. Büyüsüyle, insana karşı savaşılan doğanın bütün güçlerini ele geçirerek tarımı, gemiciliği, tıbbi ve sanatı öğretir. ..." *AnaBritannica*, C.11, s. 27, 1st., 1993.

dan" adıyla bilinen *Mi Minör Beşinci Senfoni*'si oldu. O zamandan bu yana Dvorak'ın bu senfonisinde gerçek Zenci ya da Kızılderili melodileri kullanıp kullanmadığı uzun uzadıya tartışılmıştır; öne sürülen kanıtların büyük bölümü, bir halk etkisinin, ancak gerçek ezginin o yapıtta yer aldığı kanıtlandığı zaman kabul edileceği gibi, sıg bir bakış açısından ele alınarak ileri sürülmüştür. Bestelenmiş bir yapıta bir Çek halk şarkısını olduğu gibi koymayı da genellikle yaratıcılık dışı olarak düşünen Dvorak, aynı şekilde, Amerikan melodilerini bu biçimde kullandığını da kabul etmiyordu. Buna karşılık, "Tabii, 'bumu' olan herkes Amerika'nın *erkisi*'ni, algılamış olsa gerek."²² Birinci bölümde, yavaş girişi izleyen birinci tema, bir aksatım (senkoplama) dokunuşunun dışında, özellikle Amerikan gibi görünmez. Pentatonik ikinci tema, bir olasılıkla "Kızılderili" bir özellik sezindiriyor olabilir, ama pekala gayda dem seslerini kullanan bir Çek dansı da olabilir. Buna karşılık, ilk kez bir flütten işitilen üçüncü tema, gerçekte "Swing Low Swing Chariot" üzerine kurulu sevimli bir "Amerikan" melodisidir, ama ritim açısından, sekmeli tipik bir cakewalk, ragtime ritmiyle ve "I Want To Be Ready" gibi daha aksatımlı spiritüallerle dönüşümden geçirilmiştir.

Yavaş bölümün, Dvorak'ın bir öğrencisi tarafından daha sonra "Going Home" adlı popüler şarkı olarak düzenlenen melodisi, hem "Deep River" gibi Zenci spiritüalleriyle, hem de Dvorak'ın "Annemin Bana Öğrettiği Şarkılar" gibi Çek melodileriyle çok yakın bir akrabalık taşır. Spiritüallerin kendileri Afrika müzik geleneğinin bir "Batı" ilahi geleneğiyle kaynaşabileceğini ortaya koymuş oldukları ve Amerika'daki en büyük ilahi geleneklerinden biri, Dvorak'ın anavatanından Moravya halkı tarafından getirilmiş olduğu için, bu ikili özellik garip değildir. Bu bölümün orta bölmesi, en açık biçimde, Dvorak'ın yurt özlemini dile getirir; orta yerinde de Çek halk danslarına şöyle bir dokunarak geçer. *Scherzo*'da bir kez daha "iki dünyanın mutlu buluşması" karşımıza çıkar; bunun birinci parçası oynak melodisiyle tatlı bir biçimde Amerikalı özellik taşır, "trio"su ise bir Çek valsine dönüşür. Son bölüm, aynı zamanda yavaş bölüm melodisi-

22. Sourek, *a.g.y.*, p. 158.

nin bir dönüşümü olan görkemli bir geçit temasıyla başlar; ve ilerleyişi sırasında daha önceki bölümlerden başka temalar ortaya çıkar, "Yeni Dünya"ya coşkun bir saygı oluşturacak biçimde birbirine örülür.

Bunun sonucu, karşımıza çıkan bir "Amerikan" senfonisi değil, "Amerika'da bulunan bir Çek bestecisinin" senfonisidir. Bu senfoni Dvorak'ın, yalnızca Çek değil, her halk müziğinin, bu ömekte ise Amerikan Zenci müziğinin, özünü yakalayabilme ve ondan yeni temalar yaratma yeteneğini ortaya koyar. Bu biraz da onun ritimleri yoğurabilme yeteneğine bağlıdır ve özgün melodi bakımından Çek olması olası olan temalar, ritim bakımından Amerikalı temalar olarak ortaya çıkar. Süreç daha da ileriye giderek ve sihirli bir biçimde "Amerikan" temaları, "Çek" temalarına, "Çek" temaları, "Amerikan" temalarına dönüşür.

ABD'de kalması için kendisine ısrar edilmesine karşın Dvorak, 1895'te asıl yerinin kendi insanların arasına olduğu kararına vararak ülkesine döndü. Birleşik Devletler'de tam olarak bestelemiş ya da Amerika'da bestelemeye başlamış olduğu yapıtlar, Dvorak'ta bir "Amerikan" dönemi, ya da "Amerikan" üslubu meydana getirmez. Bu yapıtlara bir özellik verir gibi görünen bir şey varsa, bu, neşeli "*Yeni Dünya*" Senfonisi dışta kalmak üzere, söz konusu yapıtların Dvorak'ın son dönemin derinleşen kederliliğine doğru bir yönelişi ortaya koyuyor olmalıdır. Bunun örnekleri, *Op. 97, Mi Bemol Yaylı Çalgılar Beşlisi*'nin güzel yavaş bölümleri, *Op. 104, Viyolonsel Konçertosu* ve özellikle de büyük *Op. 106, Sol Tonunda Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'dür. Belki de Amerikan yaşamındaki refah ve demokratik özellikler, Dvorak'ın zihninde, Avusturya egemenliği altındaki Bohemyalıların yoksulluk ve ezilişini yoğunlaştırmıştır.

Dvorak kendini hiçbir zaman kahredici trajedi içine koyvermez; her zaman tatlı bir huzur vardır. Bu son döneminin kederli havası, *Gün Ortası Büyücüsü*, *Altın Çıkrık* gibi insana ürperti veren Çek halk masallarına dayanan senfonik şiirlerinde hissedilebilir. En etkili biçimiyle de, 1900'ün *Rusalka* operasında kendini gösterir. Bu opera, bir prense aşık olarak huzur dolu yuvasını terkederek ölümsüzlüğünü yitiren, böylece mutsuzluk dünya-

sına ayak basan bir su perisini anlatan çok tanınmış bir halk masalı üzerine bestelenmiştir. Prenslerin aşık oldukları ve terk ettikleri su perilerine ilişkin birçok eski halk masalının arkası la soylularla aşk yaşayarak yüzüstü bırakılan köylü kızlarının gerçek durumu yatar. Opera, şan rollerinde gösterişli ya da bravura özellik taşımaz, buna karşılık melodilerindeki duygululuğu ve orkestra ile bütünleşen insan seslerinin oluşturduğu senfonik şiir özelliği bakımından son derece güzel bir yapıttır.

Bu derinleşen kederinin nedeni olarak bir tahminde daha bulunulabilir. Bağımsızlık ve özgürlük umutları 1890'ların sonlarında, kesinlikle 1870'ler ve 1880'lerdeki kadar parlak değildi. Baskıcı yöntemler daha yoğundu. Sonunda da, 1899'da daha önce uygulamaya sokulmuş olan liberal karamameler geri alınarak, Çekçe, Bohemya ve Moravya'da resmi dairelerden ve hukuk mahkemelerinden kaldırıldı. Avrupa'nın bütün "bağımlı halkları"nın boğazına geçirilmiş olan ilmi sıkılıyordu ve büyük devletler dünya çapındaki bir hesaplaşma için kuvvet toplamaya koyulmuşlardı. Dvorak'ın ölümünden 10 yıl sonra ve yinelenen olayların ardından, 1914'te, Orta, Güney ve Doğu Avrupa'nın köylülerini top tıkaç ana kaynağı olarak kullanacak olan büyük insan kırımını geldi.

III. Çaykovski- Popüler Sanat ve Toplumsal Düşünce

Tam olgunluk aşamalarına ikisi de 19. yüzyılın son çeyreğinde ulaşan hem Pyotr İliç Çaykovski'nin (1840-93) hem de Nikolay Rimski-Korsakov'un (1844-1908) müziğinde, halkların özgürlüğü konusunda bu dönemde beslenen donuk umutlara bir tepkiyi algılayabiliriz. Çaykovski, kendi tarzında, Brahms kadar gizemli olan bir bestecidir. Brahms'ın müziğinin güzelliğine kulaklarını tıkamıştı, Alman besteci için şunları yazıyordu, "müziksel fikirlerini hiçbir zaman sonuna kadar dile getirmez... Bizim müzik duygularımızın doyuma ulaşmasını istemez, uyarır, irkiltir ve doğruca insanın yüreğine ulaşacak bir dille konuşmaktan utanır gibidir... Üslubu her keresinde çalımıdır. Salt dışsal efektler elde etmek peşinde koşmaz. Hiçbir zaman kabalı-

ğa kaçmaz. Yaptığı herşey ciddi ve soyludur, ama en başta gelmesi gereken şeyden - güzellikten yoksundur."²³ Bu pasajın ilginç yanı, Çaykovski'nin kendi amaçlarını, "müzik fikirlerini sonuna kadar dile getirmek," "doğruca insanın yüreğine ulaşacak bir dil konuşmak"; Brahms'ın karmaşık, karışık akımlı duygularının tersine, duruluk ve doğrudanlığı son derece iyi belirtmektir.

Çaykovski, kompozisyonlarında Rus halk şarkısını bol bol kullandı, ama halk şarkısına Musorgski'den farklı bakıyordu. Rus halk şarkısını, köylülüğün geçmişte, şimdi sürekli var oluşunu ve ulus içindeki rolünü çağrıştırmak amacıyla kullanmadı. Çaykovski, halk müziğinde, toplumun bütün sınıflarının anlatım olarak kullanılabilecek, senfoni ve oda müziği yapıtlarının son derece serbest bir biçimde de olsa, klasik miras üzerinde inşa edileceği bir malzeme haline gelebilecek açıkça Rus olan türde melodiyi aradı. Ve bu nedenle de daha az "ilkel" olan, egzotik türden halk müziğini tercih etti; orta sınıf ve soyluluk tarafından da bilinen ve halk müziği olarak kabul edilen, döngülü popüler şarkılardan birçoğunu kullandı. Bunlar aynı zamanda ulusal, hatta uluslararası popüler bir zenginlik niteliğini kazanan kendi olağanüstü melodilerinin yaratıcı kaynağı olarak da iş gördü.

Büyük romancı Tolstoy'un ona gönderdiği bazı köylü şarkıları için yazdığı bir teşekkür mektubunda, Çaykovski'nin Rus halk müziğinin düzensiz ses dizisi ve ritmik oluşumlara ilişkin görüşleri yer alır.

"Sayın Kont: Şarkılar için en içten teşekkürlerimi kabul ediniz. Bu şarkıların, bu işe eli yatkın olmayan biri tarafından notaya geçirildiğini ve bu yüzden de özgün güzelliklerini neredeyse tümüyle yitirmiş olduklarını açıkça söylemem gerekiyor. Başta gelen hata, bunların yapay olarak düzenli bir ritim içine alınması yönündeki zorlamadır. Yalnızca şarkı eşlikli olan Rus halk danslarında düzenli vurgulu bir ritim vardır; destanların (*bilini*) ise danslarla ortak hiçbir yanı yoktur. Zaten, bu şarkıların çoğu, neşeli Re major tonuyla notaya geçirilmiş; bu da, gerçek Rus halk şarkılarının tonalitesine uygun olmaktan çok uzak olan

23. Modeste Tchaikovsky, *The Life and Letters of Peter Ilich Tchaikovsky*, Ed. Rosa Newmarch, John Lane, N.Y., 1906, pp. 570-71.

birşey; Rus halk şarkılarının tonaliteleri her zaman belirsizdir; bu şarkılar ancak eski Kilise Modlarıyla karşılaştırılabilir. Dolaşısıyla, sizin bana göndermiş olduğunuz şarkılar sistemli bir biçimde işlenmeye uygun değildir. Bunlardan bir halk şarkıları albümü olarak yararlanamam, çünkü bu amaçla kullanılacak ezgilerin, kesinlikle bunları söyleyen kişiler nasıl söylüyorsa, öyle notaya geçirilmiş olmaları gerekir. Bu ise zor bir iştir, son derece ince müzik duygusu, bunun yanı sıra büyük bir müzik tarih bilgisi ister. Balakirev -ve bir dereceye kadar da Prokunin dışında- bu çalışmayı gerçekten bilen kimse var mı, bilmiyorum. Ama, sizin şarkılarınız gelecekte kesinlikle yararlanacağım bir senfoni malzemesi -hem de olağanüstü bir malzeme- olarak kullanılabilir."²⁴

Başka türlü söylenirse, Çaykovski'nin hiçbir akademik dargörürlüğü yoktur ve halk müziğinde bulanabilecek, "makbul" Batı müziğinden bu denli farklı olan çeşitli armonik-ritmik kalıpların değerini anlar. Ama bunu, Musorgski'nin ve bir dereceye kadar da Borodin'in yaptıkları gibi, kendi yaratım üslubuna kadar vardırılmaz. Çaykovski, Musorgski'nin gözardı ettiği bir alanı, büyük enstrümantal formları, mimari gereksinimleriyle birlikte fethetmeye çaba gösterir. Ayrıca, klasik tonaliteye ve tonalite değişmelerine dayalı olan bu gibi yapıtlar için dönüşüm geçirmiş biçimiyle bile olsa, halk müziğini yararlı bulur.

Çaykovski'nin çalışmasında bu yaratıcı melodik dönüşüm sürecini izleyebiliriz. Örneğin, bir piknikte dinlemiş olduğu bunun gibi bir halk şarkısı,²⁵ Nikolay Rubinstein* için yazılan ve ona adanmış olan *Op. 44, Sol Majör Tonunda İkinci Piyano Konçertosu*'nun (1880) birinci bölümünde ortaya çıkar. Rubinstein ölünce, Çaykovski onun anısına *Op. 50, La Minör Üçlü'yü* yazdı. Ve aynı melodi, bu yapıtın ikinci bölümünü oluşturan dişi çeşitlemelerin teması olmuştur. Böylece basit bir halk ezgi-

24. a.g.y., p. 197.

25. Edwin Evans, *Tchaikovsky*, Pellegrine and Cudahy, N. Y., 1949, p. 95.

* Nikolay Grigoriyeviç Rubinstein (1835-1881). Anton Rubinstein'in kardeşi, besteci ve piyanist,- ÇEV.

sinden, Çaykovskinin opera ve balelerini süsleyen türden sevimli bir valsine de içinde bulunduğu art arda güzel ve yüreği okşayan melodilerin geliştirdiği bir yapıtı dinleriz.

Çaykovski'nin çeşitleme ve melodi yaratım sürecinde ritim, başlıca işlevi görür. Dvorak gibi ve Brahms ile Musorgski'nin tersine, *parlando* müzikten çok, ritim ağırlıklı bir müzik yazmaya yönelir. *Keman Konçertosu*'nun *Canzonetta*'sı, *Beşinci Senfoni*'sinin ikinci bölümü ya da *Evgenniy Onegin*'de Lenski'nin aryası gibi yavaş melodilerinde bile, durup dinlenmeyen bir ritmik hareket vardır. Bu yardımlar onun müziğine dışsal bir yaşam duygusu verir ve ana çizgileri sağlam çizilmiş melodileriyle bir arada, onun ülkedeki en başta gelen; aslında tam suare balesini büyük sanat düzeyine çıkaran ilk bale bestecisi olmasına katkıda bulunmuştur. Melodilerde derin kederle, yaşam duygusunun birbiriyle son derece sık kaynaşmasına rastlanması, Çaykovski'nin kişiliğinin temel özelliğini oluşturur. Çaykovski için hiçbir zaman kendini gerçek anlamda tümüyle öznelciliğe, karamsar düşüncelere koyvermiş bir bestecidir diyemeyiz. Kişiliğinde ve müziğinde Bach'taki gibi derin, ama onunkinden farklı biçimde yer alan bir çatışma vardır.

Brahms gibi, Çaykovski de derin bir aşk ve sevilme özlemi içinde olmasına karşın, oldukça yalnız bir yaşam sürdü. Gerçekte, aşırı duygusal olan Çaykovski, insanların varlığından çoğunlukla rahatsızlık duyan biriydi. "Demek ki ben bir bakıma, Kilişenize sıkı bir biçimde bağlıyım. Ama başka bakımlardan, dogmaya olan inancımı çoktan yitirmiş durumdayım. Örneğin, nedamet doktrini bana adaletsizliği ve akıl dışılığı bakımından canavarca gibi geliyor. Sizin gibi, ben de, öldükten sonra dirilme diye birşey varsa, bunun yalnızca, benim içinde ancak mikroskopik bir atomu olduğum doğanın ebediliğine ilişkin panteist görüşle, maddenin yokedilemez oluşu anlamında, anlaşılabilirliğine inanıyorum."²⁶

Çaykovski, çoğu zaman korkunç bir kendine güvensizliğin acısını çekecekti; 1877'de "Gerçek sıkıntım, kendi ruhsal çökün-

26. Tchaikovsky, a.g.y., p. 238.

tümdür - yakamı bir an olsun bırakmayan yorucu, deli edici bir çöküntü bu,"²⁷ ve 1878'de gene, "Birden, beni gerçekte hiç kim-
senin sevmediği; ya da acınacak, aşağılık bir varlık olduğum
için sevimemeyeceğim duygusu çöküyor üzerime."²⁸ Bu kendine
acımak olmadığı gibi, dünyanın da bir "hiç" olduğunun ilânı da
değildir. Yaşamı kucaklamak ve en üstün iyilik saydığı, öteki
insanlar gibi yaşamak mücadelesidir. Kendisinin her zaman ya-
kınında bulunan bir tema, kendi dışlarındaki zalim güçler tara-
fından ezilen iki insan arasındaki aşkın yürek parçalayan güzel-
liğidir. İlk başarılarından biri olan *Romeo ve Juliet* üvertür-
fantezisinde bunu ele almıştır.

Onu normal aşk ve cinsel ilişkilerden alıkoyan psikolojik en-
gellenmeye son derece duyarlıydı. Onu olasılıkla, 1877'deki ani
ve kısa süren evliliğine itmiş olan şey, bu ketlenmenin "erkek-
çe" olmadığı, zorlayıcı önlemlerle bunun tedavi edileceği duy-
gusu olsa gerek. Bu evlenmenin sonucu ise, ancak kendini be-
ğenmeme duygusunu yoğunlaştıran, onu intiharın eşiğine kadar
getiren dehşet verici bir deneyim olmuştu. Müzik, kişisel yıkılı-
şının ifadesi değil, onu şifaya kavuşturan bir öge, yaşama çeken
bir bağ oldu. 1878'de şunları yazdı, "Fizik olarak beklenebile-
cek olandan çok daha iyiyim; ama zihinsel olarak, sağlıklı ol-
maktan hâlâ uzağım. Tek sözle, çıldırmama ramak kaldı... Çal-
ışmadan yaşayamam ve artık beste yapamayacak duruma geldi-
ğim zaman ise, kendimi başka müzik konularıyla oyalayaca-
ğım."²⁹ Ve bu kritik dönemin büyük yapıtları olan *Evgenniy*
Onegin (1877-80) ile *Dördüncü Senfoni*'sinde (1877-78) de ki-
şisel acıya teslim olma, "çıldırma," ya da histeri yoktur. *Dör-
düncü Senfoni*'de birinci bölümde sunulan ve senfoninin bitiş
yapraklarına kadar ağırlığını duyumsatan motto teması* ya da
"kader motifi," bu senfoniye trajik bir özellik verir. Buna karşı-

27. a.g.y., p. 229.

28. a.g.y., p. 249.

29. a.g.y., p. 259.

* "Özdeyim teması": bir müzik parçasının gidişi içinde alıntı biçiminde yi-
nelenerek ortaya çıkan (bu arada değişimden de geçirilerek, çeşitlenerek sunu-
labilen) bir tema, müzik cümlesi ya da motif; belli bir düşünceye gönderme
yapıyor olabilir -Çev.

lık, bu senfoni Çaykovski'nin olgunluk dönemi senfonilerinin halk melodisi bakımından aynı zamanda en zengin olanıdır ve birinci bölümündeki vals temaları gibi, dans imgeleri de çok boldur.

Evgenniy Onegin ve *Likovaya dama* (1890; *Maça Kızı*), Çaykovski'nin, her ikisi de dram öğelerini Puşkin'in yapıtlarından almış olan opera türündeki şahaserleridir. Bu eserlerde alışıla gelmiş renkli tarihsel temaşa bir yana bırakılmıştır; bu operalar bestecinin kendi çevresini, yani Rus toplumunun ileri gelenler katmanını betimler, ama bunu, ulusal sahne ve çağdaş yaşamla ilişkisi bakımından sahip oldukları sakin tarzlarıyla, bir anlayış dürüstlüğü ve doğallığı içinde yaparlar. Bu da bu yapıtları önemli bir ileri adım haline getirir. Çaykovski, *Evgenniy Onegin* konusunda Taneyev'e yazdığı mektupta, kendi getirmiş olduğu yenilikleri beğenmez:

"Operanın sahneye uygun olmadığını söylerken büyük olasılıkla, tümüyle haklısınız. Böyle olmakla birlikte, bu tür bir etkililiğe zerre kadar önem vermediğimi size söylemem gerek. Bende dram yönünden dişe dokunur bir hava bulunmadığı çoktan ortaya çıkmış bir gerçek ve artık bunu dert etmiyorum... Ben bu tür operaya " lirik sahneler" ya da onun gibi bir şey demek isterdim. Bu operanın geleceği yoktur!... ama en azından müziğin kelimenin en tam anlamıyla benim tam da içimden geldiğini söyleyebilirim."³⁰

"Benim tam da içimden" tanımlaması, operanın otobiyografik olduğu anlamına gelmez. Kendi yürek tırmalayan deneyimlerine karşın, Çaykovski kendisini sıyrabilmiş ve aşkın sorunlarına soyut değil, toplumun belli bir aşamasının şekillendirmiş olduğu gerçekçi bir biçimde aydınlık getirmiştir. Gerçek dramı, kahramanı Tatyana'nın soylular arasında ve soylu statüsü ile yetiştirmesi ile, bencil Onegin'in huzursuzluğu ve mutsuzluğu arasındaki karşıtlık içinde yaratır. Onegin, operada erken aşamada Tatyana'nın sunduğu tertemiz aşkı reddeder ve sonunda da Tatyana tarafından reddedilir; ama Tatyana'yı redde götüren neden-

30. a.g.y., pp. 255-57.

ler, Onegin'i redde götüren nedenlerden tamamen başkadır; örneğin başkalarının mutluluğuna gösterdiği kaygı ve saygıdır. Çaykovski'nin kişilerine beslediği derin duygu, sakinleştirilmiş ve yumuşatılmış ama güzel olan lirikliğinde yansır. Duyarlı bir biçimde sözlere uygun ve bunun yanı sıra melodi bakımından esin doludur; insan sesleri ile orkestra arasında nefis, karşılıklı bir etkileşim, hiçbir zaman aşırı-özel olmayan, avucunu daima gerçeklik üzerinde tutan açık, romantik bir akış halindedir.

Buna karşılık *Maça Kızı* yüzeyden bakıldığında melodramatik öğeler taşıyormuş gibi görünür, oysa özünde aynı çevrenin, aynı gerçekçi tablosudur ve teması *Evgenniyy Onegin* gibi aşkın yolu üzerindeki trajik karmaşalardır. Kumara olan tutkusu ve paraya olan gereksinimiyle kendini ve sevdiği kadını mahveden beş parasız subay Herman, o zamanlar Rusyasının çok tanınmış bir simasıdır. Dıştan bakılınca doğaüstü olan öğeler, zamanı gelince ve belli bir düzen içinde açılacak olan üç iskambil kâğıdının gizemli "sırrı," yalnızca Herman'ın tutkusunu ve fazlalaşan çılgınlığını vurguladığı için gerçekçilikten kopmaz. Öteki operalarında olduğu gibi Çaykovski burada da operanın bütünsel mimarisi alanında büyük fetih hareketlerine kalkışmaz. Yapıtın güzelliği, müziğin dile ve kişilere uygun oluşu, doğallık ve lirikliği yaratır. Bu müzik, hizmetçiler tarafından söylenen halk üsluplu melodilerden, Lisa'nın ölümünden önce söylediği gibi çok dokunaklı arialara kadar zengin bir çeşitlilik içerir. Bu ariya da tümüyle Rus müziğidir. *Keman Konçertosu*'nun yavaş bölümünde ve Musorgski'nin *Boris* girişinde işitilen halk esinli karakteristik melodik biçimle başlar. Müziğinde iki aşırılık yer alır. Biri, üçüncü perdenin girişinde Herman'ın çılgınlığının uyumsuz orkestra sesleriyle betimlenmesidir. Öteki de, Çaykovski'nin Mozart'a saygısını dile getiren küçük ikinci perde "pastoral oyun"udur. Ve tatlılığı bakımından, bu, yalnızca hafif bir ara müziği (interlüd) olmaktan uzaktır. Bu trajik operada Çaykovski'nin düşüncesinin ayrılmaz bir parçasını oluşturur. Buluşan vefalı aşıkların bir anlatımıdır; böylece bu müzik, herkes gibi, Çaykovski'nin kalbinde var olan derin özlemlere karşılık düşer. Böyle olmakla birlikte burada bu özlem, (balelerinde de olduğu gibi) onun, ancak peri masalı düşleri içinde erişilebilir gördüğü bir mutluluktur.

Çaykovski, büyük ölçekli enstrümantal müzik biçimlerinde, ancak zorlu ve kılı kırk yaran bir çabadan sonra, kendi düşünce ve duygusuna uygun bir klasik biçimin değişik bir uygulamasına ulaştı. Ana malzemenin birbiri ile karşıtlaşan iki tema grubunda sunulduğu sergi, çatışmayı en yüksek noktasına çıkaran bir gelişme ve bu çatışmanın serginin tekrarı ve kodada karara bağlandığı klasik kalıptan uzaklaştı.

Onun yerine, Çaykovski'den birinci bölüm formu, bir motif ya da birbiriyle ilgili bir grup motif sunmaya koyulur; bunlar birden oldukça dramatik bir heyecan kazanır. Ardından uzun, güzel, iyice işlenmiş lirik bir arabölüm olarak onun tümüyle karşıtı olan bir müzik ortaya çıkar. Klasik biçimin gelişme bölümüne uyan orta bölme, giriş müziğini daha da yüksek bir dramatik yoğunluk düzeyine çıkarır. Bir kez daha, uzun lirik arabölümün değişik bir yorumu ortaya çıkar. Sonra girişin sergi tekrarı ile bir koda, çatışmayı karara bağlar görünür. Ama bu biçimdeki ana nokta, çatışmanın hiçbir zaman tümüyle karara bağlanamayacağıdır. Yaşamın birbirinden alabildiğine ayrı ve esasında birbiriyle bağdaşmaz iki yanına bakışa uyum gösterir. Çaykovski'nin gerçekte yapmış olduğu şey senfoniye, erken dönem *Romeo ile Juliet* Üvertüründe geliştirdiği bir "fantazy" biçimi uyarlamaktır. Bu biçimi *Dördüncü Senfoni*'nin, *Keman Konçertosu*'nun ve *La Minör Üçlü*'nün ve *Altıncı Senfoni*'nin ilk bölümlerinde kullanır.

Beşinci Senfoni klasik yöntemle en uygun düşen senfonisidir. Aynı zamanda Çaykovski için olağan olmayan bir finali vardır. Önceki bölümlerde ısrarla sürdürülen "kader" teması, eroik, yurtsever bir geçit törenine dönüşür. Biçim yönünden en özgün olan senfonisi, *Altıncı* ya da "Patetik" senfonidir. Birinci bölümü, yukarda anlatılan "üvertür-fantazy" biçiminin değişik, büyük ölçekli bir biçimidir. Fazlaca bir zorlama yapmış olmadan temasının, kahredici yıkıcı güçlere karşı mücadele eden aşkın sevecenliği ve güzelliği olduğu söylenebilir. 5/4 'lük ölçüde bir vals olan ikinci bölüm, bale üslubunun kederle karıncalanan "rüya mutluluğu"dur. Üçüncü bölüm marşı, bir olasılıkla Berlioz'un *Fantastik Senfoni*'sindeki "Darağacına Yürüyüş"ünün dü-

şündürdüğü yazgılı bir dehşet havası taşır. Son bölümü oluşturan *adagio*'ya gelince, malzemesinin Çaykovski müziğinin öteki kesimlerindeki benzeyişiyle, verdiği mesajı doğrular. Bu, *Maça Kızı*'nın dördüncü sahnesindeki ölüme mahkûm yaşlı kontese eşlik eden müziğin türündendir. *Evgenniy Onegin*'de Lenski'nin "güneş doğunca yeni bir gün gelecek, ama ben belki de uzaklarda, kimsenin tanımadığı biri olarak, yok olmuş olacağım" aryasını içeren düello sahnesindeki müziğin daha yoğun işlenmiş değişik bir türüyle yazılmıştır. Korkulan, nefret edilen ölüm se-zindirilir ama bu bir dehşet çılgılığı değil ağıttır ve eleştirmen Edwin Evans'ın da belirttiği gibi, bir kendine acıma müziği de-ğildir.

Evans, *Altıncı Senfoni*'de gizli bir devrimci anlam bulundu-ğuna inanır ve buna benzer bir sonucu sunan Huneker'den şu pasajı alıntılar. "Rus sanatında anarşi gözetimciliği yapan bir profesyonel, Çaykovski'nin ne denli muzır öğretiler vazettiğini gerçekten bir bilse! Onu büyük cesur ruhların bir oyun alanı ha-line getiren, bu müziğin, sansürün herşeye burnunu sokmasın-dan özgür oluşudur."³¹ Çaykovski'nin günlüklerinde ya da mek-tuplarında bunun gibi bilinçli bir programa ilişkin hiçbir kanıt yoktur. Buna karşılık, zamanının Rusya'sı konusunda Çaykovs-ki'nin birbiriyle çelişen düşünceleri vardır. Çaykovski, eylemle-ri arasında çarlık ailesini öldürme girişimleri de bulunan anar-şist ve nihilist grupları şiddetle kınar. Buna karşılık, halkın için-de bulunduğu sefaletten de derinden derine etkilenir. Çar'ın ya-şamına karşı bir suikastın yapıldığı 1879'da bir mektubunda, şunları yazmıştı. "Çar bütün Rusya temsilcilerini toplayarak çılgın devrimcilerin bu türden korkunç eylemlerini tekralamaları-na nasıl mani olunabileceğini danışsaydı kanımca iyi olurdu. Bizler hepimiz, tüm Rus yurttaşları, ülke yönetimine katılmaya çağrılmadıkça, daha iyi bir gelecek umudu yoktur."³²

Çaykovski'nin toplumsal olarak düşünen bir kafası vardı. Baş üstünde tuttuğu romancılar toplumsal düşünceli olanlar, Rusya'da Tolstoy ile Çehov, İngiltere'de Dickens ile George Eli-

31. Evans, a.g.y., p. 122.

32. *Tchaikovsky*, a.g.y., p. 357.

ot'tu. Senfonik yapıtları derin kişisel anlatımlardır. Bu yapıtlarındaki çatışmalar, zamanının Rusya'sının gerçek yaşamın içinde yer alan çatışmaya; sevgiye, insanlar arasındaki beşeri ilişkilere duyulan özleme ve bu gibi umutları boğan zalim, baskıcı ve onun gördüğü biçimiyle gizemli güçlere koşturur. Ve tıpkı, çağdaş yaşama bakışlarındaki doğallıklarıyla operalarının zamanındaki öbür Rus bestecilerinininkinden farklı bir yol açması gibi, senfonileri de mimari güçleri, kesin berraklıkları, uzun güzel melodileri ve bütünlüğü, büyük halk kitlelerinin yüreklerini yakalama yeteneği ile birleştirişleriyle bu biçimin gelişmesinde bir aşamayı belirlerler.

19. yüzyılın, yalnızca bir tek senfonisi Çaykovski'nin senfonileriyle yanyana durabilir. Bu, Aleksandr Borodin'in *Si Minör İkinci Senfoni*'sidir. "Güçlü Beşler" in bir üyesinden beklenebileceği üzere, armonisi, ritmi, melodik yapısı ve orkestral rengi bakımından Rus halk müziğindeki dünyevi, düzensiz ve Kafkasya Asya öğelerine yakındır. Bu senfoni konusunda Gerald Abraham, "Tepeden tırnağa bunun kadar Rus olan bir müzik yazılmamıştır,"³³ diye yazar. Ama bütün zevkliliğine ve yetkinliğine karşın, bu senfoni, Çaykovski'nin senfoni biçiminde ele aldığı büyük dramatik ve trajik sorunlara girmeye kalkmaz. Borodin, Rus bestecilerinin evrensel olarak en sevilenlerinden biriydi; aynı zamanda çok seçkin bir bilim adamıydı. Ama, galiba onun sevilmesini sağlayan özelliklerinin aynı zamanda bestecilik alanında kısıtlayıcı bir etkisi olduğu da ortaya çıkmıştır. Musorgski'nin bir düşüncesinden söz edilirdi: "Yahu, ne olur, şu Borodin'in tepesi bir atabilseydi!"³⁴

IV. Rimski-Korsakov'un Özarayışı ve Modernizmi

19. yüzyıl Rus besteci takımyıldızının kafası politik sorunlara belki de en yatkın, çevresindeki dünyada olup bitenlerin en farkında olan kişisi ve en seçkin hicivcisi, Nikolay Rimski-

33. Gerald E. H. Abraham, *Borodin: The Composer and His Music*, Reeves, London, tarihsiz, p. 34.

34. Leyda and Bertensson, *The Mussorgsky Reader*, p. 328.

Korsakov'tu. Bunun yanı sıra, kendinin de içinde yetiştiği Balakirev ulusal müzik düşüncesi okuluna, en keskin eleştirileri yönelten de o oldu. 1874 yılı anılarında şunları yazar, "Bach'ı çaldım, uzun uzadıya inceledim ve dehasına büyük değer verdim; oysa, daha önceki günlerde, Bach'ı tam tanımadan, salt Balakirev'in sözlerini yineleyerek, ona bir "beste makinası" diyordum.... Kontrpuanın bu dahi bestecinin şiirsel dili olduğunu, o sıralar kavrayamamıştım. ... Uygur dünya müziğinin evrimine ilişkin hiç fikrim yoktu ve modern müziğin herşeyini Bach'a borçlu olduğunu anlamamıştım. Palestrina ile Flemings'e de ilgi duymaya başladım." Rimski-Korsakov, Balakirev'in, çoğu zaman Bach'a yönelerek süre giden bir şakasını; bir füğün müziğiyle, her değişik sesin girdiği yerde değişik bir kolunu ya da ayağını salladığı, dans yapışını anlatıyor ve şunu ekliyor, "Bu hareket esprili bile sayılırdı; çünkü hiçbir alay jesti, kendi öz babası bile olsa gözünün yaşına bakmaz. Ama Bach'ı ve Palestrina'yı incelediğim sırada, bunlar bana baştan aşağı tiksindirici geldi; bu dahi insanlar gözüme şahane ve bizim 'ileri' obskürantizm çılgınlığıımıza öfkeyle bakan kişiler olarak göründü."³⁵

Bu, karşımıza, Balakirev'in romantik "devrim" için gözden çıkarmış olduğu 18. yüzyıl ve daha önceki müziğin değerlerinden çok daha derin olan sorunları getiren tarihsel bir ifadedir. Burada ortaya atılan köklü soru, ulusal sanat ile dünya mirası arasındaki ilişkidir. Aynı zamanda, "Güçlü Beşler"in yaklaşımlarının içinde taşıdığı tehlikeye de işaret eder; kültürel darkafallığa saplanmak, faydalı tekniklerin yitirilmesi kadar basit bir sorun değildir. "Dayatılan bir kültür" kadar, "ödünc alınan bir kültür"den de sağlıklı bir biçimde gocunmak, kökleri ve gelenekleri yurt toprağında aramak, yani özbe öz ulusal olan bir sanatı yaratabilmek, aynı zamanda dünya çapında katkıda bulunabilmek için gerekli olan herşey, gereğinden fazla abartılabilirdi. Gerekli olan bütün malzemenin, gerekli bütün derslerin ve sanatçının gereksinim duyacağı herşeyin yurttan bulunabileceği inancına dönüşebilirdi. Başka türlü söylenirse, bir "ulusal darkafallılık" haline gelebilirdi. Bu, bütün yüksek amaçlarına karşın,

35. Nikolay Rimsky-Korsakov, *My Musical Life*, Tudor, N. Y., 1936, pp. 129-30.

ancak dünya kültürünün tarihsel başarılarına ilişkin bilginin sağlayabileceği geniş düşünce ufkunu yitimesi mümkün sanatçılarından oluşan bir okul yaratabilirdi.

Rimski-Korsakov'u bu özeleştiriyi yapmaya zorlayan neden, kendisini tümüyle müziğe vermek üzere Deniz Kuvvetleri'nden ayrılmakla artık başkalarına öğretmek sorumluluğu altına girmesi ve öğretme konusunda gerçekten yeteri kadar bilgisi olup olmadığını sorgulamasıydı. Ondan "Sevgili İçtenlik" diye söz eden çalışma arkadaşları, bu amansız özsinamaya, arkasında bir hayli müzik başarıları olan bu olağanüstü bir "profesör"ün, yeniden mütevazı "öğrenci" rolünü üstlenmesi tablosuna akıl erdiremiyorlardı. Bu değişme sırasında yazdığı gibi, "bana yokuş aşağı hızla inen biri gibi, gerçekten de oldukça acıyarak bakmaya başladılar." Onun, çok sayıdaki fügen ve kontrapuntal egzersiz, *Üçüncü Senfoni*'si ve bir yaylı çalgılar dördlüsü (ki bu yapıtı için "oldukça utanç duydum" diye yazmıştır) gibi geçiş dönemi yapıtlarında heyecan verecek hiçbir şey bulunmadığı doğrudur. Ve Rimski-Korsakov'un sanatının genelindeki sınırlılık, bu sanatın psikolojiye ve trajik duyguların birbirine karşıt ilerleyen dalgalarına derinlemesine nüfuz etmemesidir. Onun müziğinde, Musorgski ile Çaykovski'deinde bulduğumuzdan daha az bir "tüm insan" vardır. Bu da onun *Tsarskaya neveda* ("Çar'ın Gelini") (1898) gibi Çar "İvan Grozni" ("Müthiş İvan") ile sarayındaki ahlaksal yozlaşmanın bir tablosunu veren ciddi tarihsel operalarını zayıflatan bir şeydir. Böyle olmakla birlikte, Rimski-Korsakov'un yaptığı büyük sıçrama onun senfonik şiiri *Şehrazada* (*Şehrazad*), aynı özellikte daha önceki, kendisinin "nasıl olursa olsun, hiçbir tematik gelişme bulunmadığını; yalnızca çeşitleme ve parafrazlardan"* ibaret olduğunu söylediği güzel yapıtı *Antar*'la karşılaştırıldığı zaman görülebilir. *Şehrazad*'da, pırıldayan fantezi yüzeyinin altında, Rimski-Korsakov'un yeni ve bilinçli armoni, kontrapuan ve klasik tematik geliştirme ustalığına dayanan, sıkmayan, buna karşılık sağlam bir çatı sağlayan "kemiksel-yapı" vardır.

* Parafraz: müzikte bir müzik figürünün ya da motifinin (örneğin bir melodi, ya da melodi parçasının) değişik biçimde tekrar-Çev.

Rimski-Korsakov, müzikçi olarak son derece beğenmeye başladığı Wagner'in kendisinde yarattığı uyarma ile, yinelemeli motifleri, ustalıklı değişimlerden geçirerek, *leitmotif*lere oldukça benzer biçimde kullanmaya başladı. Aynı zamanda, yaylı çalgıları geleneksel egemenlik tahtlarından indirerek, onları yalnızca öteki çalgıların içindeki tatlı sesler haline getirdi; bakır ve ağaç üflelemeli çalgıları hem solo sesler hem de durmadan değişen birleşimlerde serbesliğe kavuşturarak klasik orkestra anlayışından da uzaklaştı. Bütün bunlar, armoniye karşı yeni bir duyarlılığı gerektirir ve hatta çalgılardaki armonide, armonik sesleri* kullanmayı zorunlu kılar. Bu yeni donanımla, düzensiz ritimli, modal ve pentatonik ses dizisi kalıplarıyla Asya ve eski Rus "pagan" şarkıları da içinde olmak üzere, halk müziğinin armonizasyonuna ilişkin incelemeyi daha da ileri götürdü. Zorlukları şöyle tanımlıyor. "St. Petersburg'a uzak olan yerlerde doğmuş hizmetçi kızlarımızın söyledikleri şarkıları notaya aldım. Gözüme sıradan ve özgünlüğü kuşkulu görünen herşeyden katı bir biçimde uzak durdum. Bir keresinde, Borodin'lerde, bir düğün şarkısını yeniden üretmeye çalışarak gece geç vakte kadar didindim; Borodin'in hizmetçisinin ağzından su gibi akıyordu ama, ritim bakımından çok acıptı. ... Şarkıların armonizasyonunda her türlü zorlukla karşı karşıya geldim; akla gelebilecek her biçimde yeni baştan düzenledim."³⁶ Rimski-Korsakov, Asya müziği konusundaki incelemeleriyle ilgili eski "pagan," ritüel ve Hristiyanlık öncesi şarkılara özellikle ilgi duyuyordu. Güney Rusya ve Kafkaslar'da Asya müziğinin büyüleyici örnekleri işitiliyordu. *Şehrazad*'da özgür bir biçimde akan koloraturalar ya da Doğu'nun dinsel ve öykü anlatan melodi benzeri okumalara** benzeyen arabeskvari melodiler tipik olarak Asyalıdır. Kı-

* *armonik sesler* (ahenk sesleri, kısmi sesler olarak da bilinir), titreşen bir maddenin, telin ya da hava sütununun tümünün titreşmesi sonucu duyulan ve temel ses adını taşıyan ses ile titreşen maddenin bölümlerinin titreşmesinden çıkan ve daha hafif duyulan, ama o maddenin ya da çalgının ses özelliğini veren sesler-Çev.

36. a.g.y., p. 141.

** *Cant*, okuma sesiyle şarkı söyleme, ırlama. Özellikle dinsel törenlerde birçok sözcüğün tek nota ile okunduğu ezgisel biçim. Sadettin Arel, "Lâkırdı sesiyle okumak" diyor; bak *Türk Musikisi Kimidir*. Ank. 1988 - ÇEV.

rım konusunda şunları yazar, "Büyük davulun son derece etkileyici yanı rastlantısal vuruşlarından özellikle çarpıldım. O günlerde Bahçesaray sokakları, sabahdan gece oluncaya kadar doğulu ulusların o denli sevdikleri müzikle çınlar.... Sonraki ziyaretimizde (yedi yıl sonra), bundan iz bile kalmamıştı: kuşbeyinli yetkililer müziğin düzensizlik olduğuna karar vermişler, çingene müzikçileri Bahçesaray'dan Çıfıtkale'nin oldukça ötelere sürmüşlerdi."³⁷ Rimski-Korsakov, orkestrada vurmali çalgılara yeni bir ağırlık verdi; çeşitli davullar kullanmasının yanı sıra, bir Asya orkestrasında olduğu gibi, kendi armonisi ve melodisiyle ses çıkarabilsin diye bir vurmali çalgılar ağı yaratmak üzere mızraplanan telli çalgılar ve stakkato üflemeli çalgılar da kullandı.

Rimski-Korsakov bu tür müziği hiçbir zaman salt egzotik etki için kullanmaz. Aynı zamanda başka ülkelerin ve yerlerin insanlarına sevecen bir sevgiyi somutlaştıran düşlemsel bir "uzak diyar" yaratır. Beğeni ve duyarlılıktan yoksunluğa ve merhametten nasipsiz "kuşbeyinli" yetkiye karşı başkaldırı ve özgürlük özlemine karşılık düşer. Tam uzunluktaki onüç operasından dokuzunda mitos, destan ve düşlem dünyasını kullandı. Getirdiği yeniliklerin en iyi belirdiği yapıtlar da bu operalardır; bu yenilikler, bunlara uygun düşen taze ve yeni armonileriyle modal ve düzensiz ses dizilerini anımsatan ince kromatizm ve melodiler; duyarlı bir biçimde orkestralanmış ve bazen bir şafak, bir rüya duygusu bazen de tanıdık sesli bir melodiye nükteli dönüş yapan, bir renk ya da ani ve keskin etki uyandırmak için kullanılan uyumsuz akorlar; bir ritmin öbürü karşısında aynı anda hareket eden farklı ritim birimleri "zincirleriyle" oynamaşmasıdır. Seslerin ön planda bulunduğu bir opera yazısı olmakla birlikte, orkestra eşlik etmekten daha fazla bir işlev üstlenmiştir. Solo arya ya da koro, vokal-orkestral bir buluş olmaya yüz tutar; insan sesleri, çalgı tınları gibi ele alınır. "İzlenimci" müziğin ilk örneği olmaktan daha ileriye geçen bir özellik taşır; örneğin *Sadko* operasının deniz sahnelerini Debussy'nin *La Mer*'i ile karşılaştırarak izlenimci müziğin operada fiilen bulunduğunu görebiliriz. Ama

37. a.g.y., p. 128.

bu peri masalı yapıtlarında, gerçeklikten bir kaçış, dış dünyadan içebakışa ve düşe dönüş yoktur. Rimski- Korsakov'un operatik destanlarında onun zamanındaki gerçek yaşam ve toplumla var olan bilinçli bir bağın izini sürebiliriz. Bu konuda, öbür Rus besteciler gibi, o da, yararlanabileceği Gogol ve Puşkin gibi yazarların yapıtlarına sahip olmak bakımından şanslıdır.

Örneğin, Gogol'un bir öyküsünden alınmış olan *Mayskaya noç* (1877-78; Mayıs Gecesi) operasında, eski "güneşe tapma" ve "Rusalka" ya da su perileri efsanelerini içeren fantezi, Rus köy yaşamını ele alan hicivli bir komediyle birlikte dokunmuştur. Hiciv, köyü demir yumrukla yönetmeye çalışan köy muhtarını Golova'yı hedef almaktadır. Bu adam, tipik bir "kuş-beyinli yetkili" portresidir. Bir keresinde Çariçe'nin, bu başkasına değil de, onu kendine rehber olarak seçmiş olmasıyla öğünüp durur. "Üç koca gün ona hizmet ettim ve arabada, Çariçe'nin arabacısının yanbaşımda oturmaya değer bulundum." Öykü, köy gençlerinin, oğlu da aralarında olmak üzere, ihtiyar adamı utandırarak ikide birde sulandığı güzel bir kızla oğlunun evlenmesine razı etmek için oynadıkları oyunları ele alır. Partisyon, çeşitli halk üsluplarından oluşmaktadır; eski kült ve ritüel müziği modelinde bestelenmiş şarkılar, Rimski-Korsakov'un *Russalki*'de yer alan su sahneleri gibi izlenimci "fantezi" tarzının örneklerini kapsar. Muhtar Goldova'ya eşlik eden müzikte Geleneksel Rus yurtseverlik ya da "anthem" tarzının kullanıldığında, ince müziksel bir hiciv de vardır. İkinci perdede, kasdi kakışimler ve armonik çarpıtmalar sürekli olarak uygulanır; bunlar ikinci perde-deki fugal pasajlarda iyice yükselerek Golova'nın övünmesinin altını çizerler.

Aynı şekilde, *Sadko* (1895-96) fantezi operasında, tüccar sınıfı ile hayalci sanatçı-şair arasındaki ilişkileri ele alan ince bir alegori bulunur. Sahnede büyük ortaçağ ticaret şehri Novgorod yer alır; bestecinin partisyonla eklediği bir notta açıkladığı üzere, zaman, "Hristiyanlığın Novgorod'a yeni girmiş olduğu, eski köy mitoslarının hâlâ vargücüyle işgördüğü yarı efsanevi yarı tarihsel bir dönemdir." Öyküde, tıpkı eski *bilinnıy*'larda olduğu gibi, bir sürü anakronizmin, bulunduğunu söyler. *Bilinnıy*'lar

gezginci, dikbaşı soytanlar ya da maskaraların eski anlatısal şarkılarıydı; opera bunların üzerine kurulmuştur. Rimski-Korsakov tüccarları güçlü ve bağımsız bir ruha sahip kişiler olarak betimlemiştir. Birinci perdede, "Burada bize şunu bunu buyuran büyük boyarlarımız, büyük preslerimiz, korku salan ordu başkanlarımız yok. Novgorod'da herkes kendinin efendisidir." Ne var ki, bu kişiler aynı zamanda vurdumduymaz, kendini beğenmiş ve girişken olmayan kimselerdir. Şair, şarkıcı ve kâşif Sadko'nun hayallerinden bu kişiler yoksundurlar. Ama Sadko'nun deniz prensesi Volhova ile evlenmek üzere olduğu deniz altı sahnelerinde opera kapanırken, sanatçı düşlerinden sıyrılır, gerçeklik üzerine kapadığı elini çeker. Böylece sonunda, sihir ve batıl inanç dünyası sınanırken, Sadko gerçeklik dünyasındaki evine döner. Ama Novgorod da şairin hayalleri sonunda yeni keşiflere ve yeni fikirlere açık, değişime uğramış bir yerdir. Müzikte gene birçok halk söyleminin birbiriyle ustalıklı bir biçimde örülmesi dikkat çeker. Tüm opera, insan sesleri ve orkestra için dev bir senfonik şiir izlenimi bırakır. Birbirlerine zincirlenen titreşim ritimlerin eşlik ettiği güzel bir *parlando* ya da arabesk müzik kullanır.

19. yüzyılın son çeyreği boyunca ön sarsıntıları hissedilen tarihi 1905 ayaklanmasını, çarlık yönetiminin güçsüzlüğünü açığa vuran 1904 Rus-Japon savaşı ateşledi. Halkın sıkıntılarını anlatmak üzere çara giden bir dilekçe heyeti vahşice kurşunlanınca huzursuzluk birden yayılarak devrimci bir patlamaya dönüştü. Rimski-Korsakov'un ders verdiği St. Petersburg Konservatuvarı'nın öğrencileri demokratik yönetim için girişilen genel ajitasyona katıldılar. Rimski-Korsakov, baskıcı polis önlemlerine karşı öğrencileri savunmaya çaba gösterince, bunun üzerine Konservatuvardan atıldı. Bunu protesto etmek üzere Çarlık Rus Müzik Demeği'nden istifa etti. Ülkenin her tarafından onu destekleyen mektuplar ve demeçler geldi. Rimski-Korsakov'un müziğinin çalınması, polisçe yasakladı. Buna karşılık o, konservatuvar öğrencilerine evinde ders vermeyi sürdürdü. Sonunda, bir ölçüde özyönetim kazanan Konservatuvar, besteciyi yeniden görevine iade etti. İşte, *Zlotoy pletuşok* (Altın Horoz) adını taşıyan hicivli peri masalı başyapıtını bu sırada, 1906-07'de besteledi.

Puşkin'den alınmış ve çılgınca savaşa koşan budala bir kralı anlatan öyküsü, o sıradaki olaylarla o denli ilgiliydi ki, yapıttaki imaları sansür bile farkedebilirdi ve opera Rimski- Korsakov'un ölümüne kadar sahnelenmedi.

Operanın prelüdünde sahnede bir Müneccim belirir ve seyre-dilecek olan şeyin, içinde ibret dersi taşıyan bir peri masalı olduğunu söyler. Ardından perde, gençliğinde yapmış olduğu savaşlardan yorgun düşmüş, artık dinlenerek düşmanlarını unutmak isteyen Kral Dodon'un sarayına açılır. Kralın soyluları sihirli fasulyeler ve daha başka fal budalalıklarıyla ona nasihat etmek isterler. Onun üzerine Müneccim sahneye girer ve krala düşmanları yaklaştığı zaman krala haberdar edecek sihirli bir horoz verir. Kral mutlulukla uykuya dalar ama o sırada horoz öter. Kral oğullarını savaşa gönderir, savaş masraflarını karşılamak için krallığın hazinesini boşaltır ve uykuya çekilir. Ama gene horoz öter; savaşa kralın kendisinin gitmesi gerekir. Savaş alanına dehşet içinde varır, oğulları yerde ölü yatmaktadır. Parlak renkli bir çadır belirir, içinden güzel Şemahan kraliçesi çıkar. Kralın beynini içkiyle uyuşturur ve hizmetçileri "Rütbesi ve giysisi ile kral, vücudu ve ruhuyla köle," diye kralla alay ederlerken, önünde ahmakça dans etmeye zorlar. Savaş unutulur, kral kadını kendine eş olarak muzaffer biçimde geri döner. Son perdede, kaygıyla savaş alanından haber bekleyen halk, kralın kendisine bir kadını daha eş olarak almış olduğunu öğrenir. Kral, yanında kraliçeyle gösterişli bir zafer alayı ile girer, ama o sırada Müneccim sihirli horozun kendisine verilmesi vadedilen bedel olarak kraliçeyi ister. Kralice, Müneccime uğursuz canavar diye öfkesini kusarken, Kral öfkeyle vurup Müneccimi öldürür. Onun üzerine horoz krala saldırır, kral düşüp ölür, o sırada halk "Akıllıların akıllısı, Sevgili kralımız öldü; kollarını kavuşturmuş, rahat rahat yattığı yerden krallığını yönetti... biz kralsız daha ne kadar yaşarız?" diye ağlaşır. O sırada Sondeyiş'te Müneccim, seyircilere herşeyin bir rüya sabuklaması olduğunu ve belki de gerçek olan yegane insanların, Kraliçe ile kendisi olduğunu söyler.

Bu kısa ve derli toplu operanın partiyonu, kralın etkinlikleri için kullanılan "Batı" Rus halk ve ulusal melodisi ile, Münecc-

cim, Kraliçe ve Horoz için kullanılan Asya ya da "Doğu" tekdüze basit şarkılarının içiçe örülmesidir. Bu sonuncuların "sihirli" varlıklar ya da Kral'ın budalalığına nüfuz ederek onun tantanasını yerle bir eden güç olduğu gerçeğini farkedilir hale getiren budur. Kralın müziği, aynı zamanda nükteli kakışimlarla da süslenir. Birinci perdede, kralın rüyasının niteliğini gösteren hoş kromatik ses geçitlerine parçalanan büyüleyici bir ninni olan uyku müziği, unutulmaz parçalar arasındadır. Üzerinde karga çığlıkları gibi uyumsuz tahta üflemeli çalgıların çığlıkları bulunan boğuk bir bakır çalgı *ostinato*'su ile gizemli savaş alanını betimleyen ikinci perde girişi olağanüstüdür. Ardından Rus "vatansever" söyleminde Kralın yürüyüş müziği tekinsiz bir biçimde duyulur. Kraliçe sahnesi, koloratur ses ve orkestra için uzun uzun örülmüş bir 'Asya' rapsodisidir. Kralın düzensiz ve gürültülü adımlarını kraliçenin zarafetiyle karşılaştıran dans müziği de, halk dansı melodisinin hicivli bir çarpıtmasıdır. Kralın "vatansever," anthem benzeri marşının, son perdede bir düğün marşı haline gelmesi, melodilerinin keskinleşip şiddetlenmesi, armonilerinin ve karşı-melodilerinin giderek uyumsuzlaşmasıyla en keskin dönüşümü oluşur.

Altın Horoz'un müziği 20. yüzyılın *avant-garde* müziğinin büyük bir bölümüne; Prokofyev'in *Birinci Keman Konçertosu*'nun, Şostakoviç'in *Birinci Senfoni*'sinin, Ravel'in *Çocuk ve Büyücüler*'inin, Stravinsky'nin *Askerin Masalı*'nın groteskliğine, alay ve nüktesine bir köprü oluşturur. Ama, 20. yüzyıl müziğinin böyle bir groteskliği deneyen büyük bir bölümünde eksik olan yan, Rimski-Korsakov'un insanlığı, yaşamın ve müziğin birçok yanlarını kucaklayabilme ve görme yeteneği, keskin toplumsal zihni, komik karikatürlerine bu denli cevher veren zengin sevenen melodik beşeri imge sennayesidir. Ne yazık ki, bu müzik zekâsı uygarlıktan düş kırıklığına uğramanın bir biçimi olarak çoğukez donuk bir primitivizm pozu taslamaya ya da müziğin geçmişine çocukça bir nanik yapmaya yozlaşacaktır.

9. HÜMANİZMİN 20. YÜZYILDAKİ BUNALIMI

"Bir hareket olmaktan çok bir tutum olan hümanizm, hem insani değerler (ussallık ve özgürlük) üzerinde ayak di-remeye, hem de insanoğlunun sınırlılıklarını (yanılabilirlik ve tinsel zayıflık) kabule dayanan, insanın saygınlığına inanma olarak tanımlanabilir; bundan çıkan iki konut "so-ruumluluk ve hoşgörü"dür.

ERWIN PANOFSKY, The History of Art as a Humanistic Discipline

I. Puccini, Richard Strauss ve Eleştirel Zihin Yoksunluğu

Giacomo Puccini (1858-1924) ile Richard Strauss (1864-1949), biri Giuseppe Verdi'nin, öbürü de Richard Wagner'in cübbelerini miras amış olan iki bestecidir. Her iki besteci de öncellerinden birkaç gömlek aşağıdır. İkisinde de kendi uluslarının derin bir yansıması bulunmaz.

Puccini'nin zamanındaki İtalya, halkın yaşamını iyileştirmek yolunda hiçbir şey yapmayan ve sonunda iktidarı faşizme teslim eden bağımsız bir monarşiydi. (Puccini'nin öldüğü yıl, sosyalist Matteoti'nin İtalyan faşistleri tarafından öldürülüşüne tanık olundu). Bu İtalya'da Puccini, Verdi'nin sanatının ateşini sağlamış olan İtalyan bağımsızlık mücadelesine benzer hiçbir temayla karşılaşmadı. Puccini özünde, *La Boheme* (1896) ve *Madama Butterfly*'in (1904) dokunaklı melodilerindeki gibi özlemin ve aşk pathosunun tatlı şarkıcısıdır. 1800'ün Roma polisi tarafın-

dan siyasi liberallerin baskılanması ve öldürülmesini anlatan bir dram olan *Tosca*'da (1900) bile, müziğe hakim olan, esinini aşk-tan alan lirizmdir. Puccini'nin operalarında müziksel olarak ele aldığı psikolojik sorunlar, iç çatışmalar, Verdi'ninkilerden daha az önem taşır. Toplumsal tiplere alanı daha dardır ve müziksel mimari yumuşamıştır. Opera üslubu, daha yüzeysel bir gerçek-çilik yönünde ilerler, müzik duyarlı bir biçimde sahne eylemine örülür ve öylesine uyum yapar ki, inceden inceye örülü devam-lılık ve akış, dramın kendisinin engellenmeyen bir doğallıkla ilerlemesine olanak verir. Ama operalar, Puccini'nin opera kişi-leri için yazdığı, onlar için ve genel olarak insanlar için hissetti-ği kaygıyı yansıtan şarkının sevecenliği ile aydınlanır.

Richard Strauss'un sanatını, Puccini'nin insanlara beslediği tatlı duyguları taşımayan, buna karşılık görkemli bir armoni ve çalgısal tını ustalığı ile desteklenen, çok daha ötelere götürül-müş doğalcılık ayırt eder. Richard Strauss operalarında ve sen-fonik şiirlerinde, düşünsel sorunları ele alan bir toplumsal zih-nin etkileyici parlak kişiliğini sergiler. Ne var ki, besteci, mü-ziksel biçim alanında "gözüpek bir devrim" yapmaya karar ve-rip de tehlikeli olduğu kabul edilen toplumsal sorunlardan kaç-a-rak kendisini gerçek yaşamdan ve halkını etkileyen sorunlardan kopardığı zaman, aynı zamanda, inançla sözünü edebileceği be-şeri duygular evrenini de daraltmış olur.

Esas olarak 1890'larda ortaya çıkan senfonik şiirler, edebiyat ve felsefede çok geniş bir alanı kapsıyormuş gibi görünseler de, bunlar, derin düşünceden çok, parlak şovmenlik örnekleridir. Bunun örneklerinden biri *Also sprach Zarathustra*'dır (1896; *Böyle Buyurdu Zerdüş*). Beethoven, Brahms ya da Çaykovs-ki'nin senfonilerinde, beşeri betimlemeleri ve yaşamı yanıtlayış-ları bakımından bir yaşam felsefesinin sunulmuş olduğu söyle-nebilir. Buna karşılık, Strauss'un senfonik şiiri, karmaşıklıkları içinde bilimin karmaşıklıklarını sunan usta işi bir füg olan etki-leyici müzikal "gündoğumu"yla, "neşe, kederden daha derindir", deyişine uygun bir valsle, yalnızca felsefi bir incelemenin bir di-zi müzikal illüstrasyonunu sunar. Nietzsche sanki komik bir ope-ra olay örgüsü yazmış gibi ele alınır.

Don Quixote'ta (1897) meleyen koyunlar, yeldeğirmenleri ve havanın içinde oradan oraya sürüklenmeyi içeren nükteli müzikal ilüstrasyonlar, olsa olsa, Cervantes'in, keskin toplumsal yergili ve sıcak kalpli İspanyol yaşamını sunan büyük başyapıtının ruhuyla müziğin hiçbir içsel bağı olmadığı gerçeğini gizleyen ince bir örtüdür. Müziğin biçimi de parlak bir yeniliktir, senfonik şiir ya da öbür adıyla tone poem, çeşitlenmeli tema, solo çalgılar ve orkestra için konçerto tek bir bütün içinde birleştirilmiştir. Böyle olmasına karşın, ilk heyecanın yatışmasından sonra, mimarının bel vermekte olduğu gözlemlenir.

Bazı bakımlardan belki de en iyileri ve kesinlikle de en komikleri olduğu için bütün senfonik şiirlerin en acı olanı *Till Eulenspiegels lustige Streiche*'dir (1895; *Till Eulenspiegel'in Şen Muziplikleri / Till Eulenspiegel'in Eğlendirici Oyunları*). Burada Strauss kırsal insanların evrenini ele alır. Till Eulenspiegel bir ortaçağ Alman kahramanı, soytarılığı aristokrasi, tüccarlar ve din adamları tarafından ezilişine duyduğu öfkenin maskesi olan komik bir Robin Hood'du. Halk arasında sembol olarak popülerliği Alman köylü ayaklanması sırasında doruğuna ulaştı. Ama, uçarı bir scherzo gibi ilerleyen senfonik şiirde, mizah Till'in ve halkın düşmanlarını değil, Till'in kendisini, halkın sözcüsünü hedef alır. Yasanın balyozu ürkütücü bir kesinlikle tepesine inerken, yapılan suçlamalara acınacak biçimde ciyak ciyak bağırarak yanıt veren çocuksu bir hilekâr olarak sunulur. Ve senfonik şiirin sonundan hemen önce, Strauss, ipin ucunda Till'in "gülünç bir biçimde" sallanıp duran vücudunu betimler.

20. yüzyılda ortaya çıkan operalar, daha az ilüstratif yüzyselliğe sahip olduklarından, daha büyük yapıtlardır ve Strauss bunlara kuvvetli ve doyurucu beşeri betimlemelerle ciddi olarak yaklaşır. Biçim bakımından bunlar "senfonik şiir opera"dır; bu yaklaşım Wagner'den kaynaklanan bir gelişmedir. Görkemli bir biçimde renkli olan orkestra, merkezi oluşturan bir konumda çalar vokal dizeler açık, konuşma bükünlü ve deklamasyonludur; sürekli değişen armonik-orkestral dokusuyla melodik motifler yapıtlara güçlü bir iç ve son derece öznel psikolojik bir yaşam kazandırır. Schumann'ın, Wagner'in ve Brahms'ın büyük Al-

man romantik çizgisinin devamını arayan müzik severler için, Strauss, bu gelenekte "büyük usta"lığa en yakın olan kişidir. Ve bu operalardaki sanatçılığını hiç kimse yadsıyamaz. Ama, bir sanatçının çevresindeki yaşama ve sıkıntılara kulak kabartmasını gerekli gören büyük hümanist gelenek, bir yana bırakılmıştır. Bu sırada, Alman halkının karşısındaki sorun, demokratik cumhuriyet için mücadeleyi yürütmek, Krupp silah fabrikaları tarafından desteklenen militarist İmparatorlar ve Junkerler kâbusundan kurtulmak, üst sınıf jingoizmi, yaşamın vahşileşmesi ve savaşa sürüklenme ile mücadele etmektir. Bu sorunları unutan, yapıtlarında bir Alman halkının varlığına ilişkin en ufak bir imanın bile yer almadığı biri için, geriye hangi entelektüel yaşam kalırdı?

Oscar Wilde'in oyunundan alınan *Salome* (1905), aşkı en hayvansı ve sapık biçimiyle, hemen nefrete dönüşen ve cinayetle yatıştırılan salt bir şehvet olarak sunar. Kral Herodes ile kraliçe Herodias birbirlerinden nefret ederler. Bunun üzerine, Salome, sonunda kendisini öldürecek olan üvey babası Herodes'i ve kendini öldüren genç bir yüzbaşıyı cinsel olarak kendisine hayran bırakır. Peygamber Vaftizci Yahya'nın önünde vücudunu teşhir eder, peygamber onu reddedince, onu öldürtür ve ölü adamın dudaklarını öper. Vahşiliğe, müziğin usta bir biçimde altını çizdiği Yahudi düşmanı tipler de katılır.

Elektra (1906-09) Yunan efsanesini işlediği iddiasındadır, oysa gerçekte, burjuva aile yaşamının, Freud'un son derece kapsamlı bir psikoloji ve toplum kuramı çıkarmakta olduğu nevrotik yanları sunar. Elektra'nın, erkek kardeşi Orestes ile yeniden birleşmesindeki kısa bir sevecenlik dokunuşu dışında, operanın itici heyecan güçleri Elektra'nın çılgın atan baba-hayranlığı, çılgın atan, kana susamış takınaklı anne düşmanlığıdır. Sophokles'in, yapıtında, tiranlığa boyun eğecek yerde, ilkeli olarak yaşayan biri olarak gösterdiği Elektra'ya vermiş olduğu soyluluğun, operada zerresi yoktur.

Her iki operada da besteci Strauss, temalarının gereksinimlerini, bu beşerilikten uzaklaştırılmış, takınaklı psikolojiye mükemmel bir müzikal giysi sağlayarak tümüyle karşılar. Bütün

sanatçılığına karşın, pek az insani sıcaklık yaratan, buna karşılık dinleyici üzerinde neredeyse kaba bedensel, kösnül bir etki uyandıran bir müziktir. Bu türden yapıtların sınırlılıkları bunların "ahlak dışı" ya da "edebî aykırı" olmalarından değil, yalnızca bunun gibi bir doğalcılıktan kaynaklanır. Eskiden yaşamın "sözü edilmez" olan bir yanı şimdi, toplumun suratına çarpılmaktadır; bu şok niteliği de "doğruluğunun" kanıtı sanılmaktadır. Bunların ise, sınırlı bir geçerliliği vardır; çünkü bunlar yaşamın bir parçasıdır. Ama genelinde bunlar bize yaşama ve insanlara değgin pek az şey anlatırlar.

Tüm sanat tarihi boyunca, yaşamın hoş olmayan ya da çirkin denilebilecek yanları açığa vurulmuştur. Oysa, büyük sanata esin vermesi için, bu gibi temaların topluma uygulanan, sonuçta insanoğlunun çevresindeki gerçek dünyanın içinde kendini anlama ve yeniden keşfetme yeteneğini genişleten eleştirel düşüncenin bir parçası olması gerekirdi. Strauss'ta yıkıcı olan kusur, böyle bir eleştirel zihnin bulunmayışıdır. Aynı zamanda Strauss'un kişiliğinin en hoş giden anlatımı olan *Der Rosenkavalier*'de (1911; *Gül Getiren Kavalier*) açıkça görülür. Bu, sevimli ama oldukça partal bir müzikle giydirilmiş bir komedidir. Strauss'un dar beşeri ve toplumsal sempaticileri her zaman onun melodi kaynaklarını daraltmaya yönelmiştir. Melodileri tatlı olma ve hasta bir duygusallığın eşiğine kadar gelme eğilimini taşır. Rağbet gören bir tür ise Viyana valsidir; *Also sprach Zarathustra* ya da operada Salome'nin klimaktik* dansındaki gibi garip yerlerde karşımıza çıkar. *Der Rosenkavalier* komedisinde aşırı duygusal valsler boldur ve aslında ana teması, Moscow Carner'in de belirttiği gibi¹ belki de Josef Strauss'un *Dynamiden* adlı bir valsinden alınmış olabilir.

Operanın yer aldığı ortam, 18. yüzyıl sonları, gerçekten eleştirel bir zihin olan Mozart'ın *Figaro'nun Düğünü*'nde değindiği aynı ortamdır. Mozart ve librettosunun yazarı Da Ponte, aristokrasiiyi cesaretle eleştirmişler, uşakları saygıyla ele almışlar, efendilerinin zina eylemlerine karşı bu insanların sevmeye ve ev-

* Cinsel heyecanın doruğa çıktığı - ÇEV.

1. Mosco Carner, *The Waltz*, Mx Parrish, London, 1948, pp. 56-57.

lenme haklarını savunmuşlardı. Buna karşılık, Strauss ve librettosunun yazarı Hugo von Hoffmansthal, aristokrasiye yaltaklanmaya yönelirlerken, burjuva kandırmacasının güvenli uygulamasına girerler. En yoz kişilerin, kırk dökük bir Almanca konuşan İtalyanlar olmasında, bir şovenizm esintisi vardır. Öykü, Mareşal'ın, evlilikteki mutsuzluğunu bir takım kaçamak aşklerle avutan karısı Prenses von Werdenberg'e ilişkindir. Operaya "derinlik" kazandıran "trajik uyanış," artık bu gibi serüvenleri sürdüremeyecek kadar yaşlanmakta olduğunu farketmesidir. Başlangıçta onun aşkı olan genç kahraman, Kont Octavian, kadın onu serbest bırakınca, mahcup bir mutluluk duyar, böylece saf genç kız Sophie ile evlenebilecektir. Soytan rolü, kadın düşkünü Baron Ochs ile doldurulur.

Genel tablo, içindeki insanların aşk oyunlarından başka yapacak hiçbir şeyleri bulunmayan bir toplum tablosudur; Prenses ve Octavian tarafından incelikle yapılan zinayı, Ochs tarafından bayağı bir biçimde yapılan zina ile karşılaştırır. Bu aşk oyununa müzik, zengin armonik ve orkestral renk aracılığıyla uzun, mutlu bir duygu ve yüceltmeye geliştirilen duygusal melodilerle sevecen, heyecanlı bir parıltı düşürür. Prensesle Octavian'ı çok yakın bir ilişki içindeyken gözler önüne seren perdenin açılmasından hemen önceki prelüde, bir cinsel kasılımı betimleyen doğalcı bir esinti yer alır. Bütün bu operalarda olduğu gibi, *Der Rosenkavalier*'de yenilik olarak geriye kalan, müziğinin psikolojik gerçeğe uygunluğudur. *Salome* ile *Elektra*'nın nevroitiklik ve sapkınlıkları *Der Rosenkavalier*'de betimlenen sığ ve insan sıcaklığından yoksun ilişkilerin öbür yüzüdür.

Sonraki operalar, suya sabuna dokunmayan, ama entelektüel bir dizi gezintiler yaparcasına, aynı zamanda etkileyici bir edebi hava da taşıyan konu arayışlarını açığa vurur. Belki de en iddialı olanları *Die Frau ohne Schatten*'dir (1913-16; Gölgesiz Kadın). Bu operanın konusu özünde basittir. Bir İmparatoriçe, çocukları olmadığı için kederlidir ve evli bir köylü kadın yaşamındaki anlamsızlık ve yoksulluktan acı duyar. Sonunda İmparatoriçe köylüden başkalarına karşı düşünceli olmayı öğrenir ve köylü kadın onu çocuk sahibi olabilecek duruma getirir, buna karşılık, köylü

kadın da kocasını sevmeyi ve yaşamının koşullarını kabullenmeyi öğrenir. Köylünün çok çalışması ve hiçbir zaman kaderinden yakınmaması gerektiği yolundaki bu son ders, 20. yüzyıldan çok, ortaçağa uygundur. Hoffmansthal, olay örgüsünde anlama hiçbirşey katmayan, masalda derin, künhüne yarılmayacak gizemler bulunduğu izlenimini vermeye yarayan -sihirli gazaller, sihirli şahinler, gölgesi olmayan bir kadın, casusları ve habercileri ile bir kötü tanrı, doğmamış çocukların sesleri, altın çeşmeler, altın köprüler gibi- bir simgeler ağı örür. Strauss bu kurguyu izler, her büyülmüş simge ve her psikolojik durum için *leitmotif*'ler icat eder ve her zamanki teknik ustalığıyla bunları süzölmüş ve etkileyici karmaşık bir müzik dokusu halinde örür. Ama, Strauss melodisinin ipliği iyice incelemek kadar gerilir.

Strauss'unki tümüyle acı olan bir tablodur. Sırf yapıtlarının sayısı ve bunlarda sergilediği müzikal ustalıkla, 20. yüzyılın "büyük" opera bestecisidir. Ama geçmişin gerçekten büyük olan opera bestecileri şu ya da bu şekilde, çağlarının onlarda yaptığı entelektüel ve beşeri istemlerle, kendi zamanlarında yeni ve meydan okuyucu olan şeye yükselmişlerdi. Strauss bu meydan okuyuştan geri durdu. Strauss, çağının "büyük Alman bestecisi" ise, onun yapıtında, belki de, bir uçta aşırı duygusallığın ve öbür ucunda şiddetin bulunduğu 1930'ların, faşizmin boyunduruğu ile barış yapabilecekleri ve hiç olmazsa "zihinlerini özgür tutabilecekleri" kararına varan kişilere özgü kutupluluğu içeren kaçış tutumu (escapism) yönündeki eğilimden başka birşey bulamayız.

II. Mahler, Schönberg ve Berg'in Felsefi Yalnızlıkları

Strauss'un tersine, Gustav Mahler'de (1860-1911), müziğe gerçek felsefi bir yaklaşım bulunur. Bu yaklaşım, bazıları vokal ve korolu bölümler içeren görkemli senfoni ve şarkı çevrimlerinden oluşan yapıtlarındaki derin ciddi havada; biçimsel yapının en derin duygusal çatışmalara ayna tutan bütünselliğinde; Strauss'unkine benzer hiçbir şovmenliğin bulunmamasında; insanlığı ile evrenin kaygı verici sorunlarını kavramak ve bunlar-

la başa çıkmak uğraşı içinde olan bir zihnin derinlemesine açığa vuruluşunda görülür. Böyle olmasına karşılık Mahler, çevresindeki toplumun ya da kendisini de ilgilendirebilecek sorunları olan başka insanların varlığına ilişkin Strauss'tan çok daha az bir bilinç sergiler. Felsefesi, bir gerçeksizlik felsefesidir, güncel dünyadan daha gerçek olan başka bir dünyaya duyulan özlemdir. Dolayısıyla bu felsefe, Mahler'in salt kendi mutsuzluğunun bir aynası haline gelir.

Mahler'in sanatının ulusal bir kapsamı yoktur. Bu sanat, kaynağı dış dünyada olmadığı için, beşeri imgelerini ya da melodik sermayesini Alman beste müziğinin geçmişinden, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms ve öbürlerinden alarak uyarlar. Tıpkı yetenekli bir romancının, kişi ve fikirleri büyük ölçüde geçmiş edebiyat yapıtlarından alınmış gözükken bir yapıtında olduğu gibi, uyarlanan bu melodilere, öznel bir yön verilmiştir. Bunun sonucunda, derin pathoslu kişisel anlatımlı bir müzik ortaya çıkabilir. Örneğin, *Das Lied von der Erde* (Yeryüzü Şarkısı) adlı senfonik şarkı çevriminin birinci bölümünde bunun bir örneğini dinleyebiliriz; burada Schumann'ın *Senfonik Etütler*'inin giriş teması, bu çevrimin "*Dunkel ist der Leben, ist der Tod*" ("Karanlık Yaşam, Karanlık Ölüm") sözlerinin son derece dokunaklı bir giysisi haline gelir. Ama bu yapıtlar taze bir hava yokluğu nedeniyle neredeyse boğulmuş bir durumdadırlar. Örneğin *Birinci Senfoni*'nin "Avcının Cenaze Marşı" ile *ländler*'inde, *İkinci Senfoni*'nin ikinci bölümünde, *Dördüncü Senfoni*'nin son bölümünde olduğu gibi, yararlandığı geçmiş müzik dağarcığının ayrılmaz bir parçasını oluşturan halk müziği, Mahler'in yapıtlarına bu bağlamda girer. Bu halk ezgileri dış dünyaya ilişkin bir duyguya değil, yalnızca nostaljik bir biçimde hatırlanan bir çocukluk masumiyetine katkıda bulunur.

Arnold Schönberg'in (1874-1951) sanatının çevresinde, bir ulusal anlatımı akla getirebilecek her şeye kesinlikle karşı olan bir müzik okulu gelişmiştir. Schönberg kendi kişiliğinde, en keskin müzik zekası yetenekleriyle, toplumu yalnızca bir düşman olarak gören bir insanın usdışılığını birleşmiş bir insandı. Müziği, insanların ortak deneyimlerinin hiçbir izdüşümü bulun-

maz. Esas olarak Schönberg'in kendi yalnızlığını paylaşanlara seslenir. Atonalitesi, müziğin geleceği yönünde atılmış bir adım değil, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms ve Wagner'in müziklerinde en derin huzursuzluk anlarını dile getirmiş oldukları öğelerin sonuna kadar ve tek yanlı bir biçimde geliştirilmesidir. Toplumsal mirastan alınmış melodilerin yerini, bir notadan öbürüne sıçramalar almıştır; kromatizm ve sürekli tonalite değişimi, müziğin başladığı ve geri döndüğü "ana" tonalite duygusunun tümüyle bir yana bırakıldığı bir sisteme dönüşür. Ussallığı yansıtan örgün bir yapı, ya da bestecinin gerçek yaşam içinde bulduğu düzen anlamında biçim, çöker. Bu müziğin kâğıt üzerinde tüm karmaşık tasarımlarına karşın, dinleyicinin işittiği şey, yalnızca, kimi zaman yakıcı çığlıklar haline gelen "anlar"dan oluşan bir ardışımdır. "Oniki ton" sistemiyle saf atonal bir temelde müzik yaratmak amacıyla başlı başına bir kurallar ve ilkeler dizisini saptayan Schönberg, dev boyutlu bir işe girişti; toplumun üçyüz yıllık tarihi boyunca yarattığı her şeyin yerini tek başına alan bir şeyi ortaya koyma uğraşına koyuldu. Gerçekte yaptığı şeyse, birlikte yaşadığı insanlardan duyduğu huzursuzluğu ve yabancılığı başlı başına bir müzik sanatı sistemi haline getirmek oldu.

Atonal müzik ve "oniki ton sistemi" Schönberg'ten daha kapsamlı toplumsal düşünceleri olan insanlara da çekici gelmiştir. Ama sonuçta ortaya çıkan, bu bestecilerin müziklerindeki duygusal dünyanın, dış dünyayla olan ilgilerinden tümüyle kopup gitmiş olmasıdır. Bu bestecilerden biri, Schönberg'in öğrencisi Alban Berg'tir (1885-1935). Berg'in *Wozzeck* (1917-21) operası belki de atonal müziğin en büyük klasiğidir. Librettosunu, yüzyıl önce yaşamış, çok genç yaşta ölmüş isyancı bir deha, Georg Büchner'in yapıtı olan bir dramdan almıştır. Bir orospuyu eş olarak almış kendi halinde, okumamış bir askerin öyküsünü anlatır. Asker, dram boyunca üstleri tarafından aşağılanır, aldatılır ve ikide birde tekmelenir. Karısı onu edepsiz bir mızıka çavuşu ile aldatır. Bir çılgınlık nöbeti içinde karısını öldüren asker, kendini de nehre atar ve boğulur.

Berg'in partisyonunda, birinci perdenin ikinci sahnesinde bir

asker tarafından söylenen halk şarkısı, onu izleyen sahnede yürüyüş müziği ve askeri şarkı, II. Perdenin bira-bahçesi sahnesindeki vals müziği ve küçük şarkı, finaldeki çocukların oynadığı oyun gibi bir takım halk öğeleri yer alır. Ama bunlar, çarpıtıcı bir ayna içinde armonik bir biçimde birbirinden uzaklaştırılmıştır. Aynı zamanda da yarattıkları karışıklıkla, çevredeki atonal yapıya korku ve dehşet havası katarlar. Partisyonda bölük pörçük küçük tema parçaları, karmaşık füg, sonat, kanon ve çeşitleme biçiminde düzenlenir. Ama bu biçimlerden oluşturulan öğeler kendi başlarına anlamlı sunular ya da imgeler olmadıkları için bu biçimler gerçekte hiçbir izlenim bırakmazlar, kulak bunları müzik birimleri olarak bile algılamaz. Temanın ya da motifi içinde bir sununun ya da bir düşüncenin yaratıcı çekirdeği bulunmuyorsa, böylesine uçup gidici bir malzemeden yapılan bir formla, bir düşünce katarını gerçekleştirmeye olanak yoktur; bir müzik formu böyle bir işi, yinelemeler ve çeşitlemelerle oluşturmak durumundadır.

Schönberg'in ilkelerini bir tür mantıksal aşırı uca taşımış olan öğrencisi Anton von Webern'de (1883-1945), "tema" ya da yapı taşı, tek bir notaya ya da iki notalık bir aralığa indirgenir. Bol keseden övgü yağdıran eleştirmenler, bu tür müziğin biçim "yoğunlaşmasını" göklere çıkaran yazılar yazmışlardır. Oysa, kendi başına "yoğunlaşma"da bir erdem bulunmaz. Tek bir nota, ya da iki notalı bir aralık ya da akor, bir insan imgesi işlevi göremez ya da bir yaşam durumunu çağrıştıramaz. Bu nedenle de böyle bir müzik birbirinden farklı olan tiplerle ya da psikolojiler yaratamaz. Aynı şekilde Berg operası da, bu okulun hiçbir şeyi çağrıştırmayan tüm müzikleri gibi, bir şeyi sezindirmeye yöneldiği çok ender durumlarda, hümanizmin toplumsal sorumluluğunu ve dolayısıyla saygınlığını yitirmesiyle, yalnızca bestecinin iç dünyasını, sırf insanların birbirlerini ökseye düşürdükleri bir yer olarak gördüğü bir toplum yaşamının karşısında insanın içinde bulunduğu acı güçsüzlüğü betimler. Hümanizm, sanatçının yalnızca kendi varoluşunun ayırıcılığında oluşuna indirgenmiştir.

Atonal müziğin, müzikte kendine yuva bulduğu yerlerden biri sinemadır. Dinleyici üzerindeki etkisi birbirinden kopuk bir

dizi "anlar"dan oluştuğu için, sinema bağımsız bir müzik biçiminin gidişini izleyecek bir zihin sağlamaz; işte bu olgu, bu amaca özellikle uygun düşer; film için gerekli olan ölçü, topu topu birkaç saniye sürecek olan kaygı verici bir gerilim, korku, dehşet ya da gizemin ifadesidir. Schönberg'in 1912'de dinleyicilerinin afallayıp kalmasına neden olan *Orkestra İçin Beş Parça'sı* bugün, şaşılacak biçimde film müziği gibi işitilen, kolay dinlenebilen bir yapıt olup çıkmıştır. Tolstoy'un *Sanat Nedir?*'de dediği gibi insan hemen herşeye alışabilir. Ne var ki bu yapıtta, çok az şeyi anlatmak için akıl almaz bir teknik donanım kullanılmıştır. Schönberg'in daha sonraki yıllarında yeniden benimsediği Yahudilik konularını ele alan yapıtlarında da, bundan daha toplumsal olan bir duyguya rastlanmaz. Schönberg, kendini nasıl hep yeni müziğin peygamberi olarak görmüşse, *Musa ile Harun* (1931-51) operasında da Musa'yı, etrafı hayvansı, korkak ve kana susamış bir güruhla çevrilmiş tek insan, Tanrı'nın yasalarını anlayacak görüye sahip tek kişi olarak betimlemiştir. Müziğinde en etkileyici olan, yalnızlığın dehşetini ve uğursuzluğunu çağrıştıran yerlerdir.

Paul Hindemith (d.1895 [ö.1963.-Çev.]), kendi romantik içe yönelişine, model olarak ortaçağ polifonisine ve büyük barok kontrapuntalistlerinin sanatına yönelerek güçlü, açık ve sağlam bir nesnel yapı kazandırmaya çaba gösterdi. Bu yapı, kendini işine vermiş bir ustanın elinden çıkan bir çalışma gibi "yerli yerine oturmuştur". Ne var ki melodilerinin özuları çekilmiştir. Bunların hiçbirisi açık kalpli, esin verici şarkı sunmaz. *Der Schwanendreher* viyola konçertosunda olduğu gibi, yapıtına kimi zaman halk ezgilerini alıntılansa bile, bunlara da tipik Hindemith donukluğu sinmiştir. Politonalite (çoktonalitelilik) ya da iki tonalitenin aynı anda kullanılması, yalnızca bu coşku darlığını yoğunlaştıracak bir işlev görür. Ustaca kullandığı kontrpuanla ilcriye doğru bir atılım ve enerji duygusu yaratır; böyle olduğu halde müziği, zaman zaman ruhsal havası ve özü bakımından ironili olan bir nükte ile hafifleyen ağıtsal (elejiyak) bir ruh taşır. Hindemith'in senfonik yapıtlarında coşkusal çatışma ya da gerçek dram yoktur; bu yüzden keder vardır ama gerçek trajedi

bulunmaz. İster *Mi Bemol Senfoni* ve *Bakır Üflemeli ve Yaylı Çalgılar İçin Konser Müziği* gibi "sürükleyici," ister *Dört Mizaç* gibi nükteli yapıtlar, ister "*Sevdiklerimiz İçin*" *Requiem* (Walt Whitman'ın "When Lilacs Last in the Dooryard Bloomed"unun ["Ön Bahçede Leylaklar Son Açtığında"] bestesi) gibi ağıtsal özelliği en etkileyici niteliğe bürünen yapıtları olsun, müziğinin ruhsal iletisi aynıdır, hep geçmişe dönük bir yüzdür.

Burada Strauss, Mahler, Schönberg, Berg ve Hindemith için yazılı olan kısa tartışma, bu bestecilerin ne besteci olarak değerlerini, ne de müzik güçlerini ölçmeyi amaçlamıyor. Bu tartışma, bu bestecilerin, ele alınan müzik ve ulus sorununa, olumsuz örnek olmanın dışında, hiçbir aydınlanma getirmemelerinden kaynaklanıyor. Bir yığın takdirkârları ve takipçileri olmasına karşılık, bu bestecilerin müziklerinin geleceğinin kuşkulu olduğu söylenebilir. Müzik yeteneklerinin büyüklüğü tartışmasız da olsa, kafaları ve yürekleriyle halklarından ve uluslarından kopuk durumda olmaları, onların insan ve sanatçı olarak gelişmelerini sınırlamıştır. Onların insanlara yakınlıklarını kısıtlamış, paylaştıkları dünyanın insanlarına söyleyecekleri önemli pek az şey bırakmıştır geriye. Hegel, yüzyılı aşkın bir süre önce, sanatçıları için "düşünürün cesareti dış dünyayı sorgulamaya razı olmasını engellemiştir.... Böyle bir insan için, tek teselli, coşkuların gizli dünyasına, hiçbir zaman dışarı adım atmayacağı bir gerçekdışılık hapisanesinin içine çekilmektir,"² diye yazdığı zaman, bu tutuma parmak basmıştı.

İnsanlığın ilerlemesi ile insanlığın mahvedilmesi arasında tarihin en kritik mücadelelerinden birinin yapılmakta olduğu bir çağda, bu besteciler yön değiştirdiler; bu yön değiştirmenin sonucu Strauss'un kinikliği, Mahler'in gerçek dünyadan başka bir dünya özlemi, en sonunda da, Schönberg'in kendi yalnızlık kâbusunu dile getirerek, Hindemith'in ise ağıtlarını ortaçağ loncası atölyesinde yazarak, ölen dünya olgusunu kabul etmeleri oldu. Bu tür görüşleri pek çok müzikçi ve eleştirmen paylaşıyor, bunu büyük sanat olarak kabul ediyor, karşıt yanda yer alan hümanist, toplumsal kaygı taşıyan ve derin ulusal bağları olan Si-

2. G. W. F. Hegel, *The Philosophy of Fine Art*, G. Bell, London, 1930, Vol. I, pp. 327-28.

belius ya da Vaughan Williams gibi bestecilerin müziği ise onlara naif ve geri gözüküyor.

Ne var ki, dünya ölmeye boyun eğmiyor. Ve yavaş yavaş sorunlarının çözümünü bulup çıkarırken, bu son bestecilerin yapıtlarında, bunları meslektaşlarının daha parlak bir biçimde düzenlenip kotarılmış olan yapıtlarından daha kalıcı kılan değerli bir nitelik buluyor. Bu, bestecinin yüreğiyle ilgili bir niteliktir; kendilerinden başka insanlara bağlılıktan kaynaklanan, bu yüzden de hatta kim zaman kedere kapılsalar bile, bu, onların kendi umutsuzluklarından değil, sözünü ettikleri insanların ve ulusun sıkıntılarından kaynaklanan bir kederdir. Ve bu bestecilerin kendi bencilliklerini aşma yetenekleri, yapıtlarının da biçimlenmesine yardımcı olmuştur. 20. yüzyıl senfonisine belki de öbür bütün bestecilerden çok bu besteciler yeni bir yaşam kazandırmışlar, temelini bestecinin kendi dışındaki yaşamın kavrayabileceği enginlikten alan bir biçim vermişlerdir.

III. Sibelius ve Finlandiya'nın Özgürlüğü

Finlandiya, öteden beri İsveç ile Rusya arasında bir savaş alanı ve bir savaş ganimeti olagelmisti. 19. yüzyılda Finlandiya, Rus Çarlığı'na bağlı, kendine ait bir anayasası bulunan bir Gran Düklük olarak kısmi bir özerklik kazandı. Büyük halk yığınlarını, başkalarının toprağında çalışan köylülerle işçilerin oluşturduğu bütün ülkeler gibi, Finlandiya'da da yaşam zordu. Sibelius'un doktor olan babası, en şiddetlisi ürün kötü olduğu zaman patlak verdiği için, çok yerinde bir deyişle "açlık tifüsü" olarak anılan 1867-68 tifüs salgını sırasında hastalara bakarken ölmüştü. 1890'larda Rus çarlığı dizginleri iyice sıkıttı. Buna, Finlandiya'nın bağımsızlığı için yükselen seslerle yanıt verildi. 1905 Rus devriminin yükselişi sırasında bazı anayasal reformlar kazanıldıysa da çok geçmeden Rus gericiliğinin pençesi bir kez daha sıkılaştı.

1890'larda olgunluk çağına ulaştığında, Jean Sibelius'un (1865- 1957) yüreğini ve zihnini tutuşturan, Finlandiya'nın işte bu kültürel ve siyasal bağımsızlık mücadelesiydi. Daha *En Saga*

(1892, yen. göz. geç. 1901) gibi bir erken dönem yapıtı, onu ulusa genel meydanlardan seslenen bir orkestra bestecisi olarak kabul ettirdi. *En Saga*'da, şarkı ezgisi, sonraki yapıtlarından daha boldur, ama müziğin dokusundaki ses özgünlüğü daha şimdiden belirgin bir durumdadır. Birbirini izleyen modal melodiler parlıdayan ritmik- armonik bir ağ üzerine örülmüştür, *parlando*, deklamasyonlu melodi cümleleri, ritim yüklü ostinato'lar ile desteklenir. Sibelius, halk müziğinin sözlerle insan hareketinden kaynaklanan ikili kaynağı yakalayarak kendine mal etmiş ve tümüyle halk müziği olarak duyulan kendi özgün melodilerini yaratmayı başarmıştır.

"Finlandiya uyanıyor" temasına uygun olarak bestelediği *Finlandia* (1899-1900) senfonik şiiri, bir yurtseverlik gösterisinde, ulusal gururu somut olarak dile getiren bir müzik olarak kullanıldı. Bunun üzerine Finlandiya'da seslendirilmesi birkaç yıl yasaklandı. *Finlandia*, daha sonraki büyük orkestra yapıtlarından daha tatlı nitelikte melodikti; oysa, "ulusal marş" özellikli melodileri çok daha ağır basıyor ve giriş sayfalarındaki ateşli inşatı sesi, Sibelius'un daha sonraki üslubunu haber veriyordu.

Onu izleyen senfonik şiirler ve senfoniler, tarihte benzeri olmayan bir müzik dağarı oluşturur. Bu yapıtlar için, genel bir özgeçmiş düşünülebilir. Örneğin senfonik şiirler için Liszt'in "felsefi" yapıtlarından çok, Smetana'nın *Vatanım* çevrimi ve Dvorak'ın *Altın Çıkrık* gibi orkestral halk masalı yapıtları; senfonileri için Alman geleneğinden çok, Rus Çaykovski ve Borodin geleneği sözkonusu olabilir. Ama, daha önce, hiçbir zaman bu denli büyük sayıda senfoni yapıtı ulusal onura, ulusal geleneğe ve ulusal özgürlüğe bu denli bütünlüklü bir biçimde ve bu denli açık sözlülükle adanmamıştı.

Senfonik şiirlerden çoğunun konusu *Kalevala*'dan alınmıştır. *Kalevala*, derlenmesi, köylüler arasında bulunan ve kabile döneminden bu yana korunmuş olan binlerce balad, masaldan ve bölüm pörçük saga parçalarından, 19. yüzyıla gelinceye kadar sürmüş olan bir destandır. "Doğa tabloları" adı verilebilecek olan senfonik şiirler de duyguları bakımından aynı şekilde ulusaldır, çünkü köylülerin doğa ile sürekli bir mücadele içinde bulundu-

ğu bir ülkede, doğa güçleri özel bir şiddetle hissedildiği için, doğa söylencelerinin kendine özgü çağrıştırmacı bir gücü vardır. Örneğin "ormanların tanrısı"nı çağrıştıran *Tapiola* gibi bazılarındaki, doğa ile mitos birbiriyle kaynaşmış durumdadır.

Senfonik şiirlerin üslubu, senfonilerinin de üslubudur. *Birinci Senfoni* (1899) klametin, sürekli çalınan davulların sesi üzerinde derin düşünceli ve duygu yüklü melodik bir klamet resitasyonu ile açılır; ardından yaylı çalgılardan ateşli bir haykırış biçimindeki asıl birinci tema gelir. *Tapiola*, ondan yirmi yıl sonra bestelenmiş olduğu halde, bu haykırış gibi, bastırılmış öfke tonlu bir deklamasyonla açılır. Senfonik şiir ile senfoni arasındaki fark, senfonilerin tek bir yapıt içinde daha geniş bir yaşam kesitini kapsamaları; senfonik şiirlerin geçmişi şimdiki zamana bağlamalarına karşılık, senfonilerin ulusun içinde bulunduğu duruma karşı doğrudan bir tepki olmalarıdır. Dolayısıyla, bard geçmişine ilişkin bir duyguyu somutlaştıran *En Saga, Tuonela Kugusu* gibi ilk senfonik şiirlerde ve üç *Lemminkäinen* söylencesi halka kendi bağımsız dilini, kendi kültürünü, kendi eski kahramanlarını hatırlatırken, *İkinci Senfoni* (1901) özgür bir Finlandiya için sözsüz büyük bir haykırış biçiminde ortaya çıktı.

Bu senfoni, Sibelius'un klasik senfoni çatısını, her müzik cümlesini kendi mesajının somutlaşmış bir biçimi olarak nedenli eksiksiz bir biçimde yeniden kalıba dökebilme yeteneğine sahip olduğunu gösterir. Senfoninin her müzik cümlesi "Sibelius" ve Finlandiya'dır. Sibelius, Beethoven'ın hayranı ve derinden inceleyen bir öğrencisiydi. Onun için senfoni formunun temel özelliği, "bütün motifler arasında içsel bağlar yaratan derin mantık"tı.³ Ne var ki, Beethoven'ın temalarının daha keskin tanımlanmış olmasına karşılık, Sibelius'un kiler daha parça parça ve daha dövülgendirler. Aynı zamanda bunlar büyük bir bireysellik ve anlatım gücü taşırlar. Bunlar antifonal olarak, yani her biri bir öncekinin yanıtıymış gibi ortaya çıkar ve böylece tüm yapıtı dolduran organik, bağlayıcı bir doku yaratılır. Yaratığı deklamasyon o denli güç yüklüdür ki, çok miktarda armonileme olmadan kendi başına durabilir. Senfoninin birinci bölümü bu

3. Karl Ekman, *Jean Sibelius*, Knopf, N. Y. 1938, p. 191, 331

"süssüz" niteliği sergiler. Geçiş ya da eşlik pasajları yoktur. Daha en başından, her cümle, güçlü bir işleve sahip, anlatımlı bir motiftir. Büyük ölçüde *parlando* bir "sergi" oluşturan bu türden iki motif sunulur ve başlangıcın yakın bir yerde obua ve klarnetten duyulan ve kulağa bir halk dansı gibi gelen temaya bile, duraksamalı *parlando* bir nitelik verilir.

Senfoni, genelinde, tek başına deklamasyonlu dizeler, ya da iki sesli polifoni biçiminde ilerler. Klasik bir "gelişme" bölümü vardır, ama bu, yaklaşımı bakımından, hem Beethoven'in, hem de romantik-tarz tema geliştiriminden tümüyle farklıdır. Sibelius'un duygu yüklü motifleri, aynı zamanda "melodi doğuran" bir süreç haline gelen her keresinde yeni biçimler ve birleşimlere sokulur. Örneğin, *İkinci Senfoni*'nin birinci bölümü muazzam bir antifonal melodik deklamasyon doruğuna yükselir. Klasik serginin tekrarı (yani rekaptülasyon) yoktur, ama onun yerine, sıkıştırılarak daraltılmış bir serginin tekrarı ve koda bulunur. Biçim, senfoniye klasik senfoni kalıbından daha öznel bir yaklaşımı temsil eder ve bu senfoninin bütününden kaynaklanan duygusal süreç, derin bir düşünceden ya da "karanlık'tan, sonunda "ışığa" ve dış dünyaya ulaşmadır.

Sibelius, çok üretken bir şarkı ezgicisi değildir, ama böyle olmasına karşın onun lirik dizeleri büyük bir güç ve kendine özgülük taşırlar. *İkinci Senfoni*'nin yavaş bölümü, "melodinin," küçük ve parça parça temalardan, bölümün bir ölüler requiemini andıran çok duygulandırıcı doruk noktasına ilerleyişini sergiler. Scherzo, bir halk dansı olmayıp, bestecinin ritim yüklü söyleminin tipik örneğidir; buna burada da ateşli haykırışlar ve ses fişkırışları eşlik eder. Buna karşılık orta bölüm, güzel bir "Finlandiya-tipi" şarkıdır. Scherzo, kapanış bölümünün, heyecan verici bir doruğa yükselen görkemli, büyük, eroik bir tören alayı müziğine ilerler. Bu, insanın ruhunu dalgalanan bir bayrak gibi heyecanlandıran bir "dış dünya" demecidir.

Bu söylemin kökleri nelerdir? 1892'de Sibelius, *Kalevala* söylencesine dayanan *Kullervo* korolu-orkestra yapıtını bestelemesinin ardından şunları yazıyordu, "*Kullervo*'da kullanmış olduğum ses dilinin Fin doğasını ve Fin halkının ruhunu o denli

tam ve o denli gerçek ifade ettiği kabul edildi ki, birçokları buna, benim yapıtımda doğrudan doğruya halk ezgilerini, özellikle de rnik* arkının vurgularını kullanmış olduğumdan başka bir açıklama getiremediler. Oysa, *Kullervo*'nun özbeöz Finli olan sesine bu yolla olaşılmış olamazdı, nedeni de basit; yapıtı bestelediğim sırada ben sanılan modelimle henüz tanışmış değildim. *Kullervo*'yu önce bestelemıştim. Karelia'ya ondan sonra gittim ve hayatımda ilk kez Kalevala şiirlerini halkın kendi ağzından dinledim."⁴ Bunun anlamı, Sibelius'un bir halk ögesi "uyarlamacı"sı olmayıp, halk arkısının plastik ögesini işleyen özgün bir besteci olduğudur. Fin arkısını gençliğinde dinlemış olsa gerektir. Dehası Sibelius'un ssszlğne ve güçlülüğüne zıt olarak, daha sevecen bir tatlılığa yönelmiş de olsa, İskandinav halk lirizmi duygusunu Norveçli Edvard Grieg'den (1843-1907) almış olabilir. Sibelius, düzensiz ses dizilerini araştıraduran Rus bestecilerinin "halk etkilenmelerinden" de birşeyler öğrenmiş olabilir. Fin halk müziği apayrı bir dünya değildir. Bir yandan Alman, bir yandan da Slav dünyasıyla ilgisi vardır. İngiliz şarkıcı Astra Desmond, Sibelius'un şarkıları için şunları yazar, "Sibelius, katıksız melodi yerine tekil bir biçimde güzel ve tümüyle kendine özgü olan (hiçbir zaman da *Sprechgesang*** olarak bilinen şeyle karıştırılmaması gereken) bir tür deklamasyonlu resitatif geliştirmiştir. Çoğu zaman insan nasıl sık sık, dünyanın en eski esin kaynaklarından birinin ağzını tıkayan taşı, Sibelius'un müziğinde kaldırmış olduğunu hissetmesi gibi, burada da eski minstrellerin kullandıkları rapsodik üsluba geri dönmüş olduğunu hisseder."⁵ Bunun sonucu olarak, Sibelius, halk müziğinin genel üslubuna ilişkin anıları ve halk üslubunun kendisinde bulunan organik deklamasyon ve ritim köklerine ilişkin şaşmaz duygusuyla, Fin halkının kulağına zerre kadar yabancı gelmeyen ve kendi malı olarak benimsediği bir söylem yaratabildi.

[* Eski İskandinav arkısı; Fin destanlarının genel adı-ev.]

4. *a.g.y.*, p. 116.

** Konuşur gibi arkı söyleme tarzı- ev.

5. Gerald Abraham, Ed., *The Music of Sibelius*, Norton, N. Y., 1947, p. 109.

İkinci Senfoni'niyi, böyle canlandırıcı halk dansı imgeleriyle dolu olmasına karşın düşünceli, *parlando* bir özellik taşıyan *Ke-man Konçertosu*'nu (1903-1905); *En Saga*'nın değişik, kasvetli bir biçimini andıran *Pohjola'nın Kızı* (1906) ve *Üçüncü Senfoni*'yi (1907) bestelediği daha hafif, daha lirik bir dönem izledi. Onu da derin bir duygusal bunalımı anlatan *Dördüncü Senfoni* (1911) izler. Bütün bu yapıtın en kederli bölmesi, yavaş bölümüdür; bu bölümde "küçük küçük parçalardan" giderek çığlık haline gelen derin bir keder melodisi inşa eder. Uyumsuz haykırışlarla pekişmiş güçlü ritimleriyle son bölüm, yeniden umut kazanmak yolunda başarısız bir çabayı andırır. Bu bölüm, bestecinin zihninde kişisel bir sorunun bulunduğu zamanla ilgili olabilir. 1908'de bir boğaz ameliyatı geçirmişti ve onu izleyen birkaç yıl kanser korkusu içinde yaşamıştı. Bununla beraber, vatansever bir kişi olan Sibelius'un Avrupa toplumunun içinde bulunduğu bunalımı hissediyor olması daha olasıdır. 1911'de Bartók, en yalnız, en umutsuzluk dolu yapıtlarından biri olan *Mavisakal'ın Şatosu*'nu yazmış, Schönberg'in, korku çığlıklarıyla dolu *Pierrot Lunaire*'i, 1912'de çıkagelmışti. Stravinsky'nin, insanlığın yüzüne fırlatılan ilkelci (primitivist) bir "şok" yapıtı olan *Bahar Ayini* 1913'te yazılmıştı. Sibelius'un *Dördüncü Senfoni*'si, bu yalnızlık ve keder dönemine ilişkin kendi çeşitlemesidir.

Ardından, neredeyse yirmi yıl boyunca mayalanaduran, gerilimleri tüm Avrupa üzerinde hissedilen savaşın kendi patlak verdi. Büyük devletlerin çatışmaları içinde sıkışıp kalmış olan küçük ulusların pek çoğu gibi, Finliler de hiçbir yana muhabbet duymuyor, kendi bağımsızlıklarının umudunu taşıyorlardı. Sonunda da 1917 Rus Devrimi, Finlandiya'ya bağımsızlık getirdi. 1915'te bestelenen, 1916'da yeniden gözden geçirilen ve 1919'da da yeniden yazılan *Beşinci Senfoni* bu yılları kaplar. *İkinci Senfoni*'nin eroik-vatansever ruhundan birşeyler bulunmakla birlikte, bu senfonide önceki yapıtların berraklığı ve açık ezgiselliği yoktur. Bu senfoni "son dönem üslubu"nu başlatır; daha karmaşık, daha usta işi bir armonik doku ve aynı zamanda daha yoğun bir gelişme ile işlenmiş daha büyük bir tema tutumluluğu sergiler. Birinci bölüm, umuda ve eyleme çağırıyormuş

gibi bir "korno sesi" motifi ile başlar ve genişler. Bunu daha kederli olan bir motif yanıtlar, ardından bir *crescendo* ve kulağa bir köylü dansıymış gibi çarpan bir esinti gelir. Sergi, değişik bir biçimde tekrarlanır, onu deklamasyonlu gelişme izler ve sonra köylü-dansı motifi Sibelus'ta hep görülen "köylü tablosu"na en yakın olan heyecanlı bir scherzo- benzeri bölmeye genişler. Bölüm, "korno sesi" motifinin dramatik apoteozu ile sona erer. İkinci bölüm, ritmin egemen olduğu bir melodi üzerinde insanı büyüleyen dizi çeşitlemelerdir. Bitiş bölümü, nabız gibi çarpan, ritmik, "sürekli hareket" ile başlar ve ardından uzun adımlarla yürüyen çana benzer bir tema belirir ve durdurulamayan bir yürüyüş gibi bütün bölüme egemen olur. *İkinci Senfoni*'nin finali gibi "şarkı" söyler bir nitelik taşımaz, ama onun kadar zorlayıcıdır. Finlandiya'nın bağımsızlık yürüyüşünü temsil ediyor olabilir.

Bundan sonra, önemli yapıtlar azalır. *Altıncı Senfoni* (1923), en sakın ve en sakınlı Sibelius'tur. Tek bölümlü *Yedinci Senfoni* (1924) derinden etkileyen bir yapıttır, Sibelius'un uzun, sürekli gelişen ve görkemli bir melodi dizesi dokuma yeteneğinin en büyük örneklerinden birini oluşturur. Dizede, duygu bakımından trajik olmasına karşın, keder yoktur ve etrafa saçılan halk-dansı arabölümlerine dağılır. Birleşik Devletler'in ısmarladığı *Tapiola* (1925), deklamasyonlu motifleri, *ostinato*'ları ve iplik benzeri bir ritmi bulunan bir yapıttır. En yalın malzemeden yapılmış muazzam yapısıyla, büyük bir ustanın yapıtıdır. Bunun ardından, sonuncusu 1929'da çıkan birkaç kısa parçalar dışında, bir sessizlik dönemi gelir. Bu dönemde Sibelus'un müzik bestelemekte olduğu söylenmiş, sekizinci senfonisini tamamladığı söylentileri dolaşmış, oysa ortaya hiçbir yapıt çıkmamıştır.

Bu sessizliğin nedenleri konusunda ancak spekülasyonlar ileri sürülebilir. Fin bağımsızlık bildirisi, Rusya'nın Komünistler tarafından yönetildiği bir sırada geldi; Komünistler bu bağımsızlığa onay verdiler. O sırada Finlandiya'da komünist hareket büyüdü ve bir Fin İşçi Sosyalist hükümeti ilân edildi. Bu yönetime karşı, Alman yanlısı otokrat ve kralcı zihniyet taşıyan, Rus çarlık ordusunun generallerinden, İsveçli bir Finli olan Ba-

ron Carl Gustav Mannerheim, bir Beyaz Muhafızlar ordusunu ayaklandırdı. Almanya'dan gelen 12.000 kişilik gücün yardımıyla sosyalist yönetim devrildi. Sibelius, evinde yapılan silah aramaları gibi, Soldan gelen bir takım rahatsızlıkları yaşadı. Buna karşılık Almanların yardımıyla zafer kazanan Beyaz Muhafızlar, sosyalist sempatizanlara karşı girişilen korkunç bir kırım başlattılar. Herbert Hoover'in çalışma arkadaşı ve yaşamöyküsü yazarlarından biri olan ve Sol'a hiç de muhabbet beslemeyen David Hinshaw, şunları yazıyor, "Beyaz Muhafızlar, zaferin ardından, kadın erkek 80.000 Kızıl'ı toplama kamplarına attılar, bunlardan 10.000'inin açlıktan öldüğü tahmin ediliyor."⁶ *Encyclopædia Britannica*, Beyaz Muhafızlar'ın "15.000 kadar erkek, kadın ve çocuğu" boğazlamış olduğunu belirtiyor.⁷ Ayrıca Hinshaw, sınıfsal güçlerin sosyalist rejime saldırdıklarını belirtiyor. "Bu, İsveççe konuşan eğitim görmüş sınıfların önderliğinde, kentlerin yeni proletaryasına ve topraksız köylülere karşı eski Fin yeomanlarının* ve papazlarının mücadelesiydi."⁸ Bunu izleyip gelen, içindeki hâlâ sosyalist sempatileri olan kimseleri seçmen kütüklerinden silmiş olan "bağımsız" Fin yönetimi, kendine kral olarak bir Alman prensini çağırmıştı; bunun yanı sıra Mannerheim Rusya'daki devrimci rejimi devirmek için müdahale edecek ordusunun başına geçmek uğraşındaydı. Alman Kaiser'inin ve sarayının çöküşü, Finlandiya'yı monarşi lütfundan kurtardı. Demokratik, parlamenter bir anayasa oluşturuldu. Ardından, 1929'da, sosyalist düşünceli ya da liberal görevlileri dövme-leri, kaçırmaları ve cinayetleri nedeniyle Hinshaw Ku Klux Klan benzeri bir örgüt olarak tanımladığı faşist Lapua hareketinin yükselişine tanık olundu. Hinshaw şunu ekliyor, "Lapua hareketini destekleyen bazı kapitalist çevreler, ordunun yüksek rütbeli subayları ve özel bankalar, Finlandiya'nın Parlamenter demokrasiye dönmesini istemez görünüyorlardı."⁹ 1930'larda ülke Alman ma-

6. David Hinshaw, *Heroic Finland*, Putnam, N. Y., 1952, p.b 41.

7. *Encyclopaedia Britannica*, 14th Edition, 1949, Finlandiya maddesi.

* Toprak sahipleri ile topraksız köylüler ve emekçiler arasında bir ara tabaka oluşturan küçük mülk sahipleri, hizmetkârlar, muhafızlar ve ikinci dereceden memurlar - Çev.

8. Hinshaw, *a.g.y.*, p. 40.

9. *a.g.y.*, p. 57.

li politik nüfuzunun yörüngesine girdi ve Hitler'in kavga nutukları çekmekte olduğu sırada, Mannerheim "Savunma Konseyi"nin başı olarak yeniden ön plana çıktı. Leningrad'dan birkaç mil ötede son derece tahkim edilmiş bir Mannerheim Hattı inşa edildi. Sovyetler Birliği, 1939-40 savaşında bu hattı ele geçirdi; ardından Hitler Sovyetler Birliği'ne saldırdığında, Finlandiya onunla ittifak kurdu. Savaşın sonunda Almanlar, ülkeden geri püskürtülmezden önce, Finlandiya'nın kuzey bölümünü yakıp yıktılar.

Bağımsız bir Finlandiya'nın ortaya çıkmasından sonra bu olup bitenler konusunda Sibelius'un neler düşündüğü konusunda elimizde hiçbir bilgi yoktur. Sibelius, politikaya hiç karışmadı. Sosyalizme yakınlık duymadığı ve Sol'un dostu olmadığı kesindir. Ama onun Mannerheim'ı, "ulusal bir kahraman" olarak göreceğine ya da Hitler'i, Finlandiya'nın bir dostu olarak kucaklayacağına inanmak zordur. Müziksel suskunluğunun, ülkesinin başına gelenlerden duyduğu dehşetten ileri gelmiş olması mümkündür. 1890'larda ve 1900'lerin başlarında, sorun basitti. O bir Finlandiya yurtseveriydi. Finlandiya özgür değildi. Ulus, özgürlük isteminde birleşmişti. Buna karşılık, özgürlüğün gelmesinden sonra karışmalar oldu; ülke ikiye bölündü; bankerler, toprak sahipleri, orta sınıf, proletarya ve topraksız ırgatlarla savaşıyorlardı; birinciler ikincileri öldürüyordu. Tüm yaşamı boyunca Sibelius, ulusuna yüreğiyle ve ruhuyla bağlı olmuştu. Müziğinin öncelikle dile getirdiği budur. Ve 1920'lerden sonra Sibelius'un, artık ulusunu anlayamıyor, artık ona ne söyleyeceğini bilemiyor olması mümkündür.

IV. Vaughan Williams ve İngiliz İlerlemesinin Sorunları

19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın ilk yarısındaki İngiliz müzik rönesansı, çağdaş müziğin, önemi dünya çapında hâlâ yeteri kadar kavranmamış büyük olaylarındandır. Bu, yalnızca bestecileri değil, onların yanı sıra eleştirmenlerle araştırmacıların oluşturduğu bir seçkinler topluluğunu içine alıyor ve öbür sanatlardan da yararlanıyordu. Bu müziğin kökleri ya da onu harekete geçiren işaretler arasında, 1880'lerde Dvorak'ın müziğinin yarat-

miş olduğu coşku vardı; bu olgu folklor ve ulusal bilinç temeli üstüne inşa edilen bir sanatın gücünün, tazelik ve "evrenselliği"nin kanıtıdır. Öteki işaretleri, John Ruskin ile William Morris'in İngiliz toplum ve sanat yaşamının önüne koymuş oldukları çetin sorunlar ve Thomas Hardy'nin romanlarında ve şiirlerinde kırsal kesimdeki çöküş ve bu çöküşün getirdiğı moral sorunlara ilişkin karanlık tablolar oluşturunuyordu.

En önemlisi, İmparatorluğun gücünün tam doruk noktasına erişmiş gibi görüldüğü bir zamanda doğan ulusal özeleştiriydi. Bu özeleştirisi, 1899-1902 Boer Savaşı'nı hedef alan saldırılarda, İrlanda bağımsızlık hareketine duyulan sempatiye, zengin İrlanda ulusal şiir ve dramının hissedilen kültürel etkisinde, Fabian sosyalist hareketinde ve İngiliz İşçi Partisi'nin büyümesinde kendini gösteriyordu. Sertleşen Troy ve emperyalist küstahlığına meydan okunuyor, "gerçek İngiltere hangisidir?" "İngiliz halkına ne oluyor?" "Yoksullar nasıl yaşıyorlar?" "İngiltere'nin gerçek geçmişi ve gerçek İngiliz tarihi hangisidir?" gibisinden sorular öne atılıyordu. İngiliz halk müziği ve onun yanı sıra, İngiliz ve Amerikan halk müziği arasındaki bağlara ilişkin son derece yeni bilgiler sağlayan tarihsel araştırmalarıyla Cecil Sharp (1859- 1924); Vaughan Williams'ın "bana bir İngiliz'e ve bir demokrata yakışır koro müziği yazmamı"¹⁰ söyledi diye yazdığı besteci, araştırmacı ve eleştirmen Sir Hubert Parry (1848-1918); Büyük Elizabeth dönemi solo şarkı ve madrigal geleneğine ilişkin bilgileri yeniden bir araya getiren yayıncı Edmund H. Fellowes (1870-1951) bu rönesansın önde gelen kişileri arasındaydı. Sir Edward Elgar (1857-1934), Frederick Delius (1862-1924) ve Gustav Holst (1874-1934) gibi seçkin bazı besteciler de bunların arasında yerlerini alır; bu son iki bestecide halk müziği konusunda özellikle inçe bir anlayış bulunur.

Bu rönesansın dev kişisi, kendi ülkesinde pek de gerektiği kadar içtenlikle kabul görmemiş olan Ralph Vaughan Williams'tır (1872- 1958). Kuşkusuz, onun uzun dizi yapıtları saygıyla selamlanmaktan geri kalmamış ve ölümü sırasında Vaughan

10. Hubert Foss, *Ralph Vaughan Williams*, Oxford Univ. Press, N. Y., 1950, p. 24.

Williams İngiliz müziğinin "büyüğü" olarak kabul edilmiştir. Ne var ki bu, sınırlı bir kabul olmuştur. Hubert Foss'un yazdığı gibi, "daha önceki yıllarında sürekli olarak gözardı edilmiş olduğu için, dinleyici Vaughan Williams'ı ancak yaşlılık yıllarında, o da yavaş yavaş keşfetmekteydi. Hal böyleyken, *Dördüncü Senfoni*'yi, *Flos Campi*'yi, *Magnificat*'ı, Shelley'in şarkılarını sık sık dinliyor muyuz? *Hugh the Drover* (*Celep Drover*) ya da *Sir John in Love*? (*Sir John Aşık mı?*) kaç kez çalınıyor?"¹¹ Her keresinde daha sığ bir müzik üreten, bu karşılık gösterişi daha çok olan kişiler daha büyük heyecan yaratmıştır. Bugün bunu, parlak ve son derece usta, buna karşılık Vaughan Williams'ın yapıtlarına derinliklerini kazandıran ulusal özdeğerlendirme ve yürek niteliğinden yoksun gözüken bir besteci olan Benjamin Britten'e (d.1913 [-ö.1976-Çev.]) yöneltilen övgülerden, yapılan reklam ve çok daha sık seslendirmelerden görebiliyoruz.

Vaughan Williams'ın müziği, bütün öbür toplumsal düşünceli hümanistlerin müzikleri gibi, yüzeyde kalan entelektüel akımlara uyum gösteremedi. "Modernistler"e bakılırsa, Vaughan Williams parlantılı teknik yenilikler sunmamış, hümanist geçmişi "silip süpüren" sansayonel bildiriler, primitivizmler, "sistemler" getirmemiştir. Herhangi bir okul yaratmadığı gibi, kendi içlerine kapanık olan herhangi bir okulla da birlik olmamıştır. Bu yüzden de kendi kendilerini 20. yüzyılın sözcüsü olarak atayan bu gibiler, çizmeden yukarı çıkarak, onun özünde 20. yüzyıla ait olmayan bir besteci olduğuna karar verdiler. Buna benzer ve bunun kadar budalaca bir yargı, Vaughan Williams'ın her zaman saygı duyduğu Sibelius'a da sıklıkla yöneltilmiştir. Örneğin Adolfo Salazar, Sibelius'u, "hâlâ 19. yüzyılda yaşayaduran"¹² bir besteci olarak tanımlar. Buna karşılık, Vaughan Williams, hümanist geleneğe değer verir gözüken, buna karşılık Tory zihniyetli olan ve hümanizmi toplumsal ve ulusal yüreğinden kesip ayıran akademisyenler için de aynı derecede rahatsız edicidir. Onlar için Vaughan Williams'ın müziği çok fazla 20. yüzyıl müziği idi. Dinleyicilerine sıradan insanları ve İngiliz ya-

11. a.g.y., pp. 39, 40.

12. Adolfo Salazar, *Music in Our Time*, Norton, N. Y., 1946, p. 85.

şamındaki rahatsız edici moral sorunları hatırlatıyordu. Tory kafalıları tantana ve gurur dolu, ulusçu bir müziği iyi karşılayacaklar, ama demokratik ulusal bir sanatı reddeceklerdir. Vaughan Williams, kırsal kesimin müziğinden yaratıcı bir biçimde yararlanarak, İngiltere'nin dehasının sıradan insanlar arasında bulunduğunu ima ediyordu. İngiliz geleneğini ve o geleneğin içinde yer alan kendini beğenmiş güçlülük izlenimi taşıyan Handel görkemini bile yadsıyordu. Sanatının geleneğini, düzyazı ve şiirde olduğu gibi, müzikte de halktan olanla okumuş olanın elele yürür görüldüğü büyük Elizabet çağında anyordu.

Bir din adamının oğlu olan Vaughan Willims'in köktenci hiçbir politik eğilimi yoktu. Ama en doğal ve de en kısıtsız bir biçimde kendisini sıradan insanlardan biri olarak düşünüyordu. Bunun sonucu, Birinci Dünya Savaşı'nda, subay rütbesini redderek sıradan bir insan olarak askere yazıldı. Onun düşünce alanındaki eğilimi, sevdiği şairlerden de görülür. Bu şairler yalnızca Chaucer ve Sheakespeare'le kalmaz, Shelley, Blake ve Amerika'dan Walt Whitman'ı da içine alır. Bu, açık bir şekilde Londra'nın sıradan insanların bir tablosunu çizen ve kapanış bölümünde bir "işsizler marşı" bulunan¹³ *Londra Senfonisi*; Napoleon savaşları sırasında sıradan insanların arasında serbest düşünceli bir kişiyi ele alan ve merkezi sahnesi bir boks maçı olan *Celep Hugh* operası; John Millington Synge'in İrlandalı balıkçıların trajik yaşamını betimleyen yapıtını kullandığı *Riders to the Sea* (*Denize Giden Atlılar*) operası; John Bunyan'ın büyük dinsel hicvinden bestelediği *Pilgrim's Progress* (*Hac Yolunda*) operası gibi yapıtlarda da görülebilir.

Vaughan Williams'in kendine özgü söylemi, eski, modal İngiliz halk müziğinin ve 16. ile 17. yüzyıl İngiliz madrigal ve şarkı bestecilerinin tipik melodi küme süslemelerini ustaca benimseyişidir. O bunları, modal olarak armonilenmiş ve müzik cümleleri çok seyrek olarak kesin ve belirli bir duruma getirilmiş, uzun örgülü melodik çizgiler halinde inşa eder. Bunlar senfonik

13. "Açlık marşı" ve "işsizlerin marşı" tanımı, *Londra Senfonisi*'ne ilişkin anlatıda, bestecinin yakını olan yönetmen Albert Coates tarafından sunulmuştur.

yapıtlarında tema olarak romantik, öznel bir belirsizlik taşımaya yönelir. Bu söylemi, tümüyle kişisel, gerçek ve modern bir anlam için nasıl kullanabildiği, nispeten erken döneminin iki yapıtı; Alfred Housman'ın donuk ve soğuk "Oh, when I was in love with you"dan ("Ah, sana vurgun olduğum zaman"), çok etkileyici "Do my team plowing"e ("Benim takımım çift sürüyor mu?") kadar uzanan şiirlerden bestelenen *On Wenlock Edge* (1909; Wenlock Edge'de) şarkı çevrimi ile, yaylı çalgılar orkestrası için *Fantasia on a Theme of Thomas Tallis*'de (1910; Thomas Tallis'in Bir Teması Üzerine Fantazy) görülebilir.

Fantasia, Tallis melodisinden güzel, serbest akan bir polifoniyle örülmüş güzel cümlelerle açılır. Sonra, ana melodi (kökeni Elizabeth dönemi ustasının halk tarzı bir ilâhisi) duyulduğu zaman, bu melodi önceki müzikten "doğmuş" izlenimini bırakır. Durmadan akan, küçük cümlelerinden örülü polifonik bir ağıla desteklenen döngüsüz bir melodik çizgiye değişir. Onu bir "gelişme bölütü" izler; bunda tema gene parçalara ayrılır; müzik antifonal "deyiş ve yanıtlar"la dramın esintisini üstlenirken, yaylı çalgıların solo sesleri tüm yaylıçalgılar kümesinde düşünceli bir biçimde ortaya çıkar. Tüm yaylı çalgılar takımının bir deklamasyonu doruk noktasını oluşturur, ardından bastırılarak daraltılmış bir serginin tekrarı (rekapitülasyon) ve koda gelir. Açılış müziği, bu kez çeşitlenmiş solo yaylı çalgı seslerinden ve etkileyici, kadansa benzer serbest figürlerle geri döner. Bu yapıtta, besteci gerilere, kesin temaları ve motiflerinin dramatik karşıtlıkları klasik senfonik müziğin tüm gelişmesinden, rönesans ve erken baroğa, sıçramıştır - Vaughan Williams, aslında Beethoven üslubuna pek yakınlık duymadığını belirtmiştir.¹⁴ Müziğin dokusu, eski İngiliz bestecilerinin viyol fantezileri dokusudur. Ama, gerçekte bunun mizaç, soluk genişliği ve mimari bakımdan eski fantezilere benzer bir yanı yoktur. Serbest akan polifonisine ve modal armonilerine karşın, yapısı sonat formunun dokunuşlarını gösterir ve müzikte bir 20. yüzyıl duyarlılığı vardır.

Sibelius gibi, Vaughan Williams da keskin üslup değişiklik-

14. Foss, a.g.y., p. 22.

lerine kalkışmaz. Böyle olmasına karşın, kendini de çok seyrek olarak tekrarlar. Her büyük yapıt, öncekilerden belirgin bir biçimde farklıdır ve sürprizlerle doludur. *Tallis Fantasy*'nin yukarıda anlatılmış olan biçimi, bestecinin, bazen belli bir melodiden yola çıktığı ve bazen de ancak sonunda yükselen, belli bir melodi içerisinde kaynaşan küçük melodi parçacıklarıyla işe başladığı, birçok kez kullandığı esnek bir biçimdir. Solo keman ve orkestra için *The Lark Ascending*'de (1914; Tarlakuşu Havalanıyor) yanardöner rapsodik bir özelliğe ve "Hazreti Süleyma'nın Neşideleri"nden alınmış, viyola, orkestra ve sözsüz koro için *Flos Campi*'de (1924) de duyulara seslenen, kulağa doğulu gelen bir özelliğe bürünür. Bu, aynı zamanda onun senfonilerinin hemen her birinde görülen bir temel bölüm-formudur.

Böyle bir "fantazya," örneğin *Deniz Senfonisi*'nin (1905-10) ikinci bölümü, "On a beach, at night"tır ("Geceleyin, Deniz Kıyıda"). Kendi tohum filizlerinden "doğup gelişen" bir melodinin özellikle güzel örneklerinden birini oluşturur. Vaughan Williams'ın bu müzik biçimindeki ilk yapıtı olan *Deniz Senfonisi* dört bölümlü klasik senfoni geleneğini, İngiliz halk koro geleneğiyle birleştirir. Yalnızca modal melodileri, İngiliz yaşantı ve düşüncesinde belki de bütün uluslardan daha büyük bir yeri olan denizi çağrıştırmaları bakımından da, duygusu bakımından da, derinden İngilizdir. Bunun yanı sıra *Deniz Senfonisi*, Walt Whitman'ın "Song of the Exposition," "Sea Drift" ve "Passage to India"sının sözleriyle, denize "Thou unitest nations" ("Sen ki ulusları birleştirirsin" diye seslenerek ve "bütün ulusların denizcileri için şarkı" söyleyerek insanlığın kardeşliği duygusunu da taşır. Kapanış ölçülerindeki hayali belirsizliği, geleceğe ilişkin bir düş gibidir; burada Whitman gibi, "ölkelerin birbiriyle kaynaşması"nı önceden görerek bu ruh halini canlandırır.

Denizden, sekiz milyon insanın oturduğu büyük kente geçen *Londra Senfonisi* (1914, yen. göz. geç. 1920) mizacı bakımından baştan aşağı farklıdır. Böyle olmakla birlikte, birinci bölüm, sonat formunun ana çizgilerinden bazılarını üstlenmek üzere genişlemiş Vaughan Williams "fantazya"sı gibidir. Çıkıcı motiflerle, düşünce yüklü yavaş giriş, aynı zamanda bazıları onun dra-

matik "karşıtları" olan; örneğin, yürek parçalayan bir çılgılık gibi inici kromatik bir motif ve onu izleyen şen ritmik temalar gibi başka temalar da doğurmaya yönelir. Düşünceli bir orta bölme ve haykırışın daha ritim egemen motiflerin halksı mizahını ezen güçlü, polifonik bir serginin tekrarı ve koda vardır. Çoğu zaman Vaughan Williams'da olduğu gibi etkili bir biçimde sözsüz insan sesleri gibi kullanılan solo yaylı çalgıların büyük sevecenlik taşıyan bir melodi üzerinde seslendirdiği yavaş bölüm gene güzel bir "fantazyadır". Scherzo, kentin yoksul kesimindeki bir şenlik tablosunu canlandırır. Son bölüm ciddi bir "açlık yürüyüşü" ile başlar; ardından scherzo dans müziğinin armonik olarak çarpıtılmış değişik biçimi gelir ve yavaş sondeyiş senfoninin düşünceli girişi üzerine yayılır. Bu senfoni, dönemin *Bahar Ayını* gibi "sarsıcı" yapıtları kadar cüretkâr olan bir yapıt; "resmi toplum"un bir eleştirisidir, buna karşılık bu, içinde primitivizmin bulunmadığı, uygar yaşamın biçimsiz yanını açıklayan hümanist bir cüretkarlıktır.

Vaughan Williams'ın müzikal düşüncesinin ipuçlarından biri, William Blake'in *Eyüb'ün Kitabı* ilüstrasyonundan esinlenmiş olan *Job* (1930; *Eyüb*) balesi ya da "dans için mask oyunu"dur. Kötülük güçleri olan riya ve Şeytan ile savaş halinde olan insan sevgi güçlerini konu alan Kitabı Mukaddes öyküsünü anlatırken, iyilik güçleri olan "melekler"i betimlemek için halk benzeri, sevecen ve lirik müzik kullanırken, kötülük güçlerine bu gibi temaların keskin ve uyumsuz değişik biçimleri eşlik eder. "Şeytan'ın müziği," insanlık dışı değildir. İnsan duygularının bir çarpıtmasıdır. Yaşamın kendisinin insanlara getireceği sıkıntı, acı ve kederi çağırıştırır. Aşırı basitleştirilmiş de olsa bu işi gören "melek müziği" ve "şeytan müziği" stenografileri, senfonilerine uygulanırsa, *Deniz Senfonisi*'nin yavaş bölümü, "melek müziği"dir. *Londra Senfonisi*'sinin birinci ve son bölümünün uyumsuz kesimleri ise "şeytan müziği"dir.

Bu mihenk taşıni öteki büyük yapıtları için de kullanabiliriz. *Üçüncü Senfoni*, "Pastoral"de (1922) başından sonuna kadar "melek müziği" ile karşılaşırız. Bize denizi ve kenti sunan bes-tesi, bu kez kıra dönmüştür. Kendini kolay kolay ele vermeyen

cesur bir yapıttır. Meditasyonlu dört yavaş bölümden oluşan bir senfoniye başka hangi besteci yazardı? Böyle olmasına karşın, bu bölümler duyarlı bir biçimde çeşitlenmiştir. Birinci bölümün yumuşak bir ritmik akışı vardır. Polifonik bir "fantazy" biçimindedir; *ostinato* bir figürle başlar, ardından sevimli bir pentatonik melodi belirir. Gelişme bölümü, doruk noktasına kadar yükselen, güçlü bir *crescendo* ile ayırt edilir. Bunun tersine ikinci bölüm, neredeyse hareketin durmasını duyumsatır. Akıldan çıkmayan, "bilinmeyen diyarlardan" gelircesine seslenen, uza-yıp giden gizemli bir trompet sesiyle doruk noktasına gelişen "kuş ötüşü" motifleriyle inşa edilmiştir. Bir *scherzo-fantasia* olan üçüncü bölümde, coşkun olmasına karşılık içe dönük halk dansı motiflerinden ortaya çıkan daha büyük bir beşeri etkinlik yer alır. Son bölüm, herşeyi bir araya getirir. İkinci bölümdeki gizemli trompet sesinin yoğunlaştırılmış değişik biçimiyle açılır, ama bu kez, yumuşak vuruşlu davul seslerinin üzerinde, soprano ses için serbest akan sözsüz bir melodi dizesi olarak duyulur. Orta kesiminde, birinci bölümün halk tipi, pentatonik melodisi yeniden ortaya çıkar, ama gelişmesi bazı pasajların trompet sesiymiş gibi duyulmasına neden olur. Solo kemanın etkileyici pasajlarıyla, doyurulmamış insan özlemlerinin karşıt akımını hissettiren bir nitelik taşır ve bunlar sonunda gizemli soprano ses yeniden işitilirken yatıştır.

Ekonomik bunalım, işsizlik ve faşizmin yükseliş yılları olan 1930'lar, "seytanın müziği"nin en yoğun örneğini, azap verici duyguların bir betimlemesi olan *Fa minör Dördüncü Senfoni*'yi (1935) getirdi. Üslubu, temelinde önceki yapıtların aynısıdır; dokusu bakımından polifonik ve melodisi bakımından modaldır, buna karşılık temaları yoğun bir biçimde deklamasyonludur ve melodi dizelerine verilen armoniler, birbirleriyle kakışımlı bir biçimde çarpışır. Birinci bölüm, sonun yakınlarına, ikinci teması, sevecen ve barışçı müziğe dönüşünceye kadar bu şiddetli ve arayış halindeki ruhsal durum içinde ilerler. İkinci bölüm, melodi bakımından lirik ve halk tarzıdır; polifonili bir fantazyadır ama çarpıcı kakışımlar ve derin bir keder taşır. Son derece kontrapuntal olan üçüncü bölüm, tipik bir Vaughan Williams dans-

scherzosudur, ama ritmik ve armonik olarak çarpıtılmıştır. Son bölüm, üçüncü bölümün bir devamıdır, aynı malzemeyi kullanarak hızlı, yoğun bir marş ya da "quick-step"* ile başlar, ardından yavaş, modal, daha sevecen bir orta bölüme geçer ve bir kez daha kakışumlu füğ pasajlı şiddetli bir biçimde sona erer. Bu yapıtta huzursuzluk egemen durumda olsa bile, bu, Vaughan Williams'ın sevecen lirikliğini ezmez.

İngiliz dinleyicisinin Vaughan Williams'ın müziğine verdiği önemde dönüm noktası, onun İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki müziği ile gerçekleşti. Büyük bir ulusal sanatçının değerini kanıtlayan, bu tür dehşet verici olaylara verdiği yanıttır. Böyle olmak birlikte, Vaughan Williams'ın yanıtı, savaşın gazetecilik yanı üzerinde ya da yurtsever parçalarla olmadı. Savaş döneminin *Re Majör Beşinci Senfoni* (1943) gibi o denli görkemli ve huzur dolu bir yapıt üretmesine karşılık, barışın gerçekleşmesine acılı *Mi Minör Altıncı Senfoni*'nin eşlik etmiş olması ilk bakışta garip gözükebilir. Oysa mücadelenin en yüksek aşamasında olduğu 1943, Foss'un sözleriyle, "kolayca tanınabilen İngilizlere özgü bir huzur ve kehanet sesi"ni gerektiriyordu; dinginliği ve insanlığa olan inancıyla *Beşinci Senfoni* işte bunu sağlıyordu. İlk bölüm, *Prelude*; mistik "çağrı"lı, polifonik dokulu girişi, oldukça anaforsu orta bölmesi, ve tematik küçük parçalar için hazırlanmış olan melodi sonunda ortalığı doldururken, serginin tekrarındaki doruğuyla, burada Vaughan Williams "fantazy" biçimi olarak adlandırılan tarzın en güzel senfonik örneklerinden birini oluşturur. Ardından, bestecinin en güzel polifonik ve konuşma bükünlü *scherzo* bölümlerinden biri gelir. Üçüncü bölüm, *Romanza*, bu kez başlangıca yakın bir yerden giren, açık ve seçik bir biçimde tanımlanmış şarkı-benzeri melodisi, ortasında ve sonunda yer alan tahta üflemeli çalgılar ve solo keman için kadans benzeri pasajlarıyla gene "fantazy" biçimindedir. Son bölümü, büyük ritmik hayatiyet taşıyan ve bazen çeşitlemelerde bir halk dansı özelliği kazanan birinci-bölüm melodisinin bir apoteozu olan bir tema üzerine kurulmuş bir *passacaglia*'dır. *Passacaglia*, senfoninin giriş müziğini hatırlatan sevecen bir sondeyişle çözülür.

* Hızlı marş olarak da bilinen (dakikada y. 108 adım) 2/4 ölçülü canlı bir marş temposu.-ÇEV.

Altıncı Senfoni bunun karşıtı, sonuna kadar büyük ölçüde "şeytanın müziği"dir; savaşın sonunda, bunun ne denli insan acısına ve kaybına mal olduğuna ilişkin sıkıntılı bir tahmindir. Birinci bölüm, giderek yayılan şiddetli, deklamasyonlu bir temayla açılan ve buna karşıt, kasdi olarak çolpa, kaygısız, aksatımları bakımından neredeyse cazı andıran ikinci bir temanın girdiği iyice kısaltılmış sonat biçimindedir. Girişin şiddetli müziği gelişme bölmesi niteliğinde denilebilecek bir tarzda geri döner ve ardından, bu kez yeni, daha sevecen dış çizgiler gösteren ikinci tema döner. Sonunda bu tema "cübbesinden sıyrılarak," "Elizabeth döneminin halk tarzında" diye nitelenebilecek ışıksaçan sevimli bir melodi olarak ortaya çıkar. Yavaş bölüm, ciddi, dramatik ve dertlidir; sevecen olmasına karşın birinci bölümün şiddetli temasının giriş notalarından yapılmış görünen bir ana melodisi vardır. Scherzo, kendinden hoşnut, ama bunun yanı sıra sıkıntılıdır. Doğruca son bölüme ilerler; son bölüm bestecinin tüm çalışmasındaki en özgün, en akıldan çıkmayan, sevecen ve kederli pasajlardan birini oluşturur. Bu, yaylı çalgılar için yazılmış, tahta üfleme çalgıların ve sesi kısık bakır üflemeli çalgıların yumuşak bir biçimde zaman zaman araya girdikleri ve tüm gidişi boyunca suskun bir sessizliği koruyan bir bölümdür. Sevecen kederli tema, ikinci bölümün ana melodisinin bir gelişimidir. Bu kez öncekinden daha az belirlenmiş daha çok motif olan bir nitelik taşır ve bölümün neredeyse bir fısıltı biçiminde bitişine kadar, müzik cümlelerinden pek az karşı melodi ve meditasyonlu resitatif doğurur.

Sonraki iki senfoni, virtüözlük bakımından öncekilerden daha parlak ama daha az derin olan, bestecinin yeteneklerinde bir azalmayı değil ama belki de onun senfoni imgelemine yakalayacak hiçbir "büyük tema"nın doğmamış olduğu olgusunu gösteren yapıtlardır. *Yedinci Senfoni*, "Sinfonia Antarctica" (1952), aslında "Scott of the Antarctic" filmi için 1947'de bestelenmiş olan müziği temsil eder. Geleneksel orkestraya sözsüz bir soprano solo ve kadınlar korusu, rüzgâr makinesi, piyano, celesta, glockenspiel, vibrafon, çanlar ve org için gürlemeli pasajlar katarak buzlu boşlukları düşündürecek garip bir çalgılama (enstrü-

mantasyon) kullanır. Vaughan Williams'ta her zaman olduğu gibi, betimleyici müziğe yönelik hiçbir çaba yoktur. "Pastoral" senfoni gibi bir "doğa" parçasıdır ve beş bölümünden dördü yavaşdır. Ama bu artık insanın dostu ya da "meleğin müziği" olarak ortaya çıkan doğa değildir. Bu yapıta "şeytan" elini dokunmuştur. Doğayı savaşılmaması ve üstesinden gelinmesi gereken bir tehdit olarak betimler ve akıldan çıkmayan birçok kakışım pasajıyla yapıt, ölen kahramanlar için bir requiem özelliğini taşır. *Sekizinci Senfoni* (1955) sevecenlik, coşkun mizah ve huzursuzluğun sınırsız karışımı içinde acaip bir biçimde kafa karıştırıcı bir yapıttır. Her iki senfoni de, duygulu ve derinden kederli *Dokuzuncu Senfoni*'nin (1957) gölgesi altındadır. Seksenli yaşlarında bulunan besteci İngiliz müziğinin barışçı "dekanı" ya da "koca ihtiyarı" gibi davranmaya yanaşmamaktadır.

Vaughan Williams'ın üslubu olağanüstü bir başarıdır. İngiliz müziğinin "Altın", klasik öncesi çağına döner, ama bunu geçmişe bir kaçış ya da geçmişe sığınma anlamında yapmaz. Vaughan, bu geçmiş dönem müziğini daha çok, tamamlanmadan kalmış, hayatiyetini kırsal halk arasında korunmasıyla sürdüren ve bu nedenle de içinden telleri alınarak, 20. yüzyıla taşınabilecek bir müzik olarak görür. Burada "meleğin müziği" ve "şeytanın müziği" gibi terimler kullanmaktan amaç, onun müziğini dar sınıflamalar içine sokmak, onu bir tür müzikal teoloji biçiminde tanımlamak değildir. Amaç, onun yerine onun düşüncesinin, her biri kendine özgü müzikal anlatımı olan ve aynı zamanda her ikisi de sürekli olarak birbirine dokunan ve etkileyen iki yanını aydınlatmaktır. Belki de Blake'in koyduğu başlık, "Masumiyet ve Deneyim" daha iyi bir tanım olabilir. Müziğinin bir yanı, halkın doğaya ideal yakınlığını betimleyen pastoral ezgi, bazen keyifli ve neşeli, bazen gizemli ya da ağıtsal bir niteliğe bürünen bir barış ve sevecenlik müziğidir. Müziğinin öbür yanı ise, insanoğlunun sefaletini, cefasını, sorgulamasını ve protestosunu, modern sanayi yaşamı, kapitalizm, makineler, "ilerleme"nin beşeri varlıklara zorla yüklediği tek-yanlılık; bunların yarattığı insani yıkım, insanların bütünleşmiş beşeri varlıklar olarak yaşama yeteneklerine karşı diktikleri engelleri temsil eder. Burada ortaya çıkan, onun çözüme bağlayamacağı bir sorundur; yaşa-

mın her ikisi de gerçek olan, onun tek bir bütün olarak bir araya getiremeyeceği iki yanıdır. Ve bu yüzden de, müziğine hayali bir öge, onun ortaya attığı sorunların her nasılsa başkaları tarafından ele alınacağı duygusu girer. İnsanların kardeşçe barış içinde ve doğaya yakın bir biçimde yaşayacakları bir geleceğe - bu geleceğin nasıl gelececeğini bilmez- bir bakıştır.

Vaughan Williams'ın müzikal donanımı, biçimsel sorunları ele alıp çözme yeteneği bakımından en parlak olanı değildir. Aslında, hem kendi ülkesinde, hem de başka yerlerdeki öbür besteciler, bu bakımdan onu aşarlar. Buna karşılık, bu onun kendi kendine, büyük müzik geleneğinden işlemiş olduğu birşeydir ve bu konuda, Verdi'nin dediği gibi "Benim elim, sesleri istediğim gibi biçimlendirip tasarladığım etkiyi uyandıracak kadar güçlüdür," diyebilir. Bu müzik, İngiliz müziğini esaslı bir tarzda zenginleştirmiştir, bu yüzden de ondan sonra gelen herkes, onun varlığından etkilenmiştir. Onun müziğini bu kadar yüksek gösteren, böylesine sıkı bir biçimde üstüne giydiği ve en iyi Blake'in şu dizeleriyle tanımlanabilecek olan toplumsal bir düşüncedir:

*Can I see another's woe
And not be in sorrow too?*
(Başkasının derdini görüp
Benim de kederlenmemen, mümkün mü?)

V. Ives ve Yok Olan Amerikan Geleneği

Vaughan Williams gibi, Charles Ives'in (1874-1954) da, derin bir demokrasi duygusu ve halk müziği sevgisi vardı. Ives, Danbury, Connecticut'ta, İç Savaş'ın bando şeflerinden birinin oğluydu. İç Savaş'ın yurtseverlik şarkıları ile bando marşlarından, ragtime'a kadar, popüler müziğin her türüsünü seviyordu, ona en yakın gelen ilahi (*hymn*)* ezgileriydi. Bu gelenek, Amerikan yaşamına, benzersiz bir biçimde yerleşmiş, bu da müziğe

* İlahi (*Hymn*). Genel anlamıyla, kutsal bir varlığı ya da kişiyi öven şarkı. Özel olarak Anglikan Kilisesi'nin, cemaatin birlikte söylediği aynı amaçlı şarkılar.-ÇEV.

yeniden biçim vermişti. New England'da, bu, Kilise Pazar Okulu ve Protestan Kilise ayinleri aracılığıyla bu küçük kasabanın demokratik yaşamının ayrılmaz bir parçası halini almıştı. Güney'de Kilise, Zenci halkın sahip olduğu toplum ve cemaat yaşamının en büyük merkezlerden biri olduğu için, ilahi Zenciler arasında daha da yaratıcı bir yaşam kazanmıştı.

Ives, ilahi ezgilerinden, yaratıcı bir biçimde yararlanarak, büyük formlarda eşi benzeri bulunmayan bir Amerikan müzik dili yaratan, onu kendi insan sıcaklığı ve düşlemli özlemiyle dolduran ilk besteci oldu. Bunu, onun *Dördüncü Keman Sonatı*'nın (1914-15) yavaş bölümünde, ya da *İkinci Keman Sonatı*'nın (1903-10) son bölümünde hissedebiliriz. Bunun canlı ve çüretkâr bir örneği de Vachel Lindsay'ın şiirinden bestelediği "General William Booth Enters Heaven" ("General William Booth Cennete Gidiyor") şarkısıdır. Piyano, bir Salvation Army* bandosunun gümleyen sesini yankıarken, vokal dize Salvation Army'nin bir *revival toplantısı*'ndaki** haykırışları ve trompet fanfarlarını taklit eder. Ives'ta çoğu zaman olduğu gibi bu deneyim tam olarak gerçekleşmez; ama sonlarına doğru, "çeşme" ilahi ezgisi girip de yapıta bütünüyle egemen duruma geçince, şarkı gerçekten dokunaklı bir nitelik kazanır.

Ives'ta feci bir biçimde eksik olan birşey vardır, o da, duygularını müzik biçiminde tam olarak gerçekleştirebileceği, duygularının somut anlatımı ayakta durabilecek bir müzik yapıtı yaratmasına olanak verecek profesyonel ustalık yoksunluğudur. Ives'ın bu şekliyle karşımıza çıkabilecek büyük ölçekli tek bir yapıtı yoktur. Bütün yapıtlarında, düşgücüne sahip ve niyetleri bakımından felsefi olan pasajlar var olmasına vardır, ne var ki bunlar kulağa karma karışık bir ses yığını olarak gelir. Ives'ın, müzik eğitimi, bando şefi olan babasından öğrenmiş olduğu

* *Salvation Army*: (İngilizce 'Selamet Ordusu') 1865'te Londra'da Metodist rahip William Booth tarafından kurulan ve askeri örgütlenme biçimini temel alan Hristiyan hareketiydi. Bu hareket daha sonra Amerika da içinde olmak üzere birçok yerlerde kuruldu.- Çev.

** *Salvation Army*, Protestan Evanjelist mezheplerinin birçoğunun öğretilerine benzer öğretileri benimsemiştir. Gene bu mezheplerin birçoğunda *revival* ('uyanış') adı verilen, coşkulu ilahiler, başta trompet olmak üzere çalgı müziği, el çırpımlar, haykırışlar ve tövbeler içeren dinsel törenler yapılırdı.- Çev.

şeylerden, gençliğinde kilise orgçusu olarak edindiği deneyimden, büyük bestecilerin partiyonları üzerinde kendi kendine ve Yale yıllarında da Horatio Parker ile birlikte yaptığı çalışmalarından ibarettir. Böyle olmakla birlikte, bu duruma yol açan onun müzik eğitiminin bu türden oldukça rastgele nitelikte olması değildir. Söz konusu durum daha çok, onun profesyonel müzik ustalığına duyduğu derin nefretten kaynaklanır. Ives'in kafasında bu profesyonel ustalık, cerbeze ve lâfazanlık, müziğin bir ticaret metai ya da bir zanaat olarak kullanılmasından ileri gelen yozlaşma demektir.

Ives'a göre müzik, üzerinde piyasa pazarlığı yapılacak bir meta değil, bir şey yaratma aracıydı; yaratılacak bu şey de insanın kişiliğinin en derinlerinde yatardı ve yaratıcılık bakımından insanoğlunun doğaya koşut bir duruma geldiği bir mucizeydi. Bu yüzden de geçimini müzikten başka yerde aramak ona anlamlı geliyordu. Geçimini sigortacılıktan sağladı. Henry ve Sidney Cowell'in açıkladıkları gibi bu işe, "sigorta şirketlerinin sıradan insanın çıkar düşünmeyen velinimetleri olduğuna"¹⁵ inandığı için girdi. Ama daha da ileriye gitti; pratikte profesyonel müzik dünyasıyla ilişkisini tümüyle kesti; yapıtlarının seslendirilmesi yolunda bile çaba göstermedi. Bazı yapıtlarının çalınamayacak kadar karmaşık bir durumda olması da onu fazla kaygılandırmıyordu. 114 *Şarkı* kitabının arkasında, "Bu kitaptaki şarkılardan, özellikle de sonlardakilerden bazılarının söylenmesi mümkün değil ve onlara söz düşseydi, belki de bu şarkılar oldukları gibi kalmayı tercih edebilirlerdi... Bir şarkının da, tıpkı öteki sıradan vatandaşlar gibi bazı hakları vardır. Canı sokağın solundan gitmek -fizyoloji enstitüsünün kapısının önünden geçmek ya da kaldırım taşına oturmak- istiyorsa, neden yapmasın? Gırtlakmış, diyaframmış, kulakmış ve ilgisi olan daha başka şeylermiş, niçin bunların sultasından ara sıra özgür kalmasın? ... Öteki insanların uçamadıkları bir yerde uçmaya çalışmak -şarkı biçiminde söylenemeyecek olanı şarkı olarak söylemek-, bir mağaranın içinde dört ayak yürümek -körü körüne umut ve inanç kuşanmak ve var olmayan dağlara çıkmak istese- kim durduracak ki onu?"¹⁶

15. a.g.y., p. 144.

16. Henry and Sidney Cowell, *Charles Ives and His Music*, Oxford Univ. Press, N. Y., 1955, p. 38.

Ives, insanlardan uzak bir hayat yaşadı. Çağının toplumuyla yıldızı barışık olmayan toplumsal düşünceli bir insandı. Onun Amerikası, geçmişte hiçbir zaman tam anlamıyla gerçek olmamış bir küçük kasaba demokrasisi düşüydü; büyük tröstlerin, işçi mücadelelerinin ve Antiller'deki, Panama'daki ve Latin Amerika'daki emperyalist maceralar çağının bir anakronizmiydi bu Amerika; sınıf mücadelesi karşılığının, finans kodamanlarının ya da mezbeleliklerin bulunmadığı bir Amerika'ydı. Bu yarı gerçek yarı idealize demokrasi kalıntıları, onun çocukluğunun Danbury'sinde var olmuştu. Bu idealize demokrasiyi onun zihnine yerleştiren, 1850'lerde köleliğin kaldırılması konusunda kopan büyük tartışmanın moral ateşini ona bulaştıran babası olmuştu. Onun bu ateşi, Emerson'u, Whitman'ı ve Thoreau'yu okuyarak güçlendi. Basit insanların yaratılıştan sahip oldukları sevecenlik ve işbirliği ile 'çıkarcı çevreleri'nin aman bilmezliği arasında gözlemlediği büyük uçurumdan şaşkına döndü. Bütün önemli konuların seçimlerde çoğunluk oyunu ile onaylanmasını öngören bir anayasa maddesi hazırladı. Bu tasarısı, hem Ives'ın demokratik düşüncesini dile getirir, hem de onun çevresinde işbaşında etkin durumda olan güçleri onun hiç anlamamış olduğunu ortaya koyar. Bu büyük güçleri Mark Twain, William Dean Howells, Hamlin Garland, Theodore Dreiser, Jack London, Lincoln Steffens ve Upton Sinclair gibi yazarlar 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın ilk onbeş yirmi yılı içinde gerçekçi bir biçimde çözümlemeye başlıyorlardı.

Ives'ın müzikte "profesyonellik düşmanlığı," müziğin bir meslek olarak örtük bir biçimde ticarileştirilmesine bir karşı çıkış biçimiydi. Oysa, nasıl çağının toplumuna kendini yabancı hissettiyse, müziği için temelinde toplumsal olan hedefler belirleyerek, müzik araçlarının ve müzik dilinin toplumsal özelliğine de karşı bir tavır benimsedi. Bestecinin ancak, herkesin ortak malı olan müzik malzemesine tam anlamıyla egemen olması sayesinde onu hem kendi düşüncesini dile getirebileceği, hem de başkalarını etkileyebileceği gerçeğini gözden kaçırdı. Bunun sonucu olarak da popüler şarkıyı coşku ve sevgiyle işlemesine karşılık, bir yandan da onu ancak izleyicinin tutarsız bulabilece-

ği şekillerde "geliştirdi;" üstelik bir besteci olarak verimli bir melodi yaratıcısı da değildi.

Gücüyle ilgisinin az olmasına karşılık, demokratik geleceğe ilişkin olağanüstü bir görüş ve içgörü oluşturdu. Bu, endüstriyel yaşamın tek yanlılığının üstesinden gelineceği ve her insanın kendinde sanatçı bir yan bulabileceği bir gelecekti. Burada karşımıza, onun profesyonellik-karşıtlığının bir başka nedeni daha çıkıyor; bu da geleceğin sıradan-kişî müzikçisi çıkışını açmanın bir yoludur. "Her normal insan, yani düşünceden, ahlâk duygusundan vb. yoksun olmayan, uygar olan olmayan her insan, bir dereceye kadar yaratıcı içgörüyü (bu popüler olmayan bir deyim) ve onu dışavurma ilgi, istek ve yeteneğine (al sana popüler olmayan bir deyim daha) sahiptir.... Bu böyleyse ve insanoğlunun en büyük sevinçlerinden, en derin zevklerinden biri, bu istek ve yeteneğini herhangi bir şekilde ortaya koymaksa eğer, böyle yapmaya niçin birkaç kişi yerine, herkes yüreklendirilmesin; niçin kişi, kendi de içinde olmak üzere, bunu her insanın yaşamının önemli bir yanı kılmayı, bütün öbür değerlerin yerini alacak ve ruhun özünün yakalanmasına yardımcı olacak bir değer haline getirmeyi teşvik etmekte haklı olduğunu hissetmesin?"¹⁷

Ives'ın müziği anlaşılması zor pasajlar, herhangi bir mantığı bulunmayan uyumsuz akor ardışıkları ve modülasyonlar ve olsa olsa karma karışık uyumsuz bir ses yığını halini almasıyla sonuçlanan farklı tonalitelerden ve farklı ritimlerden eşzamanlı melodi dizeleri ile doludur. Günümüzün Cowell'ler gibi eleştirmenleri, gururla Ives'ı "Debussy, Schönberg ve Stravinsky'yi önceden haber veren Amerikalı" olarak niteliyorlar. Oysa, Ives'ın armoni ve ritimi deneysel kullanımında herhangi bir sistem gözetilmez ve onun bu gibi uygulamaları geliştirmesinin nedenleri Avrupa izlenimciliğinin, atonalitesinin ya da politonalitesinin ardında yatan nedenlerden büsbütün farklıdır.

Böyle olmasının nedenlerinden biri, Ives'a göre, tatlı, geleneksel "yumuşak" ya da "kolay" seslerin efemine olması, buna karşılık bu gibi sertliklerin "güçlülük" anlamını taşımasıdır.

17. Charles Ives, *Postface to "114 Songs,"* reprinted with Charles Ives, "24 Songs," Overtone Records, New Haven, No. 7.

"Armoni yürüyüşlerinde yerli yerine oturtulmuş, denenmiş, renkleri şaşmaz bir kesinlikle önceden belli, beklenen yer değişiklikleri," ya da "aşırı dozda alışkanlık yapıcı ilaçla uyuşturulmuş" kulaklar diye nitelediği şeyleri hor görüyordu. Böyle olmakla birlikte bu sağlıklı akademizm karşıtlığını, kendileriyle dinleyicileri arasındaki müzikal sınırları bildikleri için, dinleyen kişileri o denli güçlü bir biçimde yakalayabilen bir Bach'ın ya da bir Beethoven'ın cesaretinin altında yatan gerçek gizi gözden kaçıracağı bir noktaya gelip çatacak kadar aşırıya vardırdı. Bir dinleyici kitlesini ürkütmek ya da şoke etmek başka, büyülemekse başka birşeydir.

Bir başka vesileyle, Ives, bir kasabanın caddesinde karşılaşılan iki rakip bandonun farklı tonalitelerde ya da ses perdelerinde ve farklı ritimlerle çalarak birbiriyle çatışmalarından söz edecek ya da bir Dört Temmuz kutlamasının kargaşalı gürültüsüne ve bir *barn dansı*'nda* müzikçilerin "akordu bozuk" coşkulu sarhoşluğuna değinecekti. Oysa, bu ses kargaşasını basit bir biçimde yeniden üretmek, müziğin yaşamı gerçek bir biçimde betimlediği beşeri imgelerin yerine anlamsız bir doğalcılığı geçirmekti. Hepsi zeka parıltıları içeriyor olsalar da, kaostan içinden birden ortaya çıkıveren "O Columbia, the Gem of the Ocean"ıyla *İkinci Senfoni*'nin kakofonili bitişi, *İkinci Keman Sonatı*'nın "barn dansı" bölümü ve *İkinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nün "Yargılar" bölümü, bu tür kargaşa sesli bölümlerden bazılarıdır.

En önemlisi de Ives, toplumdan esinlenen bir sanatın toplumsal bir yaşam kazanabilecek bir şekilde kurulması gerektiği gerçeğini gözardı etmiştir. Bu tuhaf, üstelik hoş da olmayan armoni kalıplarında, dilediği her şeyi yapma özgürlüğüne indirgenen bir "özgürlük" ilkesi görüyordu. Kendi müziğinin, "sanatçının, müziğinin başkaları üzerindeki etkisine ilişkin aşırı kaygısı" olarak adlandırdığı şeyle karıştırılmasını kabul etmiyordu. Bu "özgürlük" ilkesi, onun zihninde, Emerson'dan miras aldığı, insan ruhunun madde üzerinde egemen olduğunu ilan eden aşkınlık (transendentalizm) felsefesine bağlanıyordu. Bu yüzden

* *barn dansı*: Amerika'da çiftliklerin ahırlarında yapılan eğlenceli toplanmalar, geleneksel müzik, haykırışlar eşliğinde yapılan danslar. Dans, basit dört dörtlük zamandadır - Çev.]

Ives'in yapıtlarındaki "felsefi" bölümlerden birçoğu, sevecen popüler ya da ilahi ezgisine benzer melodilerle başlar ve bunların sözü geçen etkisiz bir biçimde uyumsuz olan "aşkın" bir orta bölmeleri, ya da bir "gelişme" bölmeleri bulunur. Bunun bir örneği, *İkinci Senfoni*'nin ikinci bölümüdür. Bu arada, "felsefi" yaklaşımın gerçekten en özgün ve en unutulmayacak bir müzikle gerçekten durulaştığı birkaç örnek de vardır. Bunlardan biri kısa "senfonik şiir" *Yanıtlanmamış Soru*'dur; bu yapıt trompet ile tahta nefesli çalgılar dem çeken bir fonun önünde yakınırcasına ve acaip çığlıklarla sürerken, Bartók'un "gece müziği" bölümlerinin olağüstü bir habercileri haline gelir. Bir başkası da, *İkinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nün esin dolu kapanış bölmesi olan "Dağların Çağırısı"dır.

Ives'in dehası ve zaafları belki de en iyi 1909-15'te bestelenmiş olan *İkinci Piyano Sonatı* ya da öbür adıyla "Concord" Sonatı'nda özetlenebilir. Bu sonatın dört bölümü "Emerson," "Hawthorne," "Alcott'lar" ve "Thoreau" başlıklarını taşır. Böyle bir yapıtın var olduğunu düşünmek olağanüstü bir duygudur. Bu yapıt 19. yüzyıl ortası New England'ının birbirinden bunca farklı özellikler taşıyan dört büyük, cesur ve eleştirici düşünce adamına bir saygı tutumudur. Emerson, *The American Scholar* (Amerikalı Bilim Adamı) adlı konuşmasında, kendisini meta üretimine, uzmanlaşmaya ve piyasada satış yeteneklerine adanmış bir toplumun aptallaştırıcılığına karşı, "eksiksiz bir insan" ["insan- ı kâmil"], tam bir düşünür olmak gerektiğini ortaya koymuştu. Daha çok bir mistik olan Hawthorne, Püriten geleneğinin moral değerlerini araştıran bir inceleme uğraşına girişmiş bir yazardı. Alcotte, kamusal eğitim alanında çığır açan bir kişi, Ütopyacı bir Sosyalistti. Thoreau ise, yağmacı Meksika Savaşı'na, köle sahipliğine ve John Brown'ın idam edildiği yasalara karşı olduğunu açıkça ortaya koymuş olan bir yazardı.

Ives'in sonatı için kullandığı tema malzemeleri esas olarak ilahi ezgilerinden ve Beethoven'in *Beşinci Senfoni*'sinin dört notalık giriş temasından oluşur. Sonat bu malzeme üzerine kurulmuş, her bölümde betimlenen kişinin yol gösterdiği ve ilahi ezgileriyle, Beethoven temasıyla durmadan birbiri içinde eriyen bir meditasyonlar zinciridir.

Bölümlerin en "felsefi" olanı "Emerson"dur ve etkileyeci birçok anlarına karşın, "durulaşmaz" ya da ayakta durabileceği nesnel bir müzik yapısına doğru billurlaşmaz. Ives buna kendi işaret etmekle kalmaz, üstelik bunu bir erdem olarak belirtir; bu bölüm konusunda şunları yazar, "Bu, kestirebildiğim kadarıyla, her çalışımda ya da ona her dönüşümde gözüme bitmemiş görünen bir parçadır.... Bugün çaldığım dört çeviriyazıdan bazıları, özellikle de birinci ile üçüncü transkripsiyon, fotostat kopyasındakinden oldukça değişiktir ve ben gene bu müziği şimdi bile her keresinde hep aynı biçimiyle çalmak istemediğimi duyumsuyorum. Şimdi çalınan bazı pasajlar notaya alınmamıştır; bu müziği her gün çalma zevkini ve bitmemiş olduğu duygusunu ve hiçbir zaman bitmeyeceği umudunu yok edeceği için, bu pasajları yazıp tamamlar mıyım, bilmiyorum - bakarsın, her keresinde bunları hiç bitirmemiş olmanın zevkini tadarım."¹⁸

Bir fantazi-scherzo olan "Hawthorne" da, büyüleyici bir sokak bandosu ara bölümü ve bitimine yakın akıldan çıkmayan bazı pasajlar bulunmasına karşın, tamamlanmaz. Bu sorgulayan "felsefi" pasajlar, Ives'in sevgili ilahi ezgisinde ya da "org yüceliğine yakışır" imgelerinden birinin içinde çözülüp dağılır. "Alcott'lar" belki de Ives'in kendinin de "yumuşak" ya da "kolay" diye nitelendirebileceği bir müziği bulunmasına karşın, tümüyle başarılıdır; bu, ilahi ezgisi ve Beethoven'i orta bölmesinde giren bir İskoç halk şarkısıyla birleştiren ve görkemli kadansında ise hem Beethoven'in, hem de ilahi ezgisinin, çan sesleriyle kaynaştığı tatlı bir melodi akışıdır. "Thoreau" başından sonuna Ives'in öznel, düşsel meditasyon türünde yazılmıştır ve son bölümü Ives'in bütün müziğinin en güzel ve en özgün bazı pasajlarında somutlaşır; ana temalar Debussy'nin dışavurumculuğunda olduğu gibi akıldan çıkmayan bir gündeğümü havasına bürünen usta işi bir dissonant kumaş biçiminde dokunmuştur.

Müziğine katı nesnel bir tutumla bakılırsa, dişe dokunur hiçbir müziğinin, başından sonuna ülkenin müzik yaşamında normal ve etkin bir yer alacak biçimde yeterince gerçekleştirilmemiş olması göz önüne alınırsa, Ives'in başarısız sayılması gere-

kir. Böyle olmakla birlikte Ives, Amerikan halkı için özellikle değer taşıyan biri haline gelmek durumundadır. Ives'tan sonra doğan Amerikalı besteciler, onun sahip olmadığı profesyonel bir son kat boyasına ve usta işi cilaya sahip olan pek çok müzikler yazmışlardır. Bunların büyük bölümü hoş gidebilir, bazıları da derinden etkileyici olan müziklerdir. Ayırt edilebilir bir "Amerikan" söylemi taşıyan taşıması, bu müzik çağının "Amerikan düşüncesi" olarak nitelendirilebilir. Oysa bunlardan neredeyse hiçbirisi, kendine ilişkin bir gereklilik, Amerikan yaşamının derinliklerine nüfuz etmişlik duygusu, müzikteki anlatımı, halkın toplumsal bilincinin organik bir parçası haline gelebileceği kadar gerçek ve temel bir akımı başlatmışlık duygusu taşımaz. Ives'in tasarladığı her yapıtında ve yazdığı her müzik cümlesinde temsil ettiği ise, işte böyle bir müzik arayışıdır. Ives, müzikte, Amerikan demokrasisinin niteliği, politikacılarla halkın ilişkisi, New England'ın entelektüel ve eleştirel mirası, İç Savaş, ve halkların kardeşliği gibi sorunları ortaya atmanın "yerinde" olup olmadığını kendine sormamıştı. Ives'in, şu ya da bu biçimde bu sorunları ele almayan müziğe, sanat olarak hiç saygısı yoktur. Ve bu yüzden de Ives birilerinin mutlaka omuzlaması gereken "bitmemiş bir girişimi" kendinden sonraki Amerikalı bestecilerin önüne seren çok büyük bir meydan okumayı temsil eder.

VI. Bloch ve Yahudilik Bilinci

20. yüzyılın Amerikan yaşamında yerini alan önemli hümanistlerden biri de, Ernest Bloch'tur (1888-1959). İsviçre'de Cenevre kentinde doğan ve 1916'ya kadar Fransız müzik yaşamının içinde yer alan Bloch, 1920'den sonra sürekli oturma belgesi alarak Birleşik Devletler vatandaşı oldu. Bloch'un müziğinin özünü Yahudilik bilinci oluşturur ve bu türden dünya çapındaki ilk bestecidir.

Sholom Aleichem gibi büyük bir yazarı, onun yanı sıra, halk müziğinde yepyeni gelişmeleri ve Abraham Goldfaden'in (1840-1908) operetleri gibi popüler bir müzik sanatını yaratan

19. yüzyıl sonu, Doğu Avrupa'nın Yidce konuşan yoksul düşmüş ve ezilmiş toplulukların arasında, yükselen bir kültür yaşamına tanık oldu. Bloch'un bilinci ise farklıydı. Onunki, kendi ülkesinin mirasını ve kültürünü kucaklayan; bu kültürü ve mirası kendi öz malı sayan, buna karşılık 19. yüzyıl sonlarıyla 20. yüzyılda karşısında başını kaldırmış bir Yahudi düşmanlığını bulan asimile olmuş Batı Avrupa Yahudisinin geleneğiydi. Almanya'da devletin kışkırttığı Yahudileri ezme politikası ile Fransa'daki Dreyfus davası gibi olgulardan belli oluyordu ki, kapitalizmin ve parlamenter demokrasinin yükselişine eşlik eden Yahudi "kurtuluşu" son derece zayıf temellere oturmaktadır. Yahudileri, sömürülen ve öfkesi kabarmış kitlelerin önüne bir kurban olarak atmak fırsatını veren ortaçağın "tefecî" Yahudi hayaleti, şimdi, Yahudi "banker" ve Yahudi "yabancı" hayaleti biçiminde yeniden ısıtılıp sofraya sürülüyordu. Çok eski ve derin bağlarla bağlı bulundukları ulusların organik bir parçası olarak yaşamakta olan gitgide artan sayıda Yahudi'de bu durum, geçmiş Yahudi yaşantısıyla yakınlıkları konusunda keskin bir uyanışa ve Yahudi geleneğinde yaşamaya devam eden şeyleri arama çabasına yol açtı.

Bloch'un tuttuğu yol, ait olduğu toprağın kültür yaşamında ciddi ve onurlu bir işlev görmek, aynı zamanda kendine ait olduğu için, bu toprağın geleneklerini kucaklamak, en ileri sanat araçlarında ustalaşmak ve Yahudi mirasında bununla ilgili olarak gördüğü şeyleri bu sanat aracılığıyla dile getirmektir. Bunun sonucu olarak, Bloch'un sanatında parlak bir geleceğe ilişkin cesur bir olumlama ya da görüş bulunmaz. Onun Yahudiliği, geriye bakar. Bunun yanı sıra Bloch'un sanatın, Yahudi geleneği modern dünyanın oluşmasına katkıda bulunmuş olduğuna göre, bu geleneğe ilişkin bir bilincinin modern düşüncenin bir parçasını oluşturması gerektiği savını öne sürer.

Bloch'un akademik armoniye eleştirel yaklaşımını benimseyen kişi, hayranlık duyduğu ilk bestecilerden biri olan Richard Strauss'tur. Antik, ortaçağ ve Batı modlarından yararlanmaya açılmış olan kapıyı Debussy'de buldu. Bunlara Avrupa ortaçağ ve Rönesans polifonisi ve Beethoven gibi müzik devlerinin

formları üzerinde yaptığı araştırmaları kattı. Bunlardan küçük, doğurgan ve "açık" müzik cümlelerinden kurulmuş "sonsuz" çizgisi bakımından öznel, zaman zaman özgür, disonan bir polifoniye doğru genişleyen zengin bir armonik dokuya sahip olan bir üslup; melodisi ve armoni yürüşü bakımından modal olan, kendine özgü bir üslup yarattı. Vaughan Williams'inkine çok benzeyen bu üslupla, kimi zaman biçim ve duygu bakımından onunkine şaşırtıcı bir benzerlik gösteren yapıtlar yarattı.

Bloch'un içli, pastoral duygularla dolu *İsrail Senfonisi*'ni, Vaughan Williams'ın *Pastoral Senfoni*'si ile karşılaştırsak, bunu görebiliriz. Bunun yanı sıra, Bloch İngiliz bestecinin de yaptığı gibi, orkestral dokunun bir parçası olarak insan seslerini ve yaylı çalgılar sololarını kullanır. Orkestranın karşısında tek viyolonselinin rapsodik bir tarzda çaldığı *Schelemo*'su, Vaughan Williams'ın, viyolanın benzer bir işlev gördüğü *Flos Campi*'sine koşturur, her iki yapıt Hazreti Süleyman'ın Kitabı Mukaddes'teki imgesini canlandırır. Sımsıkı tematik birliği ve bitiş *passacalia*'sı ile *İkinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*, Vaughan Williams'ın *Beşinci Senfonisi*'sine koşut düşer.

Benzerlik doğrudan etkilenmekten çok, duyarlılık koşutluğundan ileri gelir. *İkinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nde ve zaman zaman özellikle Yahudi motiflerin kullanılmasından da görüleceği gibi, Bloch'un söyleminde farklı olan yan, melodi dizelerinin yüklendiği özel olarak doğulu duygudur. Bu melodiler, bazen havralarda hazanların* dinsel ezgilerini çağrıştırırlar, bazen de Doğu Avrupa Yahudileri arasında 18. yüzyıl başlarında ortaya çıkan, dokunaklılıkla neşeyi ve umudu kaynaştırması bakımından halk müziğini özellikle etkileyen Hasidi** halk müziğinden alınmıştır. Bloch'un, Hasidi müziğinden yararlanışının, nispeten hafif bir yapıt olmasına karşın, "en katıksız" örneği *Baal Shem* (1923) başlığını taşıyan keman ve piyano için üç parçadan oluşan dizidir.

* Yahudilikte, sinagoglarda okunan dua ve ilahileri yöneten din görevlisi - bak *AnaBritannica*, C.X, s.511]

** (İbranice *hasid*: "dindar), 12. ve 13. yüzyıllarda Almanya'da gelişen ve çilecilikle gizemciliği birleştiren Yahudi akımı. Biçimci ayinlerden hoşnut olmayan ve kişisel düzeyde ruhani bir yaşam biçimi arayan sıradan insanların desteği ile gelişti- bak *AnaBritannica*, C.X, s.438]

Bloch'un Yahudi mirası konusundaki özel düşüncesini dile getirmeye başladığı ilk yapıt olan *İsrail Senfonisi*'nde (1912-16), melodi bakımından Yahudi ya da Asyalı olan şeylere rastlansa bile, bunlar çok azdır. Buna karşılık, bu senfoni Bloch'un müzik formuna temel yaklaşımını somutlayan etkileyici bir yapıttır. Bu, derin düşünceli, dalgın, "içe bakan" bir müziktir; çevrimsel motif yinelemeleri, yavaş bölmeler ve onlarla aynı üretken melodik malzemeden yapılmış hızlı bölmeler ve tam bitiş yerinde ortaya çıkan, daha önce geçen herşeyi özetleyen en hareketli bölmelerden oluşur.

Buna karşılık *Schelemo* (1915), derinden Yahudi olan bir yapıt, aynı zamanda da bir 20. yüzyıl başyapıtıdır. Orkestra karşısında serbestçe akan, söz bükünlü bir melodi çizgisi dokuyan solo viyolonsel formu, Yahudi sinagogundaki Hazanın ve cemaatin geleneksel sesinin yüksek bir düş gücüyle gerçekleştirilen açılımıdır. Bloch'un yararlandığı düşünsel alan, eski İbrani krallığının görkemliliğini çağrıştıran kısmen Hazreti Süleyman'ın imgesi, kısmen de, derin acısı kendi için değil, bir halkın trajedisinden kaynaklanan *Vaiz Kitabı*'dır*. Giriş bölümünde en azından dört önemli melodi motifi vardır. Yapıtı kuşatan müzik dokusundan doğuyormuş ve onun içine gömülüyormuş gibi göründükleri için bunları yakalamak başlangıçta kolay değildir, ama her biri yoğun ve etkileyici bir deyiştir. Bunlar geleneksel klasik senfoninin ya da sonat formunun "birinci" ve "ikinci" konu gruplarına benzemez. Daha çok, Bloch'un zihninde olan, birbirine seslenen ve birbirine yanıt veren farklı seslerdir. Yapıt, bu motiflerin bir "gelişmesi" değil, daha çok özgür bir meditasyondur; müzik bazen biri, bazen de öbürü üzerinde durur ve açılım yapar ve sonunda yürek burkan bir çığlık haline ulaşır. Bloch'un dehası, onun bu motifleri yoğurarak kullanışındadır; bunları düşüncesinin her değişikliğini ve nüansını izleyen, yürekten hissedilen bir monolog haline gelecek bir biçimde kullanır. Başlangıçta solo viyolonsel tarafından seslendirilen bu motiflerden en baştaki, bizi açıkça Yahudi olan bir ortama, tipik

* *Tevrat*'ın Üçüncü Bölümü -Çev.]

Hasidi dua şarkısına götürür. Ötekilerin de benzer bir duygusu vardır. Orta bölme, az sayıdaki birbirine kenetlenmiş, danseden ritmik cümlelerle ve bir Asya orkestrasının boru sesleriyle doğulu bir renkle parıldarken, obua Bloch'un çocukken babasından dinlemiş olduğu gerçek bir İbrani melodisiyle girer.

Bloch, bu denli katıksız Yahudi olan başka hiçbir önemli yapıt yazmadı. Bununla beraber, *Schelemo*'da başlayan fırtına ve tutku, *Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nde (1916) devam eder. Bloch bu dörtlü için, "bu, benim çifte bir bunalım içinde bulunduğum bir dönemde, bir yandan dışta dünya çapında bir bunalım varken, bir yandan da doğduğum ülke olan İsviçre yurttaşlığından çıkarıldığım zaman kendi yaşadığım bunalım sırasında bestelendi. O nedenle benim o dönemde dünyaya bakışımın bir bireşimidir,"¹⁹ diye yazar.

Dört yaylı çalgıdan çıkan zengin, neredeyse orkestral sesiyle bu dörtlü, onun veriminin en yüksek noktasını; onun yaratıcı çalışmasında, klasik mimari genişliğe en yakın yapıtını oluşturur; aynı zamanda da şiddetli, gümleyen ritimli ve keskin disonanslı bazı bölmeleri bu yapıtı, aynı dönemde beste yapan Stravinsky ve Bartók gibi bestecilerin "şok" yapıtlarıyla birleştirir. Onlar gibi, Bloch da, "uygarlık" ve "ilerleme"den kuşku duyuyordu - Bu, dünya savaşının patlak vermesinin eşiğinde, duyarlı pek çok düşünen insanın paylaşmakta olduğu, dünyanın tekrar ilkel şiddete geri döndüğü duygusuydu. Bu yapıtta dikkati çeken, dört bölümü birbirine bağlayan, tek ve yoğun dram duygusudur; ruhsal durum çeşitlemeleri ve melodik malzeme bu dram duygusunu azaltacak yerde artırır.

Birinci bölümü açan temalar, *Schelemo*'nun Yahudi ezgilerini sürdürür. Klasik sonat formunda olduğu gibi, ikinci bir tema grubu ve birinci ve ikinci tema gruplarının bir gelişme bölmesi vardır. Buna karşılık klasik serginin tekrarı (rekapitülasyon) tekrarı bulunmaz; burada var olan yalnızca kısa bir kodadır; bununla çalkalanma yatıştır ve aynı zamanda "bitmemiş iş"in bulunduğunu gözönüne serer. Bu, romantik, "içe" yönelen bir klasik

19. Cowell, a.g.y., p. 13.

formdur. Bölümün tüm dokusu, geleneksel ayin dualarının anılarını uyandıran antifonal seslerinden, yani deklamasyonlu, konuşma bükünlü geleneksel soru ve yanıtlardan oluşur. Ve bu bölümü, Yahudi bunalımının bir yansıması olarak nitelemek yerindeyse, ikinci bölümün de, atılımcı *ostinatolar*'la, kemanın eşiğine çok yakın yay darbeleriyle üretilen keskin sesler ve birbiriyle aynı anda ilerleyen farklı tonalitelerde ve ritimlerde müzikle üretilen "şok" niteliği göz önünde bulundurularak, dünya bunalımı adı verilebilir. Bu yapıt, Stravinsky'nin *Bahar Ayini* ile benzerlikler taşısa bile bunlar yüzeysidir. Bu yapıtta, Stravinsky'ye özgü olan, insanın bedeninde sanki tokmakla vurulmuş gibi duyumsadığı ritmik gümler, mekanikleşmiş melodiler yoktur. Bloch'un müziği, lirik ve deklamasyonlu bir müzik olmaya devam eder; *ostinatolar* melodi dizesini hapsetmez, tersine bir eşlik işlevini görerek melodinin feryadına güç katar. İsviçre halk motiflerini dokunaklı bir "pastoral" biçimine dönüştüren üçüncü bölüme, "İsviçre" bölmesi denilebilir. Son bölüm, önceki üç bölüm üzerine bir meditasyonla başlayarak tüm yapıtın bir özeti olduğunu ortaya koyar. Gerçek yaşamın diriliğini ve gücünü dile getiren pasajlarıyla yoğun bir dram yaratır. Ama coşkulu bir zafer yoktur. Yapıtın sonu bir cenaze ağıtıdır. Böyle olmakla birlikte, bu dörtlünün açıkladığı şey, Bloch'un yaşamın trajik yanlarını derinden hissetmesine karşın, bunların önünde dize gelmediğini gösterir.

Onu izleyen *Viyola ve Piyano İçin Süit* (1918-19), *Birinci Keman Piyano Sonatı* (1920) ve *Piyano ve Yaylı Çalgılar Beşlisi* (1923-24) gibi unutulmaz oda müziği yapıtlarında hâlâ yoğun "iç" dram bulunmasına karşılık, daha büyük bir huzura doğru yönelişle birlikte, şok kalitesi azalır. Bunların büyüğü ve bunun yanı sıra en Yahudi olanı *Beşli*'dir. Birinci bölüm rapsodiktir, melodileri giriş müzik cümlesi çekirdeklerinden yavaş yavaş büyür ve aynı malzemeden yapılmış dönüşümlü yavaş ve hızlı pasajlar birbirini izler. Yavaş bölüm, Bloch'un tüm yapıtları içinde melodi bakımından en güzel olanlarından biridir; bunda bir Yahudi "ninni"si duyarlılığı vardır ve bu niteliğini, Bloch'un burada çeyrek-sesler kullanmış olmasına karşın korur. Ne var ki,

Bloch, *Birinci Dörtlü*'de olduğu gibi, burada da yeni ses dizileri ya da armoni sistemleri icat etme çabası içinde değildir. Çeyrek-sesler temel melodiye hafifçe kararsız bir ses perdesi, ek bir huzusuzluk tonu katmaya yarar; bunlar melodiyi anlık, çağrıştıncı bir belirsizlik taşır görüldüğü noktaya kadar götürür. Son bölüm, aynı zamanda Hasidi dans motiflerini de üstlenen, kıvrak bir doğulu dans-tarzı müzikle başlar. Bununla birlikte, bu dans değil, ateşli bir şekilde deklamasyonlu olan, ileriye götürücü bir ritmik bölümdür. Kuvvetli gerçek ve dipdiri bir yaşam duygusu inşa eder, ama *Dörtlü*'de olduğu gibi kederli bir ağıtla sona erer.

Aynı dönemde, gerçek bir huzur ve hatta neşe de vardır. Bu, İsviçre temalarını kullanan popüler *Concerto Grosso*'da (1924-25) ve Bloch'un yeni vatanına sunduğu bir anthem ile sona eren ve caz motifleri içeren "*Amerika*" *Senfonisi*'nde (1926) kendisini duyurur. Bunları 1930'larda bir Yahudi teması üzerine iki önemli yapıt *Avodath Hakodesh* ya da "*Ayin*" (1932-34) ve viyolon-sel ve orkestra için *Voice in the Wilderness* (1936; Çöldeki Ses) izler. *Çöldeki Ses*, acı ve etkileyici müziktir ama *Schelemo* gibi feryat etmez.

Ayin büyük ölçüde Yahudi Sebt sabah ayininden alınan söz-lerin bestesi olan büyük ölçekli bir yapıttır. Besteyi yaptığı sırada Bloch'un zihnine, militarist savaş kundakçılığı ve Yahudilere korkunç saldırılarıyla Hitlerizmin yükselişi takılmış olsa gerek. Ama Bloch bu bunalıma, bir kez daha, Yahudiliğin, genel hümanizmin bir parçası olduğunda ısrar ederek yanıt verir. Melodik malzemesi birinci bölmenin bitişi ya da beşinci bölmenin ortası gibi bazı bölmeleri dışında, bu yapıt dikkati çekecek kadar Yahudi değildir; söz konusu olan yerlerde Bloch, geleneksel Yahudi dua motiflerinden doğrudan doğruya ve etkileyici bir biçimde yararlanır. Bunların dışında yapıt, sık dokunmuş modal bir polifoni üslubuyla yazılmıştır. Sözler, Bloch'un halkların kardeşliği ülküsünü vurgular. "Ah insanlar kardeş olduklarını, o yüzden de ruhça bir ve eşit olduklarını bir anlasalar, onda (Tanrı'da) ebediyen birleşebilirlerdi." Yapıt geleneksel barış duasıyla sona erer. Ve Yahudi motifleriyle Yahudi olmayan motiflerin birleştirilmesi Bloch'un modern dünyada Yahudi halkının yeri konusundaki düşüncesini yansıtır. Sözler konusunda Bloch şöy-

le der, "Benim için bir 'Yahudi Ayini'nden çok şeyi simgeler, çünkü büyük basitliği ve çeşitliliği içinde bütün insanların kabul edebilecekleri bir felsefeyi somutlar."²⁰

Geçmişin, Bloch üzerinde yüklü etkisi vardır. Bu onun ağırlıkta kederinde görülür ve kendisini bu biçimde yansıtır. Üslubu, ortaçağ ve rönesans polifonisinin üslubunu andırır, ama bu onun geçmişin bir dönemini yeniden canlandırıp putlaştırmasından ileri gelmez. Öznelliği, son derece takdir ettiği klasik formu sürdürmesini önler ve içselliği, giysisini bu birbirine örülerek akan "sonsuz" polifonik dizelerde bulur. Bu, çağımızda başkalarının da izlemiş olduğu yoldur; müziğin geçmişte kaydetmiş olduğu bundan önceki yapısal adımları, yeni bir duyarlılık düzeyinde yeniden kumak üzere modern armoni ve enstrümantal renk cephaneliğinden yararlanmaktır. Bloch'un benzersiz başarısı, Avrupa ve Asya geleneklerinin, ileriye itici güç olarak kendi Yahudi bilinciyle birliğini sağlamasıdır. Bu başarı, Avrupa ile Asya'nın ne kadar organik bir biçimde birbirine bağlı bulunduğu dersini yeniden önümüze koyur. Tabii bu ders uygarlık tarihinde görülebilecek bir durumda yer almaktadır ama çoğu zaman hâlâ gözardı edilmektedir.

Farfaralık ve şovmenliği Bloch da kınar, ama bunu yaparken, kimi zaman Hindemith'in yaptığı gibi, nesnelliğe yalnızca inceden inceye işlenmiş, kusursuz bir yapılama sanatının parçası ile ulaşmak çabasında olmaz. Yazdığı her yapıta tüm insanı katar; müziğinde ortaya çıkan kimi başarısızlıklar varsa, bu onun müziğinde aradığı şeyi somut bir biçimde dile getiren bitmiş, gerçekleşmiş bir form bulmadaki yetersizliğinden ileri gelir. Onunki, hiçbir zaman "yalnız adam"ın öznelliği değildir. Onun öznelliği, Yahudi halkının ve kaderi onunla çözülmez bir biçimde bağlı bulunan bir uygarlığın geleceğine ilişkin yanıtlanmamış sorudur. Ve böylece kendi dışındakilerin sözünü ettiği için müziği hiçbir zaman yitik ya da umut kırıcı bir müzik değildir.²¹

Yahudi müzik yaşamının farklı bir yanı da, Birleşik Devletler'e göç etmiş bir besteci olan, Jacob Shaefer'in (1888-1936)

20. Ernest Bloch, *Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'ndeki Notlar, Columbia Masterworks, M-392 Dizisi.

21. Ernest Bloch, *Sacred Service*'teki Notlar, London Records, LLP 123.

yapıtında görülür. Bu kişinin kariyerinde garip olan bir yan vardır. Bu ülkede, yapıtları tıktış tıktış dolu olan New York ve başka kentlerin oditoryumlarında alkışlarla seslendirilen büyük ölçekli on kantatın ya da oratoryonun, elli kadar şarkının ve bir takım Yahudi halk şarkılarının koro düzenlemelerinin bestecisi olmasına karşın, Shaefer, bugüne kadar Amerikan müzik tarihlerinde ya da söz konusu modern besteciler listesi içinde "var olmayan" biridir.

Tıpkı Bloch'un "Batılı" Yahudilerin, en gelişmiş ülkelerde Yahudi düşmanlığının doğuşuna gösterilen tepkiyi temsil etmesi gibi, Shaefer de Doğu Avrupa kökenli Yahudiler adına konuşur. Doğu Avrupa'da Yahudi düşmanlığı pogromlar kadar, getto kısıtlamaları barbarlığı biçimini de almıştı. Amerikan sanayisinin gereksinim duyduğu işgücünü karşılamak için oluşan göçmen seline katılan yüzbinlerce insan, Birleşik Devletler'i özgürlük ülkesi olarak görüyordu. Bunlardan birçoğu kaçmak zorunda kalıncaya kadar Rusya'daki ve Polonya'daki çarlığa karşı mücadelelerin içinde yer almış olan insanlardı. Bu insanlar, Birleşik Devletler'de, Doğu Avrupa'nın yarı-feodalizminde var olmayan olanakların yanı sıra, yoksulluğu ve demokrasi ile gericilik arasındaki mücadeleyi de buldular. Amerikan işçi hareketinin tarihinde çok onurlu yerleri olan sendikalar kurdular. Bu insanlar arasında Yidçe zengin bir şiir, öykü ve tiyatro edebiyatı geliştirdi.

Shaefer, bu geleneğin içinde çalıştı. Polonya Ukraynası'nda doğan, Yahudi Hazan müziği eğitimi gören Shaefer, Birleşik Devletler'e 1910'da geldi. Gündüzleri çalışırken, geceleri müziği inceledi. Korolu yapıtları Yidçe sözlerle bestelenmişti ve dinsel müziğin, Hasidi şarkısının ve Doğu Avrupa Yahudi halk şarkısının mirasından yararlandı. Olağanüstü bir öngörü ile kendi dinleyicilerini ve icra topluluklarını oluşturdu. Sıradan insanların kültür yaratıcılığına inanıyordu. Böylece, çalışan erkek ve kadınlardan büyük korolar, bunun yanı sıra amatör enstrümantal topluluklar yetiştirdi; hem kendinin hem de başkalarının korolu yapıtlarını bu topluluklar seslendirdi. Yapıtları *A Bunt Mit A Statshke*'den halksılığından, sözleri büyük Yidçe yazarı I. L. Peretz'in olan *Tvei Bider*'in ağırbaşlılığı ve dinselilik niteliğine kadar uzanır. Shaefer'in yapıtları Amerikan müziğinin bir parçası olarak henüz kabul edilmemişse, bunun nedeni biraz da bu Ame-

rikan Yidçe kültürünün kendi içinde bulunduğu içe kapanıklılığından, kendi ile Amerikan kültür yaşamının ana yatağı arasında bir köprü kuramamış olmasındandır. Bununla beraber, daha önemli olan neden Amerikan yaşamında, göç dalgasıyla birlikte doğan "ergime potası" kuramıdır. "Ergime potası," bir ulusun, birçok ulusal kökenden gelen insanların toplu katkısı içinde ergimesi anlamına gelebilecek, her anlama çekilebilecek bir terimdir. Ne var ki, 1890'lar ile 1920'ler arasında şiddetlenen şovenlik ve jingoizme koşut bir biçimde bir histeri noktasına varacak kadar demokratiklikten uzak ve gerici olarak kullanıldı. Birleşik Devletler'in birçok insanların ve birçok kültürlerin ürünü olduğu ve zorlu emek ile inşa edildiği gerçeğini tersine çeviriyordu. Çalışmak ve Birleşik Devletler'i inşa etmek üzere bu ülkeye gelen kimselerin, Amerikan yaşamı için büyük gizilgüçler taşıyan kendi dillerinin ve kültürlerinin cürufunu "ergitip yok etmeleri" gerekti. Bu, "ortalama" bir basmakalıp "Amerikalı" tipi yarattı; bu, "işçilik" ile "yabancılığı" aynı kefeye koyan beyaz yakalı, genellikle de Anglo-Sakson olan işadamıydı. Toplumda sınıf ayrımlarının kabul edilmesinin bir sonucu olan sendikacılığın, ve sosyalizmin, Amerikan tarihinde derin kökleri bulunmasına karşın, Amerika'ya yabancı olan şeyler olduğu ima ediliyordu.

Shaefer, bu anlamıyla "ergime potası"nı ya da "özümlemeyi" kabul edemezdi. Bu, eski zengin kültürel geleneklerin yeni koşullar altında çiçeklenmesi değil, keskin bir kopuş, onun oluşmasına yardım etmiş olan herşeyin süpürülüp atılması, kimliğin yitirilmesidir. Ve bir müzikçi olarak kendini geçerli olan konser salonu atmosferine de, popüler müzik endüstrisine de uygun görmese de bu böyleydi. Ve aynı zamanda da onun kazarak açtığı yoldan, benimsediği vatana vereceği çok şey vardı. Başkaları arasında, önemli olanı, onun "etkin" bestecilerle "edilgin" dinleyiciler üstüne kurulmuş aşırı-uzmanlaşmış, tek yanlı müzik yaşamını reddetmesiydi. Dinleyiciyi etkinleştirdi, besteci ile hizmetinde olduğu halk arasında sıkı, karşılıklı bir ilişki yarattı. Bu bakımdan, kuşkusuz geleceğin büyük müzik gelişmelerinden biri olacak olan şeye parmak basmış oldu.

10. ROMANTİKÇİLİĞE BAŞKALDIRIDA HALK MÜZİĞİ

"Gauguin'in şimdiki sergisi tüm edebiyatçıların beğenisini kazandı. Hepsi de heyecanlanmış görünüyorlar. Koleksiyoncular ise şaşkın ve kafaları karışmış bir durumda. Bana söylenenlere bakılırsa, çeşitli ressamların hepsi de bu egzotik sanatın, Kanakaları çok hatırlatan bir şey olduğu kanısında. Sadece Degas beğenmiş; Monet ile Renoir bütün bunların hepsini kötü buluyorlar. Gauguin'le görüştüm; bana sanata ilişkin kuramlarını anlattı ve gençlerin uzak ve vahşi kaynaklarla kendilerini yeniden doldurarak kurtuluşa ulaşacaklarından kuşku duymadığını söyledi. Ben bu sanatın ona ait olmadığını, onun uygar bir kişi olduğunu ve bu nedenle de işlevinin bizlere uyumlu şeyler göstermesi olduğunu söyledim. Birbirimizi ikna edemedik ayrıldık. Gauguin kuşkusuz hiç de yeteneksiz biri değil, ama onun kendi yolunu bulması ne kadar zor! Her zaman başkasının alanına tecavüz etmekte; bu kez de Okyanusya vahşilerini yağma ediyor."*

-Camille Pissarro'nun oğlu Lucien'e mektubu, 1893.

I. Debussy, Ravel ve Ulusal Bir Üslup Arayışı

19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın ilk yarısındaki Fransız müziği, tüm ilginç yaratıcılığına karşın, Fransız halkının yaşam ve düşüncesiyle sıkı bir bağ kurmak yerine, kendine özgü bir Fran-

* (Hawaii dilinde: "kişi", "insan") Polinezya, Mikronezya, Melanezya, Güney Denizi Adaları yerlilerine verilen ad - Çev.

sız estetiği arayan bir ulusal hareket olma zaafını taşır. Başlangıcında bu estetistiğe kılavuzluk eden ruh, Fransa'nın keşfedilmesi değil, 1870 Almanlar karşısında yenilgiye uğramış olmaksızın kaynaklanan Alman antipatisiydi. O yıl Louis Napoleon'un çürümüş İkinci İmparatorluğunun yıkılışı üzerine, emekçi insanlar öfkeli seslerini yükseltmişler, Paris Komünü'nü kurmuşlardı. Ne var ki Komünarlar, istilacı Alman ordusu ile birlikte, Fransız orta sınıf gericiliği tarafından toplu kırımdan geçirildi; bu olay birbirine karşıt kamplarda bulunan azgın milliyetçilerin, eşit haklar isteyen mülkiyetsizlerle karşı karşıya geldikleri zaman ortak bir zemin üzerinde ne kadar kolay birleşebildiklerini bir kez daha kanıtladı. Onu izleyen cumhuriyet, işçi sınıfına karşı ortalığa saldırdığı histeri ile, en amansız düşmanları olan kralcılardan ve monarşistlerden medet ummak zorunda kaldı.

Bu karanlık atmosfer içinde bestecilerin eğilimleri, kendi isyanlarını estetik alanına hapsedmek, Fransız markasını taşıyan bir "sanat için sanat" antifilistinizmi yaratmak oldu. Bu antifilistinizm, müzik üslubu alanında kendine iki düşman belirlemişti. Bunlardan biri Alman klasik modellerine dayanan akademizmdi; öbürü ise Wagner'in temsil ettiği, felsefenin desteğinde heyecanlara yöneltilen ağır romantik ve gösterişli saldınydı. Sonuçta karşıt bir üslup oluşturuldu. Bu üslubu, ilk mimarlarından biri olan Claude Debussy (1862-1918), "İnsanı büyüleyen ve sevecen zariflik... Fransız dehasına özgü ve onun önemli niteliğini oluşturan anlatım duruluğu, kısa ve veciz form,"¹ olarak tanımlıyordu. Rabelais, Chardin, Daumier, Courbet, Balzac, Hugo ve Zola gibi kişileri böylesine çelimsiz bir kalıbın içine sığdırmak zordur.

Debussy'nin toplumsal sorunlara kafası pek basmıyordu. Dreyfus davası sırasındaki kızgın mücadele sırasında, Dreyfus'un savunmasını benimseyen kimseleri aşağılamıştı.² Oysa Dreyfus davası, aslında Katolik Kilisesi üst hiyerarşisi ile kralcılarının cumhuriyeti yıkmak yolunda bir girişimliydi. De-

1. Claude Debussy, *Monsieur Croche: The Dilettante Hater*, transl. B. N. Langdon Davies, Lear, N. Y., 1948, pp. 99-100.

2. Edward Lockspeiser, *Debussy*, Dent, London, 1936, p. 69.

bussy'nin aşağıdaki tipik düşüncesi, kendini ne denli ülkesinde yaşayan insanların yargısı olarak göstermeye kalkarsa kalksın, öyle olmaktan uzaktır ve toplumsal hareketlerden kaçmak için sığınak arayışına gerekçe bulmak yolundaki bir çabadan başka birşey değildir. "Sanatın kitlelere hiçbir yararı olmadığını kabul etmemiz gerekir; üstelik kitlelerden de aptal olan *seçkinlerin* bile düşüncelerini iletmez."³ Birinci Dünya Savaşı sırasında, yapıtlarında adının yanına "*musician français*"i ("Fransız müzikçisi") tamlamasını ekledi ve Leon Vallas'ın yazdığına göre, bunu "bir soyluluk ünvanı gibi taşıdı."⁴ Ne var ki, Debussy, bütün sanat yaşamı boyunca Fransa'ya duyduğu sevgi ile, yaşamın ve fikirlerin anaforu akımları içine katılmayı becerememesi arasındaki çelişmeyi yaşadı. Ve sanatı, esin dolu tüm özgünlüğüne ve bulup çıkardığı yeni psikolojik duyarlık alanına karşın, neredeyse tümüyle kişisel bir yaratı olarak kaldı. Kendi isyanının hemen ardından, onun yöntemlerine ve üslubuna isyanlar patlak verdi. Böyle olduğu halde genelinde Fransız müziği, yaşam dramına bu nükteli, kaprisli ve müşkülpesent yaklaşan efasanelere özgü "ulusal tarz"dan, ulusal betimlemenin yerini alan "ulusal üslup"tan hâlâ kopamamış durumda kalmayı sürdürüyor.

Debussy, tuttuğu yol bakımından, gerçeklikten Wagnerci fantazi kadar bir uzaklaşmayı temsil eden Fransız simgeci (symbolist) şiirinin felsefesini benimsedi. Bu felsefeye göre gerçek görülen şeylerin imgelerinin ve seslerin özü, yalnızca yaşamın künhüne varılmaz görünen gizemlerinin "simgeleri," herşeyi kuşatan bir kaosun içindeki ne olduğu bilinmez duyumlardı. Simgeciliğin en yetkin müzikal anlatımı, Maurice Maeterlinck'in oyununundan bestelenen *Pelléas et Mélisande* (1892-1902) operasıdır. Wagner'in *Tristan*'ında olduğu gibi, öykünün geçtiği dönem ve ortam, ortaçağa aittir ve Debussy güncel bir toplum yaratmak yolunda, Wagner'den daha fazla çaba göstermiş değildir.

Debussy-Maeterlinck müzik dramında, tüm olay örgüsü, bir gizem ve düş atmosferi ile sarmalanır. Bu dramda, engellenmiş

3. Debussy, a.g.y., p. 186.

4. Léon Vallas, *Claude Debussy*, Oxford Univ. Press, N. Y., 1933, p. 1.

aşkın yer aldığı şatonun çevresinde, kıtlıktan kırılan ve ölmek için şatonun arazisine gelen yoksullar ve mezbahaya götürülen koyunlar gibi, yaşama şöyle bir değinip geçen, birkaç şey vardır ve bunlar da simgeseldir. Wagner, Tristan efsanesini kullanışına, olayın gelişmesinden önce yer alan uzun ve ayrıntılı anlatılar kullanarak, gerçeğe benzer bir görünüş vermeye çalışmıştı. *Pelléas*'ta ise hiçbir şey açıklanmaz. Operanın açılışında, Mélisande "gaip kişi"dir. Nereden çıkıp geldiğini hiç kimse bilmez. Ve usdışı bir dünyada, herkes birer "gaip kişi" olduğu için hiçbir zaman bilemez de.

Wagner, *Tristan*'ı 19. yüzyıl felsefesinin simgesel bir sunumu haline getirmişti. Bu felsefeye göre, sevmek kahramanın beylik hakkı, aşk da ölümün karşısına dikilen gerçeklikti. Buna karşılık *Pelléas*'ın olay örgüsü ise, Debussy'nin kendi öz dünyasına bakışını simgeleştiren. Mélisande, kolayca günah işleyecek kadar zayıf, çocuksu, çaresiz ama genede dokunduğu herkesi mahveden patetik bir elf* gibidir. Opera boyunca süregiden tema, karanlık tarafından dört bir yanı kuşatılmış, kör, hiçbir zaman bulunamayacak birşeyleri arayan insanlardır. Kapanış sahnesinde Golaud haykırır, "Ben kör biri gibi gideceğim mezarıma." Sıradan alındığında bu, karısının kendisine sadık kalıp kalmadığını hiçbir zaman bilemeyecek olan kocanın feryadıdır, oysa simgesel düzeyde bir insanın hiçbir şeyi bilemeyeceği anlamına gelir.

Bu felsefe, müzikte kendine tıpatıp uyan giysiye bulur. Opera yazısı romantik, akıcı ve "açık" formda, döngülü şarkıların ya da bölmelerin, birbiriyle karşıtlaşan parçaların bulunmadığı son aşamayı temsil eder. "Dışsal" ile "içsel" arasındaki klasik denge, artık herşeyin "içsel"leşmesiyle çözülmesidir. Melodi dizelerini oluşturan konuşma bükünlü lirik fragmanlar Fransızca'nın büyüleyici ses akışı içinde enstrümanlarla kaynaşarak bir tı-

* "Germen mitolojisinde, genellikle erkek biçiminde küçük varlık. Haylazlıklarıyla bilinen elflerin hastalıklara ve kötü düşlere neden olduklarına inanılırdı. Çocukları çalar, onların yerine sakat ya da zayıf *elf*ler ya da büyülmüş çocuklar koyarlardı. Ama bazen de iyiliksever ve yardımsıver olurlardı." **AnaBritannica**, C.8, s.124. -ÇEV.]

nı haline gelir. Yalnızca Pelléas ile Mélisande arasında büyüyen tutku ile Golaud'nun kıskanç şiddetini betimleyen alçalıp yükselen ses dalgalarıyla kesiksiz, birbiçim, akıp giden bir müzik dokusu vardır. Örneğin üçüncü perdedeki parlak epizotta, Pelléas "Öğle olmuş, çünkü çanların çaldığını duyuyorum, çocukların denize yüzmeye gittiklerini görüyorum," dediğı ya da dördüncü perdenin ihtiyar, kör Kral Arkel, "Tanrı olsaydım eğer, insanların yüreklerine sokacağım merhametim olurdu" dediğı ilk sahnesinden sonraki trajik yükselişte olduğı gibi, daha derin coşkuları kaplayan, insan seslerinden çok orkestradır. Kişilerin müzikal bir kimlikleri yoktur. Debussy'nin kendine özgü fantazisinin farklı yarıları, insanların yaşamın gizemli darbelerine karşı kendilerini savunma güçsüzlüklerinin öznel bir bildirisiidir. Bu, tek başına sürdürülen bir "özgürlük" arayışının kaçınılmaz sonucudur.

Debussy'nin "izlenimciliğı," yaşama bu edilgen yaklaşımının öbür adıdır. Kendi öznel düşlemi içinde doğa hareketlerinin, dalgaların kabarışının, yağmur tıktırısının, bulutların gelip geçişinin, suyun içindeki bir balığın kıvrak dönüşleriyle sıçrayışlarının bedensel duyular haline gelmesini çağrıştıran anlatımlardır. Klasik huzursuzluk ve sükunet, uyumsuzluk ve uyum, dramatik çatışma ve karara varış karşıtlığını reddederek, sanatını şimdiye kadar kuşku duyulmamış güzellikler ve ruhsal durum incelikleri içeren bir "şafak" alanı gibi gözler önüne sere sere, uyumsuzluk evreni içinde kurar. Notaların ve akorların duyarlı bir biçimde dizilmesi ve çalgılarının doğal armonikleri armoni düşüncesinde bir rol oynuyormuş gibi armoni ile tınının birliğini sağlayarak ipince bir duyarlılığın ve mini mini huzursuzluk tonlarının bir dünyasını yaratır.

Duygu edilgenliğine, dış devinimleri çağrıştıran bir anlatım aracı işlevini gören ritimin de bir yana bırakılması kalır. Debussy, onun yerine, hem insan sesleri, hem de çalgılar için, özünde *parlando-rubato* olan bir müzik yazar. Bu müzikte ritim yüklü pasajlar azdır. Bunlar birden bire yüzeye çıkar, sonra müziğin içinde kaybolurlar; ritimler melodi motifleri gibi kullanılır. Bu, Wagnergil "bilinç akımı" müziğinin, anlaşılması güç

duruma getirilmiş biçimidir. Bununla birlikte, sihirli armonik-enstrümantal dokusu Debussy'nin 1889 Paris Exposition Universelle'inde dinlediği ve son derece ilgisini çeken Cava müziği gibi, Asya müziğinin egzotik ses dizilerini düşündüren melodilerle örülmüştür. Debussy'nin müziğinde Rus ulusal müziğinin, özellikle de Musorgski'nin halk müziğini andıran, konuşma бүкүнлү melodi dizelerinin, modal ve pentatonik ses dizelerinin ve düzensiz ritimlerinin güçlü bir etkisi vardır. Debussy, bütün bunları, uygarlığın bayağılıkları karşısında duyumsadığı huzursuzluğu ve tiksintiyi dile getiren, kendine özgü bir türden bir üslup haline getirmişti.

Halk müziğine bu denli borçlu olan bir sanatın, halk müziğini, egzotik bir çiçekmiş gibi ele alması garip bir çelişkidir. Debussy'nin yapıtlarında halk müziği, örneğin *Jardins sous la pluie* adlı piyano parçasında olduğu gibi, bir çocukluk anısı olarak, ya da, *Minstrels* ya da *Golliwog's Cakewalk*'ta olduğu gibi, ince bir mizah biçiminde kendini gösterir. Bu sonuncu yapıtta caz toplulukları cakewalklarında ya da Louis Moreau Gottschalk'ın *The Banjo* gibi parçalarda dinlemiş olabileceği Amerikan Zenci ritimlerini kullanır. Bu türden müziğin onun sanatında yer alabilmesi için, tüm zindeliğini ve halkın yaşamını çağrıştıran anlatımını bir yana bırakması gibi bir bedel ödemesi gerekir. Bu, onun özellikle kendine yakın hissettiği İspanyol müziği için bile doğrudur. Kimi zaman, örneğin *Keman Sonatı*'nın birinci bölümünün deklamasyonlu kodasında olduğu gibi, İspanyol müziği örtük olarak ima edilir. Ama, Iberia'da olduğu gibi tüm yapıtı doldurduğu zaman bile gerçek kimliğini yitirir. İspanyol melodi motifleri ve dans ritimleri, aradaki uzun mesafe dışında, İspanyol halkının varlığını duyumsamak yerine, son derece duyarlı bir turistin ruhsal durumunu çağrıştıran derin düşünsel, *parlando* müzikal bir kumaş olarak dokunmuştur. Ve böyle olmasına karşın, armonisi ile tınlarının tazelik ve yetkinliği, müziğe çarpıcı, ortaya çıktığı günkü gibi tazelik verir; bu müziği geleneksel Avrupa müzik akımlarından bu denli farklı kılan güzel bir kaynak ve araç tutumluluğu ve niteliklerini koruyarak inceden inceye parlatma yeteneğini sergiler. Bunun yanı sıra, De-

bussy'nin sanatında son derece usta bir bütünsellik vardır. Yaşamı büyük ölçüde reddediyor olmasına karşın, hissettikleriyle derinden ilgilidir. Sanatı, onun daha dışa dönük ardıllarında bulunmayan bir derinlik sağlayan trajik bir dip akıntısıdır.

Debussy'nin, Erik Satie (1866-1925) ve Maurice Ravel (1875- 1937) gibi sonraki çağdaşları ile, Darius Milhaud (d.1802 [-1974- Çev.]), George Auric (d.1899 [-1983-Çev.]) ve François Poulenc (d.1899 [- 1963-Çev.]) gibi ondan sonraki besteciler kuşağının müziği, en azından bu satırları yazan yazarın gözüne kalıcı güçleri daha az olan besteciler gibi gözükmemektedir. İlk dinleyişte bu müziğin partiyonları göz kamaştırıcıdır. Ne var ki, bunlar bir ışık gösterisi gibi elle tutulur olmaktan uzak görünürler. Ya da popüler halk "eğlence" müziğinin hafif tuşesini ararlarken, ulaştıkları şey bu tür müziğin çoğu zaman taşıdığı gelgeç niteliklidir.

Debussy'nin "açık," içebakışlı ve *parlando* yaklaşımına karşı olarak, bu besteciler melodik ana çizgileri bakımından daha sıkı, çoğunlukla egemen olan dans ritimleri tarafından denetlenen bir müzik yazmaya yöneldiler. Birinci Dünya Savaşı'nın patlamasından sonra "izlenimciliğe karşı başkaldırı" niteliği almasına karşın, bu müzik, Debussy'nin müziğinden farkedilebilecek kadar büyük olan bir etki kapsamlılığı getirmedi. Çok iyi işlenmiş formlarda bu denli usta bir sanatkâr ve bu denli duyumsal bir ezgici olan Ravel'de bile, "berraklığa" ulaşmanın ön koşulu, müziğin kendini gerçek yaşam anaforlarına ve dramlarına enikonu kapamasıydı. "Sıradan insanlar"ın müziği, bu arada eski Fransız şarkıları, Amerikan cazı, İspanyol müziği, Fransız müzikhol şarkıları, Güney Amerikan halk ve kent popüler müziği keşfedildi. Ne var ki bu, bu insanlara bir yönelme anlamına gelmiyordu. Daha çok, inceden inceye işlenen bir ilkelcilik, bir maskeli balo, yalancılıktan takınılmış bir masumiyet ve yalınlık edası, uygarlığa bir burun büküşü. Bu müzikten birbiri ardına nükte ve son derece eğlendirici yapıtlar geldi. Ve böyle olmasına karşın, yaşam üzerine düşünmenin, her ciddi soruna "hayır" demeye indirgendiği bu müziğin büyük ölçüdeki naifliği, onu kalıcı olmaktan yoksun kılmaktadır.

Ravel'in 1924-1925 küçük opera başyapıtı *L'enfant et les Sortilèges*'ına ("Çocuk ve Büyücüler"), Debussy'nin Pelléas'ına karşılık düşer. Bu yapıt görünüşte bir çocuk operasıdır. Oysa, hiç de çocuklar için değildir; tersine, sanki derin bir gerçek, insanlık tarihinin deneyimi, zihinden silip atmakla yakalanabilir-miş gibi, kendini dünyaya bir çocuğun gözleri ile bakıyormuş gibi gösteren bir yapıttır. Müzik, Çin müziğinden, cazdan, eski Fransız halk müziğinden ve öteki egzotik motiflerden yararlanır. Bir koloratur notalar filigranı, parlayıp sönen bir ateşi ustalıkla betimler. Bir noktada, iki kedinin şen şakrak bir düetinde, şarkıcılardan miyavlamaları istenir. Partisyon neşeli ve sevimlidir ve "görkemli tarz" taslayıp da söyleyecek hiçbir şeyleri olmayan öbürlerinden daha iyi dinlenir. Ve Ravel'in sanatçılığının bu savurganca sergilenmesine karşın, gene de opera her zaman entipüftenliğin eşiğinde bir eğlence olmaktan öteye gitmez.

Müzik sanatı, bu denli hafife alınmanın öcünü alır. Müziğin tarihi ve gelişmesi, adının bir kitapta yalnızca bir dipnot olarak geçmemesi için bir bestecinin erişmesi gereken ölçütleri belirlemiştir. Örneğin "Ciddilik" karşıtı kampanyasını Debussy'nin simgeciliğine karşı çıkmaya kadar vardırmış olan Satie'nin iki üç kısa piyano parçası dışında müziğinin büyük bölümü solup gitmiştir. Birbiri ardına halk, popüler ve primitivist müzikal giysiler kullanan sofistike "maskeli balo" ustası Milhaud'nun, yapıtlarının yüzeyindeki merak gıcıklayan yenilik bir kez aşınca, gerçekten özlü, elle tutulur pek az şey yazmış olduğu görünür. Poulenc, sanatının büyük bölümünde, ironi imalarıyla çeşnilenmiş XIV. Louis ve Couperin çağını yeniden yaşıyormuş gibi görünür ve İkinci Dünya Savaşı sırasında yazılmış dokunaklı bazı şarkıları dışında müziği kansız kalmıştır. Kendini kabul ettiren formlar ve özlü bir içerik yönündeki en ciddi çaba, İsviçre doğumlu Arthur Honegger'den (1892-1955) gelmiştir. Böyle olmasına karşın, beş senfonisi ile vokal orkestra yapıtları *Le Roi David* (1921) ve *Jeanne d'Arc au Bucher*'de (1938) olduğu gibi, onun yapıtlarında da ardında halktan uzak oluşun ve ruh donukluğunun yattığı açık seçik bir melodi yoksunluğu yatar.

II. Falla ve İspanya'nın Yoksul İnsanları

Fransızların halk malzemesini kullanışlarına çarpıcı biçimde karşıt olan kullanış, Manuel de Falla'nın (1876-1946) İspanyol sanatında görülür. Falla üretken bir besteci değildi ve yaşamı trajik geçti. Falla, İspanya'da yetişti. Avrupa'nın en otokratik, en ortaçağ kafalı saray ve kilisenin yarattığı zihinleri donuklaştıran ortama karşın, bu ülkede uyanan ulusal bilinç müzik, edebiyat ve grafik sanatlarda sağlıklı sürgünler vermeyi başarmıştı. Fransa'nın entelektüel yaşamıyla çok sıkı bir bağ vardı; adeta Fransa, bestecilerine bu denli çekici gelen dinç İspanyol halk malzemesinin karşılığında, İspanyol sanatçılarına bir miktar hareket özgürlüğü veriyordu. Picasso Paris'te, bu şekilde büyük İspanyol ressamı oldu ve Falla da 1907'den 1914'de kadar yedi yıl Paris'te bu şekilde çalıştı ve sanatını geliştirdi. Sonunda, 1931'de, İspanya'da cumhuriyet kuruldu. Ama bu cumhuriyet, 1936-38'de Alman ve İtalyan faşist ordularınca doğrudan doğruya ve ekonomik açıdan İspanya'yı kendinin bir ili olarak gören İngiltere Tory yönetimince dolaylı olarak desteklenen General Franco tarafından yıkıldı. Bu olaylar, siyasetten uzak duran biri olmasına karşın, Falla'yı iyice hırpaladı. 1938'de Franco onu, İspanya Enstitüsü Başkanlığı'na atadıysa da, Falla 1939'da ülkesini bırakarak Arjantin'e gitti, yedi yıl sonra da orada öldü. Yaşamının son on yılı, müzik açısından suskun yıllardır; bunun tek istisnası, 1933'te başladığı ve ölümüyle yarım kalan büyük ölçekli vokal bir yapıt olan *L'Atlantida*'dır.

Falla'nın en zengin bir biçimde araştırdığı halk müziği, Andalusia'nın ve Güney İspanya'nın kimi zaman *flamenco* olarak da adlandırılan cante hondo ya da "Çigan" ("Çingene") müziğiydi. Bu müziğin kökleri yalnızca Çingene değil, aynı zamanda Mağribi ve Araptı, aynı zamanda da, İngiltere'de olduğu gibi, İspanya'da da eğitilmiş katmanların müziği ile halk müziğinin el ele ilerlediği 16. yüzyıl gitar, lavta ve ses müziğinin kalıntılarını da içeriyordu. J. B. Trend, İspanya'nın Castile ve Asturias gibi öteki bölümlerinde "çamaşırıcı kadınlar ve daha birçok kırsal ke-

sim insanları tarafından hâlâ söylenmekte olan eski İspanyol *romans*'larının söz ve müziklerini" bu sayede dinlemiştir.⁵

Falla'nın araştırdığı "Çigan" müziği, sıradan kır insanlarının müzikal anlatımının temel ögesi haline gelmişti. İspanya'da üst sınıf kırsal kesim insanlarını, özellikle de tenleri daha koyu renkli olan insanları yasadışı ve asi kişiler olarak gördüğünden, 'Çigan' terimi de, genel olarak yoksulları, ayaktakımını tanımlamak için kullanılıyordu. *Cante hondo* kendine özgü ve döngülü melodilerini yaratmakla birlikte, koro eşliğinde, ya da zincirleme gitar ritimleri ile vurgulanan, patlayıcı protestolara ve yüreğe işleyen feryatlara uygun doğaçlama bir müzik, koyulaştırılmış bir müziksel ırlama (yani *chant*)* olarak yaşadı. Bu müziğin bir sınıfla olan bağları, Falla'nın *La Vida Breve* (1904-05) operasında açıkça gösterilir. Olay örgüsü, yaşamda çok görüldüğü için halk masallarında çok alışılmış olan, genç bir soylu tarafından sevilen, ardından kendi kastından biriyle evlenerek yüzüstü bırakılan yoksul bir halk kızının öyküsüdür. Birinci sahne başından sonuna kadar kadın kahraman Salud'un evinde geçer; arka odada bir demirhane vardır; demirhane işçilerinin "Başkaları zevk içinde yaşarken, biz terleyip didinmek zorundayız" gibi sözlü *canto hondo* ırları işitilir. Falla, aletlerini iyi bilemiş bir duruma getirmediği için, resitatif ve aryalardan bazıları iyice ayırt edilmez. Ama Salud'un birinci perde *arioso*'su etkileyici bir *cante hondo* deklamasyonu işlevini üstlenir. Sözler, halk atasözleri üslubundadır. "Sıkıntı içinde yaşayan yoksulun ömrü kısa olur." Operaya da "Kısa Ömür" (*La Vida Breve*) adını veren de budur. İkinci perdenin sahte aşık Paco'nun kendi kastından bir kadınla nişanlanma sahnesinde, konukları eğlendirmek için çağrılan bir sokak şarkıcısının dudaklarından solo ses ve gitar için güzel bir *cante hondo* müziği duyulur. Bunu, çoğunlukla bir konser parçası olarak seslendirilen ve İspanyol müziğinin öteki yanını gösteren, parlak ritmin ve döngülü *tempo-giusto* melodinin başat olduğu ünlü İspanyol dansı izler. Bartók'un sözleriyle

5. J. B. Trend, *Manuel de Falla and Spanish Music*, Knopf, N. Y., 1934, p. 11.

* Bak. s. 133'teki dipnot.

söylenirse, Bu operada Falla, "halk müziğini ana dili gibi konuşmaktadır."

Falla, bundan sonra İspanyol toplumundaki sınıf karşıtlıklarını doğrudan betimlemeye hiç kalkışmamıştır. Fransız müziğinden teknik açıdan çok şeyler öğrenmiştir. Piyano ve orkestra için üç "noktüm"den oluşan *İspanya Bahçelerinde Geceler*'i (1909-15) üslup bakımından izlenimcidir. J. B. Trend, bu noktümleri "rüya" parçaları olarak tanımlar. Böyle olmasına karşın, bu yapıtı, Debussy'nin *Iberia*'sıyla (1906-12) karşılaştırsak, Debussy'nin tını ve armonisinin süzme ustalığının etkisinin farkedilebilmesine ve Debussy'nin yapıtının Falla'nınkinden daha parlak bir biçimde derlenmiş toplanmış olmasına karşılık, Falla'nın yapıtında İspanyol halk niteliği daha derin olduğu göze çarpar. Falla'nın halk müziğinin söz ve hareketle olan bağlarına ilişkin duygusu hiç şaşmaz. Böylece, birinci bölüm *Generálife*'de,* *parlando-rubato* motiflerin duygulu bir gelişmesi iken, *Uzak Dans*, *tempo-giusto*'ya yönelir. Sonuncu bölüm, *Sierra Córdoba Bahçelerinde* baştan aşağı Andalusia'ya özgüdür ve şarkıyı dans ezgileriyle birbirine örür. Piyano, olağanüstü bir biçimde bir gitarın sesini ya da ırlayan bir insan sesini çağırıştırır. Aynı şekilde, Falla'nın *El Amor Brujo* (1915) balesini, Ravel'in *Rapsodie Espagnole*'ü (1907) ile karşılaştırsak, Ravel'in ustaca orkestre edilmiş ve ritim yüklü dans bölümlerinin tüm etkililiğine karşın, Falla'nın Çigan halk masalına dayanan yapıtının daha özgün bir İspanyol sesiyle konuşur. Melodileri ile ritimleri, бүкүнleri ve tınları, insanların kendilerinin konuştuıkları yani müzikal kaynakları açıklıyormuş gibi görünür.

III. Stravinsky ve Halk Müziğinin İlkeli (Primitivist) Kullanımı

Bu dönemin, halk müziğine en uzak, bu müzikten en kopuk durumda olan ve müziğin en mekanik bir biçimde kullanılmasını temsil eden bestecisi Igor Stravinsky'dir (1882 [-1971 - ÇEV.]). Rusya'da doğan ve Rimski-Korsakov'un öğrencisi olan

* *Generálife*, Granada'da bir bahcenin adıdır. -Çev.

Stravinsky'nin ilk döneminin parlak yapıtları Fransa'da çok iyi karşılandı. Ardından 1917 Devrimi gelip çattınca ve Gorki'nin sözleriyle "Çılgına dönen halkın, geniş ve öfkeli 'suratı'yla başını yerden kaldırarak doğrulup cepheyi terkettiği, gri bir çığ kitlesi gibi harekete geçerek, yolunu köylere çevirdiği"⁶ sırada, Stravinsky, anayurdu ile bütün bağlarını kopardı. Önceleri Paris müzik çevrelerinin önde gelen kişilerinden biri haline geldi; 1939'dan bu yana da* çevresine topladığı kalabalık öğrenci ve hayran topluluğuyla başlıca merkezi, Birleşik Devletler olmuştur.

Stravinsky, 20. yüzyıl müziğinin üstün bir gücü olmuştur. Müziğin ritim, tını ve ses gürlüğü gibi salt fiziksel öğelerini, armoni ile işlemekte son derece yeteneklidir; armoni, ritim ile tınının yardımcı bir öğesi haline gelmiştir. Tek yanlı bir donanım olmasına karşın, müziğin hümanist geleneklerine yöneltilen saldırıda, bu, Stravinsky'yi çığır açıcı, sözünü geçiren bir kişilik haline getirmeye yetmektedir. İnsan psikolojisini, beşeri çatışmayı ve dramı yakalamada kazanılmış olan başarıları "insan zihninden" bu "siliş" süreci, üç aşamadan geçti: ilkelcilik (Primitivizm), yeni-klasikçilik ve dinbilim (teoloji).

Stravinsky sanatta "duygu" sözcüğünün sanattaki iki anlamı arasındaki çelişkiyi en başa alır. Güzel sanatlarda "duygu," en basit anlamıyla, ya "insan bedeniyle temas" ya da "insan yüreğiyle temas"tır. Bunlardan birincisi, bir sanat yapıtının salt duyumsal etkisini; göz ve kulak üzerinde yaptığı etkiyi, örneğin resmin doğurduğu "dokunma" duyumları ya da ritimin yarattığı "hareket" duyumları gibi kinestetik** tepkiler aracılığıyla vücut üzerinde uyandırdığı etkileri anlatır. İkincisi ise, sanattaki beşeri imgelerin çağırıştırıcı etkisini, bunların uyandırdığı geçmiş deneyimlere ve onlara eşlik eden coşkulara ilişkin anıları; öbür insanlara karşı yakınlık duygusunu; sanat yapıtının, kendi dışındaki yaşamın içinde yer alan çatışmalarla olan ilgilerini anlatır.

"Duygu"nun iki yanı arasındaki bu çelişme, 20. yüzyılın yal-

6. Maxim Gorki, *Culture and the People*, International Publishers, N. Y., 1939, p. 34.

* Kitabın basım yılı 1960'tır; Stravinsky 1971'de öldü. -Çev.

** "kinestezi"ye, yani hareket duyusuna ilişkin.-ÇEV

nızca müziğinde değil, edebiyatında ve grafik sanatında da görülür. Birinci yanın üstünlüğü, sanatsal malzemelerin doğrudan etkisi, şiir alanında T. S. Eliot, resim ve heykel alanında ise nesnel olmayan, soyut sanatı savunan kuramcılar tarafından el üstünde tutulur. Oysa doğru olan, "duygunun" bu iki yanının, her sanat yapıtında birbirinden ayrılmaz bir biçimde birbirine bağlı bulunduğudur. Uygun duyumsal bir biçim bulmadığı sürece, sanatçının zihnindeki hiçbir görüş sanat durumuna gelemaz. Sanat kendine özgü olan karmaşık becerilerle bir bütün olarak inşa edilmeli ve bitmiş, nesnel biçiminde, sanatçının çalıştığı malzemelerin duyumsal nitelikleri konusunda bulup çıkardığı herşeyi somutlaştırmış olmalıdır. Ve ikinci adımı atmak, bütün gerekli olanın, duyumsal giysi, fizik malzemeler, "dokunma," "kulak" ya da "göz"e hitap eden şeyler olduğunu ve sanatın özünü de bunların oluşturduğunu söylemek bu yüzden kolay, ama gerçek olmaktan uzak bir uslamlamadır. Stravinsky, daha da ileriye giderek, müziğin "öz doğası gereği, bir duyguyu, bir zihinsel tutumu, bir ruh durumunu, bir doğal olguyu ve daha başka hiçbir şeyi ifade etme gücü taşımadığını,"⁷ ilan etmiştir. Ne var ki, 20. yüzyılın birçok estetik bildirisi gibi, bu da, yalnızca bestecinin kendi dar sanat yolunu "evrensel" bir yasa haline getirmek girişimi olmaktan öteye geçmez. Stravinsky'nin sınırlılığı, onunla aynı dünyada bulunan başkalarıyla beşeri ilişkilerini dile getirme güçsüzlüğüdür; bu güçsüzlük de kendini en başta, Stravinsky'nin açık, çağrıştırmacı, yaratıcı melodiler yaratma konusundaki feci kısırlığında gösterir.

Bu kısırlık Stravinsky'nin erken dönem "ulusal" yapıtlarında belirgindir; bunlar, halk şarkısını kullanış biçimleriyle, bu şarkıyı yaratan köylüler ve sıradan insanlarla özdeşleşme yoksunluğunu sergiler. Bir peri masalı balesi olan *L'Oieseau de feu* (1910; *Ateşkuşu*), ritmik itici gücü, orkestral parlaklığı ve kakışımı bakımından Rimski-Korsakov'un müziğinin ilerisine geçer. Ne var ki, bundaki tatlı melodiler, başka yerden alınarak yapıta teğellenmiş olan halk ezgileridir ve bunlardan yeni yeni melodi-

7. Eric W. White, *Stravinsky: A Critical Survey*, Philosophical Library, N. Y., 1948, p. 117.

ler oluşturmak ya da bunları derinlemesine geliştirmek yolunda hiçbir yetenek görülmez. *Petruşka* (1910-11), evltlık olarak alınmış Rus halk melodi ve motifleri bakımından daha da zengindir. Ayrıca, Joseph Lanner'in Styria dansı gibi, popüler olmuş daha başka ezgiler de bunların arasında yer alır. Stravinsky, bu melodiye çok daha sonra *Oedipus Rex* oratoryosunda "Nonne monstrum rescituri" aryası olarak yeniden kullanacaktır. Stravinsky, bu gibi melodileri, burada geliştirme deyimi yerinde kullanılabilirse eğer, yalnızca ses gürlüğü ve tını alanında geliştirir. Bunlar onun elinin altında, insan portreleri olarak biçimlendirilebilen, yoğrulabilir olan bir malzeme değildir.

Petruşka balesinin betimlediği sahne, St. Petersburg'da kalabalığın önünde bir kukla gösterisinin sergilendiği bir Kamaval panayındır. Gösterinin baş kuklası Petruşka, teki ülkelerdeki Punch, Pulcinella ve Polichinelle vb. gibi, geleneksel eski bir halk simgesidir. Her türlü alaya hedef olan irkin Petruşka, geleneksel biçiminde, bu alayların acısını düşmanlarından kat kat çıkarırdı. Bazı biçimlerinde, mahkemeleri, polisi, cellatları ve bizzat Engizisyon'u bile faka bastırıyordu. Buna karşılık Stravinsky'nin bale senaryosunda, Petruşka, patetik bir karakterdir; düşman bir toplum içinde işkencecilerine elinden hiçbir şey gelmez bir durumda anlaşılmaz birtakım şeyler mırıldana duran sanatçının bir simgesidir. Sunucu, kuklaları fltyle öylesine büyüler ki, kuklalar canlanırlar. Eciş bcş, çirkin mi irkin Petruşka, güzel balerinle sevişirken görülür. Ama balerin, Petruşka'yı salondan dışarı atan Mağripliye vurulur. Son sahnede Mağripli Petruşka'yı kalabalığın ortasından dışarı çıkararak öldürür. Darkafa sanat tacirini temsil eden sunucu, dehşet içinde kalmış olan kalabalığa Petruşka'nın yalnızca tahtadan bir kukla olduğunu açıklar, ama gece, kalabalık ortadan çekilince, Petruşka'nın hayaleti sunucuya görünerek onu alaya alır.

Böylece masalın halk bağlamı bir yana bırakılır. Kalabalığı oluşturan sıradan insanlar, kafasız kişiler, neredeyse kuklalar olarak betimlenirken, mucize kabilinden canlanan kukla, Stravinsky'nin kendi öznel fantazisinin bir aracı halini alır. Bu anlayış aynı zamanda partisyonda da sürdürülür. meğin ikinci sah-

nedeki Rus Dansı gibi halk temaları, sert ve parlak bir nesnellikle, sürükleyici *ostinato*'lar biçiminde işlenir ve partiyon, karıştıran, çoğu zaman birbiriyle çarpışan ritim blokları halinde ilerler. Rus Dansı'nı izleyen pasajda etkileyici *parlando* geçit bölümleri hasret feryatlarını benzer öznel pasajlarla birbirine örülür. Buralarda mekanik devinimler bir yaşam soluğu kazanır ve Petruşka'nın aşk protestolarını duyarız.

Orkestral renginin katıksız duyumsallığı, durmadan değişen ritimlerinin göz kamaştırıcı parlaklığı, Debussy kadar duyarlı, ama çok daha batıcı bir biçimde kullanılan kakışımı her zaman taze kalan bir ses yaratmak üzere çalgıların doğal armonik sesleriyle akorların neredeyse sihirli bir kaynaşımıyla *Petruşka*, 20. yüzyılın en usta işi müzik yazılarından biri olarak kalmaktadır. Bunun yanı sıra, zaman zaman yalnızca parlak olmakla kalmaz, etkileyici bir anlatımsallık da kazanır; yalnızca "beden"i değil "yüreği" de etkiler. Bu yapıtta, Stravinsky'nin iç yalnızlığını duyumsarsınız. Çünkü, müziğin etkisi, yaşayan insanları kuklalar olarak, Petruşka-Stravinsky kuklasını, ruhu olan, yaşayan kişi olarak göstermektedir. Müzik, Stravinsky'nin hem yaşamın dramatik ve gürültülü akışlarını yadsımasına eşlik eden pathosu, hem de insanlara karşı kendi çevresine çevirdiği duvarı somutlaştırır. Bununla, müziğin psikolojik durumları anlatmaya güçsüz olduğu yolunda daha sonraları dile getireceği kendi kuralını yalanlar. Oysa, Stravinsky'nin insanları kuklalar olarak düşünmesi, kendinin toplumsal yaşamdan uzak duruşunu ussallaştırmaya yarar; hatta Stravinsky daha ilerde ideal müzik icracısını bir robot olarak tanımlayacaktır. "Biri ipi çeker, ama onun ötesinde olup biten şeyler onu ilgilendirmez; çanların daha yumuşak ya da daha gürültülü çalması onun elinde değildir... Müzik onun içinde değildir; çanlarda yaşar. Çanın ipini tutan adam, ideal orkestra yönetmeninin ilkörneğidir."⁸

Le Sacre de Printemps (1911-13; *Bahar Ayini*) da, *Ateşkuşu* ve *Petruşka* gibi Diaghilev'in Rus Balesi için yazıldı ve ilk kez Paris'te sahnelendi. Bu balenin teması, ilkel Slav kabilelerinin

toprağa tapınma, bereket dansları ve bir bakirenin kurban edilmesiyle sona eren bahar ayinleridir. Tabii bu yapıt, ilk doğa keşifleriyle ve doğayı insanoğlunun hizmetine koyma çabalarıyla ilkel yaşamın, insanlığın gelişmesinde temsil ettiği gerçek ara dönemi yeniden yaratmak yolunda hiçbir çaba göstermez. Aynı şekilde, burada karmaşık ritimlerin, kabile dilinin konuşma biçimindeki ve dansının karmaşıklıklarıyla organik bağı bulunan ilkel ya da kabile müziği ritimleriyle yalnızca yüzeysel bir bağı vardır. Bu, bir fantezi-primitivizmdir, uygarlığın suratına savrulan kaba bir imgedir; uygarlığın bir mitos olduğunu ve tek gerçekleğin gizemcilik ve şiddet olduğunu ilân eder.

Stravinsky, artık, ritimlerinde ve patlayıcı ses gürleklerinde, *Petruşka*'daki ani ritim değişikliklerinde yapmış olduğu gibi, dinleyicilerini nükteli bir biçimde iğnelemez. Müzikte hiçbir ögenin, ritimin fiziksel etkisinden daha güçlü ve daha dolaysız bir etkisi olmaz; ve bu müziğin ritimlerinde Stravinsky'nin parmaklarını dinleyicilerinin vücutlarına bastırarak onları parçaladığı söylenebilir. Ritimler, sapkın bir deha ile, insan deviminin bir olarak taşıdıkları organik niteliklerinden, karşılıklı çıkış iniş, gerilim ve gevşeme etkileşimlerinden sökülerek ayrı gösterilir. Ya tokmaklanan mekanik bir vuruş, ya da sürekli bir kalıp çeşitlenmesi haline gelir; bunun sonucu en beklenmediği ve en büyük şok uyandıracacağı hesaplanan yerde bir gök gürlemesi etkisi yaratır. Stravinsky, gene halk ezgilerinin motiflerinden yararlanır, ama bunları, halkın ağzındayken taşıdıkları lirik duygudan iyice soyarak, gümlenen *ostinato*'lara dönüştürür; böylece bunların mekanik kullanımlarının özetlenmiş biçimlerini elde eder. *Le Sacre de Printemps*'da da, *Petruşka*'daki gibi öznel öğeler vardır; örneğin I. Bölüm *Giriş*'inde ve izlenimci II. Bölüm *Giriş*'inde, melodi katmanının üstündeki bir katman olarak kullandığı *parlando* halk motifleri bu türdendir. Ama şimdi, buradaki öznellik, dans epizotlarının şiddetine daha keskin bir karşıtlık göstermesinde ve artık *Petruşka*'da olduğu gibi müzik yazısının tümünde kendini hissettirmemesindedir.

Stravinsky, solo seslerin ve koronun yer aldığı *Düğün* (1914-23) balesinin, Rus köy düğün töreninin, mizah ve sevecenlikle

işlenmiş bir betimlemesi olmasını amaçlamıştı. Oysa, *Le Sacre de Printemps*'daki gibi şiddet yüklü ve zorbaca olmasa da, kulağa gene de sert ve mekanik gelir. Bu oransızlığın nedeni, biraz da, Stravinsky'nin köylülüğe, bir kimsenin evinde beslediği bir hayvana duyduğu türden bir sevgi duymasından ileri gelir. Sözler, ilkel büyü inançlarından, masallardan ve okuyup üflemlerden kalan folklorda bulunabilecek türden şeylerin, bir karışımıdır. Stravinsky bu folklorda günümüzün yansımaları değil, yalnızca geçmişin izlerini görür. Kimi özgün halk ya da popüler ezgi motiflerinden yararlırsa da, bunları özgür bırakarak içlerindeki coşkuyu daha iyi ortaya koyacak yerde, kaskatı çekişi gibi inen vurgular ve *ostinato*'lar kalıbı içine hapseder. Stravinsky'nin polifonisi, halk polifonisinin tersine, mekaniktir; her şarkıcı, öteki şarkıcının o anda ne yaptığının farkındadır. Müziğin hapsedilmişlik etkisi, insan sesi için yazılan sert, enstrümantal üslublu müzik yazısıyla ve vurmali çalgı gibi kullanılan dört piyano da içinde olmak üzere baştan aşağı vurmali olan enstrümantasyonla yoğunlaştırılmıştır. Bilinçdışı tepkilerimizi denetlemeyi ya da ketlemeyi öğrenebilirsek, tıpkı Stravinsky'nin *Le Sacre de Printemps*'nindeki dehşet ve yalnızlık duygusundan bir şeyleri farkedebildiğimiz şekilde, bu balenin komik duygusuna ilişkin birşeyleri de yakalayabiliriz. Oysa *Düğün*, köylüleri, budala insanlar olarak betimler - tabii, kibarca yapar bunu. Yapıtın yazıldığı sırada Rusya'nın kent işçileri ile köylülerinin fiilen yaptıkları -Çarlığın ve soyluluğun tüm yapısını yerle bir etmekte olmaları ve ard arda gelen müdahale ordularını püskürtmeleri- bu yapıta, bestecinin amaçlamadığı bir ironi kazandırmaktadır.

Müzikli bir mim oyunu olan *L'Histoire du Soldat* (1918; *Askerin Masalı*), *Düğün* ile birlikte, Stravinsky'nin Rus folklorundan verimli bir biçimde yararlandığı ilk dönemini sona erdirir. Öykü, köylü gençlerin Çar ordusunda yirmi beş yıllık ezici askerliğinin esinlediği bir grup halk masalından gelir.⁹ Bu öyküler cesaret, dayanma gücü, işleyen kafası ve becerikliliği sayesinde hayatta kalmayı başaramamış, beş parasız terhis edilmiş askeri

9. Y. M. Sokolov, *Russian Folklore*, Macmillan, N. Y., 1950, p. 490.

anlatırlar. Bazı versiyonlarda, bu asker, ölümü ve Şeytan'ı bile yenmiştir. Oysa Stravinsky, *Petruşka*'da olduğu gibi halk masalındaki zaferi, yenilgiye dönüştürür. Amaçsız bir takım serüvenlerin ardından asker, Şeytan tarafından esir alınır ve sürüklene süreklene götürülür. Ana müzikal motif, bir rüyası sırasında Stravinsky'nin kulağına gelen bir Çingene temasıdır;¹⁰ Stravinsky'de adet olduğu gibi bu tema, mekanik bir biçimde dönüşüme uğratılarak girişte "Askerin Kemani" müziğinde, "Kraliyet Marşı", "Küçük Konser", "Tango" ve final sahnesinde bir sürü değişik biçimde duyulur. *Ein' feste Burg*'un uyumsuz aralıklarla çarpıtılmasından elde edilen bir koral vardır. Ayrıca kabare müziklerinden de yararlanır. Tanguonun yanı sıra vals ve bir ragtime'in yer aldığı bir pasaj da vardır. Keman, fagot, trompet, trombon, kontrbas ve davullardan oluşan enstrümantasyon, Amerikan küçük caz topluluğu (smallband jazz) uygulamasından etkilenmiştir. Popüler ezgi sesinin hafif bir dokusuyla, makine benzeri *ostinato*'ların ve disonansların birleştirilmesi, soytarı maskesinin altında, önceki ve sonraki yapıtlarından çok daha keskin bir pathos imgesi sağlar. Ama bu buz gibi bir müziktir, bir mezarın üzerinde yapılan dans gibi, ironik bir jesttir.

Onu izleyen yılların yapıtlarında, Stravinsky'nin müzik sesinin yapı düzenine egemenliği hep ön planda kendini gösterir. Rus halk melodisinin, Stravinsky'nin müzik düşüncesiyle hiçbir zaman filizlendirici bir ilişkisi olmamıştır; o yüzden kolayca bir yana bırakılır. Biri 17. ve 18. yüzyıl mahkemeleri tarafından, öbürü de din tarafından yeniden canlandırılan ruhtaki klasik efşanelerden iki ana tema ortaya çıkar. İlk türden önemli bir yapıt solocular, koro ve orkestra için bir oratoryo olan *Oedipus Rex* (1926-27), maske takmış oyuncular tarafından sahnelenmek üzere tasarlanmıştır. İkinci türü başlangıcı olan önemli yapıt ise, *Mezmurlar Senfonisi*'dir (1930). Stravinsky'nin *Oedipus* öyküsünü, müzikte gerçekten etkileyici imgeler ya da betimleme yerine, ustaca sergilenmiş güçlü "dokunuş" ya da "bedensel" duyumları geçirerek işler. Yapıt, kulakta müthiş bir etki yapar ve Stravinsky'nin öğrencilerine bu yapıtın teknik mucizelerini anla-

10. White, *a.g.y.*, p. 80.

tan korkulu bir saygı telkin eden program notları yazmasına olanak veren türde müziktir. Ne var ki, izleyiciler efsanedeki kişilerden hiçbirine yakınlık duyumsamaz. *Syphonie de psaumes*'da (1930; *Mezmurlar Senfonisi*) ise, sona yakın pasajlardaki akıldan çıkmayan, yumuşak *ostinato*'lar gibi daha derin öznel nitelikler taşır. Ama bu, tüm yaşamı kapsayışı ve neşesi, kavgası ve acısıyla bir insanlar dünyasının varlığını duyumsayan Bach'ın verdiği örneğin tam karşıtı olan, salt bireysel bir okuyup üfleme-yi temsil eden türden bir dinsel sanat türüdür. T. S. Eliot'un-ki gibi, umutsuzluk üzerine kurulmuş bir dindir bu,

*Sakin ol dedim ruhuma, varsın gelsin karanlık üstüne,
Tanrı'nın karanlığıdır olsa olsa bu.*

Bu dönemde Stravinsky, bunun yanı sıra, müziğin geçmişinde, bu her iki yapıt için kendi alıp kullanabileceği gerçek melodi parçaları, ya da birbirini izleyen farklı üsluplar biçiminde izleyebileceği ezgi "kalıpları" aramaya koyulur. Bach, Donizetti, Çaykovski, Rossini, Pergolesi, Verdi'den yararlanır. Pergolesi melodileriyle *Pulcinella* (1919) ya da Çaykovski melodileriyle *le Baiser de la fée* (1928; *Perinin Busesi*) gibi gerçek ezgi alıntıları yaptığı yapıtlarında, Stravinsky'nin niteliklerini ve sınırlı yanlarını keskin bir biçimde görebiliriz. Yeni düzenlemesinde ezgiler, cilâlanmış, parlak ve sanki armoni "yağları"ndan temizlenmişçesine pırl pırlıdır. Ama bunun yanı sıra, bunlardan temizlenmiş olan bir şey daha vardır, o da beşeri sıcaklıktır. *Oedipus Rex*, *Keman Konçertosu*, *Orpheus*, *Jeude cartes* (Kağıt Oyunu), *Le libertin* (1951; *The Rake's Progress*; İnançsızın Gidişi) gibi yapıtlarda bu ariyet alış, melodi kırıntıları ve kalıpları biçiminde olur. Bu yöntem konusunda Stravinsky şunları yazar, "Mizacım, doğası gereği akademik değildir; o yüzden de akademisizmin formüllerini kendi zekâm sayesinde ve irade gücümün çabasıyla kullanabiliyorum. Bunu da tıpkı halk müziğinden yararlanabildiğim kadar, bile bile ve tereddütsüz bir biçimde yapabiliyorum. Benim sanatımın hammaddeleri bunlardır."¹¹

Musorgski, Çaykovski, Smetana ya da Dvorak'ın, uluslarının

insan varlığı ile dolup taşan canlı müzik malzemesi karşısında duydukları coşkuda, baştan aşağı bir değişme meydana gelmiştir. Şimdi müzik dili, görünüşe göre her biri, öteki kadar iyi olan bir takım formüllerden ibarettir. Ama, kuşku yok ki, Stravinsky'nin yaratma süreci, bu denli mekanik değildir; bu süreç, Constant Lambert'in onun "ünlü müziksel kişileştirmeleri" konusundaki keskin erdemleriyle de tam olarak nitelendirilemez. Stravinsky'nin yapıtının sert nesnel maskesinin ardında Schönberg'in dehşet çılgınlıklarındaki kadar dipsiz bir yalnızlık yatar. Bu, kendi ulusunun ya da dünyanın insanları için benimsediği eski ya da yeni hiçbir duygu taşımayan; hiçbir duygudaşlığın heyecan vermediği; kendine bir zanaatkâr-müzikçi olarak akıllıca hatta rahat bir yaşam kurmuş olan, buna karşılık yaşadığı dünyadan nefret eden ve gelecek için hiçbir umut beslemeyen bir kimsenin içinde bulunduğu korkunç yalnızlıktır. Dolayısıyla da, onun sığınağı, Stravinsky'nin içinde yaşamı bulamadığı beşeri imgelerin yerini alan geçmişten alınmış kırıntılarla kendi başına bir yaşam tarzı haline gelen sanattır.

IV. Villa-Lobos'ta Biçim

1910'ların ve 1920'ler başlarının, Stravinsky'nin *Le Sacre de Printemps* ve Milhaud'nun Brezilya'nın balta girmemiş ormanlarını canlandırmaya çalışan *L'Homme et Son Désir* gibi "primitivist" yapıtlarını, kendi anadili olarak, Avrupalıların bu şekilde ödünç aldıkları halk ve popüler müzik malzemesini kullanan bir bestecinin yapıtlarıyla karşılaştırmak aydınlatıcı olur. Heitor Villa-Lobos (1887-1959) ne Stravinsky'nin bestecilik donanımına, ne de Milhaud'nun biçimsel cilâsına sahiptir. Ne var ki -her zaman başarılı olmasa da- çoğu bölümüyle müziği, tam da "primitivistler" in mekanik ritimleri ve kasdi "şok" sesleriyle kökünü kazımaya çalıştıkları türden bir kültüre sahip olan bir zihnin varlığının sıcaklığını ve duygusunu taşır.

Gençliğinde Brezilya'nın sinema salonlarında çalan Villa-Lobos, toplum yaşamına geçerken "popüler" müzik ile "sanat müziği" arasındaki duvarı yıkmaya çalıştı. 1932'de Rio de Janeiro

ro'da Müzik Öğretimi Müdürlüğü'ne atandı ve okul çocuklarından oluşan büyük koroları, Nicolas Slonimsky'nin yazdığına göre de, "Handel'den popüler şarkılara ve yurtseverlik şarkılarına kadar uzanan" geniş bir repertuarla eğitti.¹² Besteci olarak Villa-Lobos'un ayırt edici özelliğini, "sanat müziği" formlarını popüler ezgilerle birleştirmesi oluşturur. Lobos'un müziğinin motifleri eski çağların Kızılderili kabile müziğinden, kent cafelerinde işitilen melodilere ve ritimlere; tüm Amerika kıtasında ve Avrupa'da duyulan "popüler" Brezilya müziğine kadar uzanır. Yaşayan* önemli bestecilerin belki de en az öznel olanı olan Lobos'un akıl almaz yaşamsallığı hem yazdıklarının çokluğuyla hem de bunların taşıdığı coşkuyla kendisini gösterir.

Villa-Lobos, *Serestas* şarkı grubu ve *Cirandas* piyano parçaları dizisi gibi, her ikisinde de halk malzemesinden yararlanarak kısa ve özlü nefis yapıtlar bestelemiştir. Ne var ki, sel gibi akittiği müzik, 1920'lerin *Chôros* ve daha başka yapıtlarında olduğu gibi çoğunlukla en olmadık biçimi kullanır. "Chôros" "sokak müziği" ya da doğaçlanan bir "serenat" anlamına gelir ve bu başlık altındaki birçok yapıt uzunluğu ve enstrümantasyonu bakımından son derece farklılık gösterir. Örneğin *Chôros No. 1* solo gitar için popüler dans üslubunda küçük bir parçadır. Solo keman, viyolonsel ve beş üflemeli çalgı için *Chôros No. 7*'de ise melodik popüler Brezilya marşlarından oluşan pasajlar, dokuz dakika kadar süren "ilkel" haykırışlı, kadansa benzer pasajlar ve deklamasyonlar, dans pasajlarıyla birbirini dönüşümlü olarak izler. *Chôros No. 6* bundan üç kat uzundur ve seslendirilmesi için içinde yerli çalgıların da bulunduğu tam bir senfoni orkestrası gerekir. Rapsodilerin en gevşegi olan bu yapıt, zaman zaman disonan bir kontrpuanla vurgulanan ve bir trende gidiş sahnesinin bir müzikal kontrpuanı gibi işitilen popüler tarz havalarla doludur. Solo piyano için *Rudepoema* (1921-26) ile piyano ve orkestra için *Momopreça* (1929), bunun kadar uzun ve dağınık bir yapıttır. Bu yapıtlarda, müzikal fikirlerin gevşek bir

12. Nicholas Slonimsky, *Music of Latin America*, Crowell, N. Y., 1945, p. 143.

* Kitabın basım yılı 1960'tır. Villa-Lobos, 17 Kasım 1959'da öldü -Çev.

zincir biçiminde ard arda sıralanmış olmalarının dışında göze çarpan herhangi bir düzenlemenin olmaması, besteciden yana herhangi bir biçim bilgisi noksanlığından kaynaklanmaz. Her Brezilyalının kendi malı olarak tanıyacağı popüler ezgileri alan Villa-Lobos, bunların popüler özelliğini değiştirecek yapısal karmaştırmalardan sakınmaktan hoşlanır görünmektedir.

Öte yandan 1930'larda başladığı *Bachianas Brasileiras* adlı yapıt dizisi, nispeten disiplinli yapılarıyla göze çarpar. Villa-Lobos, bu yapıtların vaftiz babası olarak, büyük kontrapunkt mimarı olan Bach'ı değil, prelüd, tokata, aya ve dans ritimli füglerden oluşan süitlerin ve *partitalar*'ın bestecisi olan Bach'ı niteler. Enstrümantasyonun kapsamı, *Chôros*'taki kadar genişir. Örneğin, en güzellerinden biri olan *Bachianas Brasileiras No. 1*, sekiz viyolonsel içindir. "Capira'nın Küçük Treni" adlı büyüleyici kapanış tokatasıyla *No. 2* tam bir orkestra içindir. *No. 3* piyano ve orkestra içindir. *No. 4* solo piyano içindir. Plağa alınan biçimi, dünya çapında bir "hit" haline gelen *No. 5* soprano ses ve viyolonseller içindir. Özellikle zengin ve usta kontrapuntal müzik dokusuyla *No. 8* tam orkestra içindir.

Bu yapıtlarda Villa-Lobos'un yarattığı popüler üsluplu melodiler güçlü, parlak ve sevimlidir ve hiçbir zorlanma ve sağlıksızlık ya da "yabancı kültürler"le zoraki evlilik belirtisi olmadan "Bach" mirası arasında yerlerini alırlar. Arızı kakışım ve daha parçalı (fragmanter) "ilkel" Kızılderili melodileri bu bağlamda bunun kadar "yerli yerinde" duyulur. Bu gibi yapıtlar, Bach'ın müzik yazısının temelinde halktan kaynaklanan özelliğine ve onun bas, orta ve obligato en üst çizgiden oluşan üç sesli müzik dokusunun "doğallığı"na parmak basar. (Aslında, Amerikan Zenci cazının marşlara ve halk blues'larına dayanan "New Orleans" üslubu, bu türden üç sesli bir polifonik doğaçlama olarak ilerler.) Modern dünyada, Avrupa'da üretilen "primitif" ve "cengil" müziğine yanıt olarak ortaya çıkan şeyin, bunun gibi sıcak, insanca bir müziğin ve Avrupa'nın kendine özgü kültürünün geçmişine ilişkin içgörünün, Brezilya gibi yeni bir ulustan gelmesi durumu tipiktir.

Böyle olmasına karşılık, biçimsel disiplin yoksunluğu, Villa-

Lobos'u sınırlayan büyük etken olarak kalır. Burada kastedilen akademik disiplin değildir. Burada eksik olan öge, daha iyi psikolojik disiplin biçiminde tanımlanabilir. Villa-Lobos'un müziği, olanca derinliği ile gözlemlenen gerçek bir insani betimleme halinde kaynaşmaz. Onun müziğinde, Afrika, Avrupa ve Brezilya Kızılderililerinin zengin etnik ve müzikal dalgalarını beraberinde taşıyan Brezilya halkının varlığını duyumsanız. Bu müzikten halkın nasıl yaşadığını ya da ne düşündüğünü pek fazla sezemeyiz. Ama bu aynı zamanda da, yeni bir sestir ve bize ülkeler birbiri ardına kendilerine zorla yüklenen yoksulluk ve geriliği sırtlarından atar ve sanayilerini, öğrenimlerini ve sanatlarını geliştirirken, dünya müziğinin ana yatağına dökülmeye başlayan engin insan ve müzik kaynakları konusunda bir fikir verir.

V. Janacek ve Konuşmanın Müziği

Halk malzemesinin hem sadelik hem de beşeriliğinden yararlanarak güçlü ve anlatımlı biçimler geliştirmek yolundaki en çarpıcı başarılar, Leos Janacek ve Béla Bartók gibi kimselerin yapıtlarıyla, Orta Avrupa'dan geldi. Dıştan bakıldığında, bu bestecilerin kimi yapıtları, örneğin bir Stravinsky tarafından yaratılan "şok" yapıtlarına koşut gibi görünürlerse de, bu ilişki raslantısaldır. Çünkü bu kişilerin müzikleri köylülüğe bağlılıktan ve bu insanları anlamaktan, derin ulus duygusundan ve halk müziğinin yoğrulabilen, yaratıcı niteliklerine ilişkin kavrayıştan kaynaklanmıştır. Bu kendi başına olan ya da "ben"i merkez alan bir sanat değildir. Bu sanat, gerçek trajik duygu ve onun kadar gerçek bir yaşam sevinci de içinde olmak üzere, "primitivist" müziğin yoksun olduğu niteliklere sahiptir. Bu müziğin soğukluğu, sertliği ve derin öznelliği, ulusun müziğe yansıyan trajik deneyimlerinden ileri gelir. Ama aynı zamanda da bu müzik, gelecek için umudunu da dile getirir.

Leos Janacek (1854-1928), bugünkü Çekoslovakya'nın* bir parçası olan Moravya'da, Antonin Dvorak'tan yalnızca onüç yıl sonra doğdu. Bununla birlikte, Janacek'in kendini bulması ya-

* Bugün Çek Cumhuriyeti - Çev.

vaş oldu; yedi operası, iki yaylı çalgılar dördlüsü ve *Glagolska mse* (*Glagolirik Missa* ya da *Slavonik Missa*) ve bir *Keman Sonatı* da içinde olmak üzere başlıca yapıtları 20. yüzyıl içine rastlar. Daha sonraki bir kuşak bakımından onu ayırt eden temel özellik günlük güneşlik iyimserliği bir yana bırakmış olmasıdır. Müziği, sanatçının en katı gerçeklerle kapışması gerektiği inancını yansıtır ve bestecilik bakımından Alman romantik ya da klasik geleneğinin sunduğundan farklı temel arayışını temsil eder. Bu keskin kopuşu, 1886'da bilinmeyen bir besteci olan Janacek'in bazı bestelerini ona ithaf ederek gönderdiği zaman Dvorak'ın dile getirmiş olduğu kaygılı duygulardan hissedebiliriz. Böylesine "değerli bir armağan" olan bu tür bir ithaftan duyduğu gerçek gururu dile getiren Dvorak, devamla, "Kabul etmem gerekir ki, birçok yerlerde, özellikle de ton değiştirimleriniz (modülasyon) konusunda şaşırdım ve bir sonuca varamadım.... Ama bunları bir, iki üç kez baştan sona çalınca, kulağım giderek alıştı ve kendi kendime; demek ki pekâla olabiliyormuş, dedim; ama gene de bunu tartışabiliriz. Bununla birlikte bu önemli değil. Ben bunların bizim fakir (bu tür yapıtlar bakımından fakir) müzik literatürümüzde gerçek bir zenginlik oluşturdukları kanısındayım. Bunlar özgün besteler ve daha da önemlisi gerçek bir Slavonik atmosfer içinde soluk alıp veriyorlar... Sizi bu küçük ama aynı zamanda önemli besteniz için kutluyor ve bu türden daha fazla beste yapmanızı diliyorum."¹³

Janacek, daha büyük yapıtlarını kabul ettirmek için mücadele etmek zorunda kaldı; bu yapıtları bugün hâlâ yeteri kadar çalınmaz. *Jenufa* (1894-1903) operası, Prag'da 1916'ya gelinceye kadar sahnelenmedi. Almanya'da çok büyük saygıyla karşılandı ve New York'ta 1924-25'te Metropolitan Opera Kumpanyası tarafından sahnelendi. Son operası, Dostoyevski'nin romanından bestelediği *Z mrtvého domu* (1928; *Ölümlerevinden Notlar*) 1930'da Brno'da ve 1931'de Hitler'in iktidara gelmesinden önce yeni müziğe ilgi duyan etkin merkezlerden biri olan Berlin'de sahnelendi. Kendini kolayca ele vermeyen güzelliği, 1954 Hol-

13. Bohumir Stedron, Laos Janacek: *Letters and Reminiscences*, Artia, Prague, 1955, p. 73.

landa Festivali'nde bir vahiy gibi geldi. Janacek'in müziği, eğlendirmek ya da kulağın merakını uyarmak peşinde olmadığı gibi, şok yaratmayı ya da ürkütmeyi de amaçlamaz. Bir besteciler okulu ya da çevresine kalabalık bir öğrenci grubunu toplayacak hiçbir yeni müzik sistemi ya da yapılaması sunmaz. Janacek'in üslubu, insanların en yürek sızlatıcı duygularını açıklayacakları türden bir müzik dili yaratma çabasıdır ve içinde açıkladığı şey de düşünceli, karmaşık bir psikolojidir. Üslubu, Musorgski ile ortak yanları olan, müzik sanatını başından başlayarak yaratıyormuş gibi kulağa gelen bir nitelik taşır. Enine boyuna araştırmış olduğu Moravya müziğinin köklerini içinde taşır; buna karşılık bu müziğin içinde geçmiş beste müziğinin yankıları azdır.

Janacek'in getirdiği, 19. yüzyıl sonlarına yakın başlayan yeniliklerden biri, "söz ezgileri" adını verdiği şeyin kapsamlı incelemesiydi. Bu, konuşmadaki karakteristik tümce parçacıklarının bükünlerini müzik notasına geçirilmesi hatta kuş ötüşlerinin ve hayvan bağırışlarının notaya alınmasıydı. "Biri benimle konuşurken, ben onun söylediklerinden daha çok sesindeki ton değişimlerini dinlerim. Ne olduğunu, ne hissettiğini, yalan söyleyip söylemediğini, kızgın olup olmadığını, ya da yalnızca olağan bir karşılıklı konuşma mı yaptığını bundan hemen anlarım. Gizli bir acıyı bile hissedebilirim, daha doğrusu iştebilirim. Yaşam sestir, insan konuşmasındaki ton değişimleridir. Her canlı yaratık en derin gerçeklerle doludur. Görüyorsunuz ya, bu benim yaşamımın başlıca gereksinimlerinden biri olmuştur. '97 yılından bu yana konuşma melodilerini kaydetmekteyim. Bunlarla dolu koca bir defter derlemem var; görüyorsunuz ya, bunlar benim ruhun içine baktığım pencerelerdir- ama şunun altını çizmek istiyorum: bunlar sahne müziği (dramatik müzik) bakımından son derece önemlidir."¹⁴

Modern müzikteki pek çok yenilik gibi, bu da gerçekten sanatta, başından beri gizli kalmış olan bir yanın bilinçli, özel ve eksiksiz bir araştırmasını oluşturur. Müzik ile, konuşmanın bükünleri arasındaki bağ, bu sanatın bir parçasını oluşturmuş ve deyim yerindeyse, her büyük opera ve şarkı bestecisinin zihni-

nin arka taraflarında mevzilenmiştir. Bu bağ, enstrümantal müzikte de kopmadan kalmıştır; bunu bu müziğin resitatiflerinde ya da meditasyonlu ve deklamasyonlu pasajlarında da görebiliriz. Musorgski gibi, Janacek'in de, beste yaparken aradığı, pek yüksek belagat değil, "basit konuşma"ydı ve başardığı şey, olağan resitatif üslubundaki gibi salt müziğin konuşma bükünlerine uyarlanmasından çok daha fazla olan birşeydir. Janacek'in "konuşma melodileri"nin ipucu, halk müziğinin *parlando* yanında yatar. Janacek'in, kimi zaman bölük pörçük olabilse de, "konuşma"sındaki tümce parçaları, kelimenin tam anlamıyla melodiktir; üslubu ise, bu tümce parçalarının bir müzik dokusu oluşturacak şekilde aynı tonda değiştiren yoğun bir tekrardan oluşur. Bunlar kolayca örneğin *Jenufa*'da ya da *Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nde işitilen gerçek bir halk üslubu müzik biçimini alırlar.

Bu, her zaman meditasyonlu ve çoğunlukla derin trajik duyguyla dolup taştan, neredeyse tümüyle *parlando* üsluplu bir müziktir. Janacek'in düşüncesi, sanki besteci iletmek istediği umut için kendi içinde kendisiyle güreşiyormuşçasına yavaş ilerler. Kimi zaman, *Keman Sonatı* ile *İkinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nün bitiş parçasında ya da *Glagolitik Missa*'nın *Sanctus*'unda olduğu gibi, bütün bir yapıt, daha döngülü, daha tatlı ve daha duyumsal bir melodi anaçizgisinin ortaya çıkmasıyla "aydınlığı" çağrıştırır ve bu özelliğiyle "karanlık"tan "aydınlık"a bir geçiş gibi görünür. Gerçekten başarılı ilk operası olan *Jenufa* (önceki iki operası hâlâ manüskri halindedir) ile son operası *Ölülerevin-den Notlar*'ın bütünüyle teması "karanlık"tan "aydınlık"a bu geçiş hareketidir. *Jenufa* bir Moravya köyünde geçer ve ahlaksız sevgilisinin ihanetine uğrayan, yeni doğan çocuğu korkuya kapılan büyük annesi tarafından öldürülen evlenmemiş bir annenin dramını işler. Ama, kadın kahraman sonunda aşkın ve mutluluğun yolunu bulur. *Ölülerevin-den Notlar* Dostoyevski'nin kaleminden Sibirya'daki hapisanelerde yaşanan gaddarlıkları olduğu gibi gözler önüne seren bir tablosudur, ama özgürlüğe ve umuda doğru bir izlenimle sona erer.

Janacek'in ulusal anlatımı, Dvorak ve Smetana'nunkinden farklı bir türdedir. Halk kendini hırpalıyormuş, bazen de eniko-

nu umudunu yitirmiş gibi görünür, böyle olmakla birlikte hiçbir zaman yaşama dört elle sarılmaktan şaşmaz. Janacek'in kederinden yansıyan şey, 19. yüzyıl sonlarında ve 20. yüzyılda, Avrupa'nın küçük ulusları üzerine kapanan ve birinci dünya savaşının büyük kan banyosu ile sonuçlanan büyük-devlet pençesinin getirdiği karanlıktır. Müziğinin öznel bir niteliği vardır, ama bu, kendini toplumdan koparan ya da gözü yalnızca kendi zihnine ya da isteklerine dikilip kalmış bir sanatçının öznelliği değildir. Deklamasyonlu üslup birbirine taban tabana ters düşen tiplere ya da yaşamın çeşitli kesimlerini anlatmaya sıvanmaz, Janacek'in kendi güçlü sesini yükseltebileceği müzikal bir dil haline gelir. Janacek, yaşamda sahte ve baskıcı bulduğu şeylere karşı sesini yükselten bir birey olarak karşımıza çıkar. Bu tutku dolu deklamasyon, yalnızca büyük ölçekli yapıtlarda değil, 1905'te yazdığı, bir Çek Üniversite gösterisi vesilesiyle Çek işçilerinin Alman askerleri tarafından öldürülmesini protesto eden bir piyano sonatının "Önsezi" ve "Ölüm" başlıklarını taşıyan iki kısa parçası gibi, daha kısa yapıtlarda da kendini gösterir. Çek orkestra yönetmeni Vaclav Talich'in Janacek için yapılan nitelendirme, müziği için de geçerlidir: "Güzel, katı, kendini kabul ettiren, dediğim dedik. Çetin bir ceviz!"¹⁵

VI. Bartók ve Macar Köylülerinin Trajedisi

Béla Bartók (1881-1945) halk müziğini temel alan bestecilerin en derin, en çelişik ve en karmaşık olanıdır. Bartók, ulusunun büyük sıradan insanlar kitlesini oluşturan köylülüğe her türlüyle bağlı, son derece öznel ve çoğunlukla da trajik olan bir sanat yarattı. Bir öğretmen ve yetenekli bir müzikçi olan babası, Bartók sekiz yaşındayken öldü. Bartók, "Bundan sonra, annem öğretmen olarak çalışmak ve günlük nafakamız için zorlu bir mücadele vermek zorunda kaldı," diye yazıyor.¹⁶

1905'te, Bartók, besteci Zoltán Kodály ile birlikte, kırsal bölgede hızla yok olma süreci içinde bulunan Macar köylü müziği-

15. a.g.y., p. 204.

16. Béla Bartók, "Autobiographical Note," ("Otobiyografik Not") Tempo, No. 13, London, 1949, p. 3

ni incelemeye girişti. 1911'de Kodály ile yeni bir Macar Müzik Derneği kurdu. Devletten çok az yardım gördüler. Bartók, daha çok, bir araya getirebildiği kendi kişisel olanaklarının elverdiği kadarıyla halk müziği üzerindeki çalışmalarını sürdürdü. Macaristan bir krallıktı ve Avusturya İmparatoru tarafından yönetilmesine karşılık, görünüşte, özerkti. Büyük Macar toprak koda-manları demokrasiye ya da endüstriyel ilerlemeye ilgi göstermiyorlardı, buna karşılık halk korkunç bir yoksulluk içinde yaşıyordu. Bartók'un, sıradan insanlara bağlılığıyla sürdürdüğü araştırmalar, ırkçı, şoven Macar ve "Magyar" milliyetçilerinin hoşlanacakları türden değildi. Onun halk müziğinde ters akıntılardan kaynaklanan kamaşık etkileri ortaya koyan keşifleri, halkların kardeşliği anlayışına daha yakındı. Bartók öteki Balkan ülkelerinde, Kuzey Afrika ve Türkiye'de köylü müziği üzerindeki incelemelerini sürdürdü. Türkiye'de bir keresinde bir köylüden çok eski bir destan sözlerinden kaynaklanan eski bir ezgiyi dinleyen Bartók şöyle yazmıştı, "Kulaklarıma inanamadım. Aman Tanrım, bu ezgi, tıpkı eski bir Macar melodisinin bir eřitilmesi gibiydi. Müthiş keyif duydum."¹⁷

Bartók'un tüm müzik yaşamını adadığı çalışma, büyük bir piramide benzetilebilir. Bu piramitin tabanını onun, halk müziği konusundaki anıtsal araştırması ve derleme çalışmaları oluşturur; bu onun, müzik tarihinde belki de eşi görölmemiş bir bağlılık ve bilimsel bir güçle yürüttüğü bir çalışmadır. Söz konusu olan binlerce şarkıyı notaya alarak ve fonograf plağına kaydetmekten oluşan salt bilgince bir derleme değildi. Bartók, yaratıcı bestecilik iğörüsüyle, bir üslup özömleme yöntemi getirmeyi başardı. Bu yöntemle halk müziğinin geçirdiği değişiklikleri ve bu müziğin üzerindeki yeni büyüme katmanlarını ortaya çıkara-bildi. Bu piramidin üst yanında solo ses, piyano ve öteki algılar için halk şarkısı düzenlemelerinden oluşan ciltlerce yapıtı bulunur. Bu besteler yaratıcı müzik evreni içinde yerlerini alırlar, çünkü bu melodilerin kendileri onun bunları titizlikle bulduğu zamanki durumuyla korumuş olmasına, bunların akademik armonilemeyle zayıflatılmamalarına karşılık, Bartók bu ezgileri

17. Bela Bartók, "On Collecting Folk Songs in Turkey," ("Türkiye' de Halk Türküleri Derlemesi Üzerine") Tempo, No. 13, 1949, p. 16.

mücevher dizileri gibi ortaya çıkaran halk üsluplu karşı-motifler yaratmıştır. *Sekiz Macar Halk Şarkısı*'ndan (1907-17) "Karadır Toprak"ın piyano eşliği, bir arpa çağrıştırmasıyla tipiktir. *Yirmi Macar Halk Şarkısı*'ndan "Hapiste"nin, bir dörtlükten öbürüne sesin yeğniliği bakımından değişen ve gelişen piyano eşliği, şarkıyı tümüyle küçük kompozisyon başyapıtı evrenine sokarken, bir yandan da dinleyiciye, örneğin Bartók'un *Piyano Sonatı*'nın yavaş bölümünde işitilen, vurmali piyano üslubunun halk müziği ile olan bağlarına ilişkin ipuçları verir.

Piramitte bunların daha üstünde, *Piyano Sonatınası* (1915), *İki Keman İçin Kırk Dört Düet* (bitişi 1931), *Çocuklar İçin Seksen Beş Piyano Parçası* (1908-1945) ve *Halk Ezgileri Üzerine Üç Rondo* (1909) gibi, Bartók'un gerçek birçok halk melodisini kullandığı kısa yaratı bestelerinden oluşan defterleri yer alır. Bunlar, düzenli, döngülü biçimin güzel örnekleridir. Bartók'un daha büyük ölçekli yapıtlarında bulunmayan tatlı ezgiselliğe çoğu zaman sahip olan basit bir polifonileri vardır. Ondan sonra piramidin tepesinde, Bartók'un başka bestecilerin yaşamları boyunca vermiş oldukları yapıtlara oranla görece daha az sayıda olan, tümüyle özgün büyük ölçekli yapıtları bulunur. Araştırma çalışmaları dışında, bunlar altı yaylı çalgılar dörtlüsü, üç piyano konçertosu, *Keman Konçertosu*, bitmemiş *Viyola Konçertosu*, *Piyano Sonatı*, *İki Piyano ve Vurmali Çalgılar İçin Sonat*, tek perdelik operası *Kékszakállú herceg vára* (Dük Mavisakalın Şatosu), iki bale, *Cantata Profana*, küçük orkestra için üç yapıt ve tam orkestra için bir yapıtı kapsar.

Bartók, bu daha büyük ve daha derin yapıtları'nda Macar halk şarkısının daha eski katmanlarının daha özgün tarzını kullandı. Gerçek şarkıları alıntılarla yoluna gitmedi. Kendisinin yazdığı gibi, "Bir bestecinin köylü müziği üzerindeki incelemelerinden tam yarar sağlamasının en iyi yolu nedir? Köylü müziğinin söylemini, bu konudaki herşeyi unutabileceği ve onu müzik anadili olarak kullanabileceği biçimde eksiksiz bir biçimde özümleme."¹⁸ Bartók, *parlando-rubato* ve *tempo-giusto* müzik

18. Bela Bartók, "The Influence of Peasant Music on Modern Music," ("Köylü Müziğinin Modern Müzik Üzerindeki Etkisi") *Tempo*, No. 14, Winter, 1949-50, London, p. 19.

tümcelerinin ince varyantlarını, "majör ve minör tonalitenin kaç bir biçimde kullanımı"ndan¹⁹ ayrılan pentatonik diziler ve modlar kullanışını, bunun yanı sıra ona halk melodisinin bu üslubun gücünün altını çizdiği olarak görünen bazı vurmali ve disonan kalıpları bu müzikten çıkarmıştır. Debussy ile Stravinsky'nin de buna koşut bir yol izlediklerini büyük bir coşkuyla keşfetti ve bunu büyük Asya, Rusya ve eski Avrupa halk müziği denizinin artık bestelenmiş Batı müziği geleneğinin göreceli darlığından kurtulmasının bir işareti olarak gördü. "Bu nedenle çağımızda modern müzik coğrafya açısından birbirinden çok uzak olan ülkelerde benzer çizgilerden geçmiş gibi görünüyor. Bu müzik, son yüzyılların müzikal yaratımlarından etkilenmeden kalmış bir köylü müziği türünün etkisi altında yeniden gençleşmiştir." Böyle olmakla birlikte kendi ile Debussy, Stravinsky arasında farklar bulunduğunu da görüyordu. Debussy'nin üslubunun halktan "etkilenmiş" olduğunu söylüyordu. *Le Sacre de Printemps* gibi yapıtlarında Stravinsky, kendi estetiğine uyumlu son derece yetenekli bir halk müziği "taklitçi"siydi. Bartók ise, "ne doğrudan doğruya köylü melodilerini, ne de köylü melodilerinin taklitlerini" arıyordu; onun aradığı, baştan aşağı "her yanına köylü müziğinin atmosferi sinmiş"²⁰ bir müzikti.

Ama bu, öykünün yalnızca bir bölümüdür. Çünkü, *İkinci Keman Sonatı* ve *Keman Konçertosu* gibi yapıtların keskin ve sıklıkla haşın olan pasajların köylü müziği kalıplarına kadar izini sürebilsek de, sonuç olarak buradaki müzik, köylülüğün bunları, Dvorak ve Musorgski'nin halk-tarzı yapıtları ya da Bartók'un *Çocuklar İçin* ve *Keman İkilileri* gibi daha kısa yapıtlarında olduğu gibi, ses ve ruhuyla kendinin sayacağı bir müzik değildir. Bartók'un daha büyük besteleri kendi çelişkili dünyasını, büyük devletler politikasının içinde kapana kısılmış, yazgısı büyük devlet savaşlarının top tıkaçı olarak kullanılmak olan, görünürde kurtulma umudu olmadan ezileduran Macar ve Balkan köylüsünün, trajik durumuna bazen şiddetli, bazen kederli tepkisini dışavurur.

19. Bela Bartók, "Autobiographical Note," p. 5.

20. Bartók, "The Influence of Peasant Music on Modern Music," p. 22

Bartók'un yapıtlarının klasik gelenekle iligisi böyledir. Janacek'in tersine, Bartók, sonat formu, tema ve çeşitlemeler ve rondo da içinde olmak üzere, bu klasik geleneğin simetrilerini ve çatısını büyük bir buluş yeteneğiyle kullanır. Ama, çoğunlukla ferahlığa ulaşmayan, kakışık armonisi, klasik geleneğin temelini oluşturan duygusal dram türünü ve "iç" ve "dış" dünyaların birliğini ortadan kaldırır. Müzik çözümlemesi yapan biri, bu simetrilerin ve birleşik bir yapıtın düzenlenme yöntemlerinin etkileyici diyagramlarını hazırlayabilir. Ama, çoğunlukla kulağın duyduğu, örneğin *Birinci Keman Sonatı*'nın (1921) ağır bölümünün ortası ya da *İkinci Piyano Sonatı*'nın (1922) kapanış pasajlarında olduğu gibi, birbirini izleyen bazen sert ve şiddetli, bazen doğaçlama ve düşünsel ve zaman zaman da birden yüreğe işleyen güzellikte melodik meditasyonları biçiminde çiçekleniveren "anlar"dır. Bartók'un, yaşamının son yıllarında buna yaklaşıyor görünmekle birlikte, klasik formu, içinde yaşadığı çağda, gerçekten hissedebilecek ya da yeniden yaratabilecek yaşam görüşünü bulmasına olanak yoktu. Böyle olmakla birlikte müziği, sıklıkla taşıdığı kederli havaya karşın, köylü hicvini ve yaşama dört elle sarılışını korur.

Bartók'un ilk yayımlanan yapıtları, örneğin *Op. 1, Piyano ve Orkestra İçin Rapsodi* (1904) ve güzel *Op. 7, Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* (1903) daha o zamandan, yapıtına düşünce dolu, "işsel" özelliğini veren katıksız, "açık" ve *parlando* temalara olan eğilimi ortaya koyar. Bu keder *Mavisakal Dükü'nün Şatosu* (1911) operası ile *Op. 17, İkinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nde (1915-17) doruğuna varır. Buradaki kişi, karılarını öldüren biri değil, trajik olarak kayıp biridir. Perde açılıp karanlık ve kasvetli şato görününce, Mavisakal, babasını ve erkek kardeşlerini hiçe sayarak onunla kaçan karısı Judith ile birlikte içeri girer. Şatonun karanlığını aydınlatmak ve gördüğü yedi kapının anahtarını Mavisakal'ın kendine vermesini ister. Mavisakal istemeyerek anahtarları verir; Judith kapıları teker teker açar. Her birine ışık girer ama bu ışık kan rengine bulanmıştır. Açılan birinci kapıdan, Mavisakal'ın işkence odası önüne serilir. İkincisi pıhtılaşmış kan izleri ile dolu içindeki silah deposu görülür. Üçüncü-

sünde Mavisakal'ın mücevher hazinesi ortaya çıkar, bunlar da kan lekeleridir. Dördüncü kapı, onun çiçek bahçesine açılır ve bitkilerin saplarının ve diplerinin kanlı olduğu göze çarpar. Beşinci kapının arkasında onun krallığının geniş toprakları açılır; gök, bu toprakların üzerine kanlı bir gölge düşüren bulutlarla kaplıdır. Altıncı kapının arkasında bir gözyaşı gölü uzanır. Sonunda, Mavisakal'ın açmamasını söylemesine karşın, Judith yedinci kapıyı açar; Mavisakal'ın kraliçeler gibi giyinmiş eski karıları yavaşça yaklaşırlar. Mavisakal onların önünde diz çöker. Ve sonra, kederli bir biçimde Judith'in başına bir taç giydirir. Judith artık öbür üçünün yazgısını paylaşmak zorundadır, onlara katılarak yedinci kapının ardından kaybolur. Onlar Mavisakal'ın yaşamındaki şafak, öğle ve akşamı temsil ederler; en güzel olanları Judith, gecedir. Kapı arkalarından kapanırken Mavisakal, arkalarından "Ve şimdi artık hep gece olacak" bağırırken sahne tümüyle kararır.

Opera, savaş önsezilerinin kendisini duyurduğu bir zamanda bestelendi ve daha sonraki bir temsil için yazılmış olan öndeyişte "çevremizdeki dünyayı kasıp kavuran savaş"tan söz edilir. Bu, Bartók'un en umutsuz yapıtlarından biridir ve simgeciliği o sırada gözünün önündeki Macar köylüsünün içinde bulunduğu duruma koşuttur. Büyük kitle, ortaçağa özgü denilebilecek bir gerilik ve karanlık içinde yaşamaktadır. Böyledir de, acaba ilerleme, uygarlık, "dış dünya," ışığın dünyası ne durumdadır? Bu bir işkence, kanlı savaşlar, ele geçirilmesi için dökülmesi gerekli kanların lekelerine bulanmış hazineler, kanla lekelenmiş çiçek bahçeleri ya da güzellik ve kanla boyanmış ve kan dökerek ele geçirilmiş büyük ülkeler, insan sefaletinin ve acılarının dünyasıdır. "Işığın" getirdiği budur.

Müzik etkileyici ve güzeldir. Baştan aşağı *parlando*, orkestral doku ile şiddetlendirilmiş ve Bartók'ta her zaman olduğu gibi döngülü olmayan, tam belirlenmemiş ve çizgi içinde dumadan gelişme halinde ilerleyen konuşma bükünlü vokal müzik tümceleriyle bestelenmiştir. Bartók'un armonisinin bunlara tanımlanabilen halk tarzı müzik evreninin dışında derin düşünceli bir "içsellik" kazandırmasına karşın, bu müzik tümceleri Macar halk müzi-

ğinden kaynaklanmıştır. Böyle olmakla birlikte, müziğin bir halk baladı halinde birbiriyle kaynaştığı çarpıcı bölmeler vardır; örneğin Judith'in şatoya girip," Şatonuz ne kadar da karanlık, zavallı, zavallı Mavisakal," diye bağırıldığı, ya da beşinci kapının Mavisakal'ın evrenine açıldığı sırada, müziği bir Macar yurtseverlik ya da savaş müziği halini alır. Bunun yanı sıra, yedinci kapının açılmasından hemen öncekinde olduğu gibi, aşk müziği son derece etkileyicidir. Operanın müzik bakımından dinleyici bakımından taşıdığı bütün güçlükler, operanın yoğunluğundan ve arka planında saklı tuttuğu şeylerden kaynaklanır. Bunlar, Strauss'un senfonik şiirlerini dolduran ve kulaklarda şok etkisi yaratan şeylere benzer hiçbir şeyi içermez.

Savaş yılları içinde, akıcı, izlenimci bir doku içine örülmüş az sayıda halk tarzı motif kullanan oldukça acaip, hatta hafif meşrep neşeli bir yapıt olan *A Fából Faragotta Királyfi* (1914-16; Tahtadan Yontma Prens) balesi ortaya çıktı. Bu balede, kötülüğün iyiliğe dönüştüğü ve aşkın zafer kazandığı bir çocuk rüya ülkesi canlandırılır. Buna karşılık, Bartók'un tartışmasız büyük yapıtlarından biri olan *İkinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* (1915-17) savaş yıllarının müthiş acısını dile getiren yoğunluğuyla kavrulur. Bu yapıt kulağa halk tarzı yapıtlar gibi gelmez, ama buna karşılık, dışavurduğu ruh hali, köylülüğün yoksulluğunu dile getirdiği ruh haline koşuttur; derin bir keder, şiddet ve öfke ile dengelenmiştir.

Üslup açısından, *parlando-rubato* türde ezgi çizgisinin üç değişik yapısal ve duygusal kullanımı görülür. Sonat formundaki yavaş tempolu giriş bölümüne, ilk duyulduğunda oldukça çıplak olan, ama polifoni ile zenginleştirilmiş güçlü deklasyonlu bir iç meditasyon olarak gelişen kederli bir ilk motif egemen olur. Bu bölüm sonda, son derece dokunaklı halk tarzı bir melodi olarak çiçeklenir. İkinci bölüm kısa bir piyano parçası, *Allegro Barbaro* (1911) ile başlamış, Stravinsky'nin *Le Sacre de Printemps*'nin ilkelciliğini anımsatan, keskin, uyumsuz akorlarla armonize edilmiş bir ritmik atılıma sahip olan bir müzikle ilerler. Ama bu müzik, Stravinsky'nin müziği kadar mekanik değildir; ritimleri de insanın vücudunu parçalıyormuş gibi bir etki yapmaz. Bu ritimler insan devinimiyle organik bağlarını

her zaman korur. Bölümün ortasını geçtikten sonra, ritmik ileriyeye itiliş, yavaş deklamasyonlu ezgiler içinde karara varır. En trajik olan son bölüm, kederli, güçlü soru ve yanıtlara, baştan aşağı içsel araştırmalara yükselen yavaş ve deklamasyonlu müziktir. Birinci yavaş bölüme karşıt olarak, neredeyse tüm ritmik hareketin yok oluşunu sergiler.

Bartók'un düşüncesinin ve çalışmasının bu dönemdeki doruk noktasını *A csodálatos mandarin* (1918-19; Harika Mandarin) balesi ya da pandomimi temsil eder. Bir genelev dekoru içinde yer alan tüyler ürpertici bir aşk ve şiddet öyküsü anlatır. Balenin teması, şiddet ve yoksunluk dünyasında tek insani ögenin aşk olduğu ve aşkın bile umut kırıcı olduğudur. Müzik, ateşli, sert, disonan ve atılımlı "*Allegro Barbaro*" üslubun, en kapsamlı biçimidir; tek kısmi rahatlama, popüler üsluplu valsın yergili bir biçimde çarpıtılmasıdır.

Ardından yeni bir dönem başlar. 1920'lar ve 1930'ların başlarında ortaya çıkan, iki keman sonatı, üçüncü, dördüncü ve beşinci yaylı çalgılar dörtlülerinde ve ikinci piyano konçertosu gibi yapıtlarda açık trajedi anlatımı bir yana bırakılır. Bunlar Bartók'un, kederin ironik bir nükte ile örtüldüğü bir palyaço maskesi takmış olması bakımından en kriptik yapıtlardır. Kullandığı müzikal öğeler, Macar halk müziğinin en ilkel biçimleri; doğaçlama yapan bir halk müzikçisi tarzında geliştirilmiş küçük *parlando*, meditasyonlu, patetik tümceler ve biraz dans niteliği taşıyan, ama aynı zamanda bir tür deklamasyon haline de gelen ritmik *ostinatolar*'dır. Bütün bu öğeler, tuhaf kaydırmalar, "salkım notalar" (ya da "nota kümeleri"),* yaylı çalgıların vızıltı sesleri, armonik değil, düpedüz vurmali çalgı sesi olacak kadar uyumsuz akorlarla şiddetlendirilir.

Liszt'in *Macar Rapsodisi*'nin grotesk bir değişik biçimi gibi yapılanmış olan *Üçüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* (1927) tipiktir. Polifonik olarak geliştirilen kederli giriş tümceleri kaydırmalar yani *glissando*'lar, eşiğin yanından sürtülen yayla elde edilen

* önkolla bilek arasını tuşlara basarak çalınan notalara İngilizce cluster, Amerikan müzik terminolojisinde tone-cluster denmektedir. Bu, bazı Türkçe kaynaklarda "salkım notalar" ya da "nota kümeleri" olarak karşılanmıştır-ÇEV.

ponticello sesler ve keskin, kakışık yanıtlayıcı akorlarla öne çıkarılır. Bundan başka, kederli, acı dolu melodi dokunuşları da vardır ama bunlar her keresinde kaba bir biçimde parçalanır. Bunu izleyen vahşi dans, füğ dokulu bir armoni pızzması içinden çarpıtılarak geçirilmiş halk müziği gibidir. Bunu, yavaş tempolu, giriş motiflerinin acı haykırıışları içeren insanın aklından çıkmayan gelişmesi izler; ama gene kaydırmalar ve vurmali seslerle öne çıkarılır, ardından hızlı müzik geri döner. İronik bir komedi katmanıyla korunan, dünyanın karşısına yabancı olarak çıktığı birinin anlatımı olan, içine keskin iç çekişlerin serpiştirilmiş olduğu müzik acıdır. Dünyada hiçbir mantık ya da ussallık yokmuş gibi görünür. Bu bir sefalet dünyası değil, açıklanamayan trajediler, bunun yanı sıra da umut ile neşe dünyasıdır. Ve bu ikisi hiçbir zaman bir karara ulaşmaz.

Gene bu döneminde Bartók, sanat yaşamının sonuna kadar bir takım büyük yapıtlarında kullanacağı yeni bir tür yavaş bölüm geliştirdi. Bu ilk olarak piyano için *Açık Havada* (1926) süitinde, "Gece Müziği" adlı bölümde ortaya çıkar. Bu, içinde küçük dokunaklı, halk tarzı *parlando* melodi iplikleri ile örülmüş, vınlayan, cızıldayan ve cıvıldayan seslerden oluşan düşlemli bir müziktir. Tuhaf cıciklemeler ve iççekişlerine dönüşen böcek ve kuş seslerinin oluşturduğu bir hava içinde dıştan bakılınca keyifli olan bir müziktir; ama aynı zamanda da Bartók'un en derin pathosunun bir aracıdır. Bu hafif kaprisli hava içinde, Bartók'un en usta işi polifonisi, melodi zincirleriyle örüle örüle kendini gösterir; bu zincirlerden her biri parçalanan ve yeniden bir araya toplanan parçacıklardan oluşur. Bu gibi çok etkili parçalardan biri, *Dördüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nün (1928) üçüncü (orta) bölümüdür. *İkinci Piyano Konçertosu*'nun orta bölümü ise, en kapsamlı ve en görkemlilerinden biridir; bu konçerto piyano ile orkestranın kederli bir deklamasyonla açılır ve kapanırken, orta bölüm düşlemli "gece sesleri" ile doludur.

Beş bölümden oluşan *Beşinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nde, ortada yer olan üç bölüm, düş gücü bakımından değişik olmalarına karşılık üçü de "gece müziği" üslubundadır. İkinci bölüm bu parçalı "gece müziği" polifonisinin yavaş bir başyapıttır. Etkili, dolambaçlı melodi çizgilerinin başlayıp dağılarak karara

varırken, bunu yanıtlayan çizgiler alttaki uzatılan, dem çeken akorlarla küçük yay girişi seslerine indirgenir. Barok ve klasik polifoninin coşku içinde çeşitli melodi seslerini birleştirmesinin karşıtı olarak, Bartók, her biri ötekinin varlığından habersiz, değişik insanların düşüncelere dalmaları gibi, biri acı çığlıklar atarken, öteki bulutları, gökleri ve sonsuzluğu düşünen, kendi çeşitli çizgileri arasında bir tür çözölme yaratır. Üçüncü bölüm, duygusal dans motifleri üzerinde düzensiz bir biçimde hareket eden düşlemlili bir yergidir. Dördüncü bölüm sinirli bir biçimde küçük küçük mızraplanan sesler ve kaydırmalarla başlayıp biter ve ortasında insanı ürküten bir keder çığlığı vardır.

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa'daki patlamalarla birlikte Macaristan'da kısa ömürlü bir Komünist rejim doğdu. Bu rejimin devrilmesine yardımcı olan güçler arasında, Herbert Hoover başkanlığındaki gıda ve tıbbi malzeme verilmesini reddeden yardım komisyonu ve istila hareketine girişen bir Rumen ordusu da bulunuyordu. Bunu Amiral Nicholas Horthy komutasında planlı bir kıyım hareketini uygulayan Beyaz Muhafızlar terörü izledi. Bunun sonunda, Macar cumhuriyeti gerçekte, halkı yoksulluk içinde tutan, Yahudi düşmanı ve her türlü liberal düşünceye karşı büyük toprak sahiplerinin iktidarna yataklık eden Horthy diktatörlüğü kuruldu. Görüldüğü kadanyla, Bartók'un sol ya da başka türlü politik eğilimleri yoktu. Böyle olmakla birlikte, Horthy rejiminin ülkeyi özellikle Hitler'in iktidara yükselmesinden sonra Bartók'un, "haydutlar ve katiller" olarak nitelendirdiği²¹ Nazilerin yürüncesine sokmasından sonra Bartók Macaristan'da yaşamayı ve çalışmayı gitgide daha zor buldu. 1930'ların sonlarında pek çok gezi yaptı* ve 1941'den ölümüne kadar da ABD'ye yerleşti; bazı gelip geçici siparişler almasına karşın, yoksulluk içinde yaşadı.

21. Halsey Stevens, *The life and Music of Béla Bartók*, Oxford Univ. Press, N. Y., 1953, p. 84.

* Bartók, 2 Kasım 1936'da Türkiye'ye geldi. İstanbul Belediye Konservatuvarı arşivinde çalışmalar yaptı. Daha sonra A. A. Saygun'la Adana'nın Osmaniye ilçesinde Toprakkale ve Çardaklı köylerine giderek göçerlerin müziklerini dinleyip taş plaklara kaydetti.(...) 1939'da Ahmet Adnan Saygun'a yazdığı bir mektupta , ülkesinden ayrılmaya karar verdiğini ve Türkiye'de çalışabileceğini söylediye de, başvurusu yanıtlanmayarak Türkiye'ye gelmesine olanak verilmedi. (Bak *AnaBritannica* C.3, s.364,1992) - ÇEV.

Son on yılının yapıtlarında bir üslup değişmesi göze çarpar; bu, yeni bir dönem olarak adlandırılabilir kadar çarpıcı bir farklılık oluşturmaz ve belki de çalışmalarını ölümüyle yanda kesilirse, yeni bir dönemi işaret eden bir değişiklik olabilir. Değişme, daha büyük bir melodi yumuşaklık ve güzelliğiyle, biçimin kulağa daha az parça parça geldiği daha sıkı bir mimariye doğru geçiştir. Bu, barok yapının ele alınışında bir başyapıt özelliği taşıyan yumuşaklık ve *Yaylı, Vurmalı Çalgılar ve Çelesta İçin Müzik'te* (1936) açıkça görülür. Melodisi güzel ve etkileyici yavaş bir füğ ile başlar. Ardından scherzo gelir, onu sevimli ve etkileyici bir "gece müziği" bölümü izler. Yapıtın karar aşaması hızlı halk müziğini andıran bir bölümdür; bu bölümde füğ teması tekrar tekrar yorumlanır.

Serge Koussevitsky ve Boston Senfoni Orkestrası tarafından ısmarlanan *Orkestra İçin Konçerto* (1943) ile Bartók, klasik senfoniye görkemli bir yaklaşımda bulundu. Bu konçerto, acı, kederli bir girişle başlar; onu, halk tarzı sevecen melodiyle kaba bir deklamasyonlu temanın dönüşümlü olarak yer aldığı atılımlı bir sonat-formundaki bölüm izler. Bunun ardından nükteli doğal armonik sesli bir halk dansı gibi neşeli bir scherzo gelir. Ardından orta yerinde acı bir haykırışın yer aldığı yavaş bir "gece müziği" bölümü gelir. Bunu başka bir scherzo izler. Bu scherzo'da Bartók Şostakoviç'in *Leningrad Senfonisi*'nde Nazileri betimlemek üzere kullandığı kasden banal olan temayı alıntılar ve daha sonra bunu acı alaylı bir polkaya dönüştürür. Acaba bu Nazilere yöneltilmiş bir hakareti daha mı temsil etmektedir? Kapanış bölümü, baş döndürücü füğal bir neşe ve dokunaklı, deklamasyonlu bir sondur.

Bartók, bir dönemin sonunu temsil eder, aynı zamanda da yeni bir gelişmenin zeminini hazırlamaya yardım eder. Kendi kuşağının içinde, köylülüğü ulusla eşanlamlı görenlerin en büyüğüdür. Bu, ondan sonraki kuşakta artık mümkün olmayan bir görüştür. Çünkü, kırsal bölgenin dönüşümü, dünya çapında bir süreçtir. İster Sosyalizm ister kapitalizm koşulları altında olsun, köylü kitleler, çiftçiler, çiftlik emekçileri ve onların çocukları, kentlerin sanayi yaşamına giriyorlar ve toprakta kalanlar ise on-

ları kent işçi sınıfına yakınlaştıran büyük ölçekli üretim koşulları altında çalışıyorlardı. Büyük bir sözlü halk müziği geleneğini besleyip büyüten, ama öbür yanı yoksulluk ve bilgisizlik olan kırsal kesimin, kültürel yalıtılmışlığı yıkılıyordu. Halk müziğinde, başkalarının araştırmaları gibi, Bartók yaşayan bir sözel gelenek olarak geçerliğini kaybetmekte olduğu bir sırada halk müziğinin eski formlarını kaydederek muhafaza etmeye kendini adadı ve bu yolda büyük çaba sarfetti. Ve bu müziğin muhafazası, bilinçli bir ulusal mirasın bir parçası haline geldiği için, bu müziğe farklı bir düzeyde yenilenmiş bir yaşamsallık vermekte, yeni müzik yaratım biçimlerine bu müziğin yaşamsallığını iletmektedir.

Ülkeler ekonomik geriliklerinden silkindikçe, tüm nüfusu çokyanlı ama gene de tekil olan bir kültür yaşamı kucaklamaya başlamaktadır. Bu değişimin ulusal müzik bakımından sonuçları sonraki iki bölümde tartışılacaktır. Bu bölümlerden biri, klasik "sanat" mirasının, popüler bilginin bir parçası haline getirilmesi yolunda cüretkar bir programın yürürlüğe konmuş olduğu ve aynı zamanda popüler ya da "halk"ın müziği olacak yeni bestelerin hedefinin bu mirasın çizgisi içinde belirlenmiş olduğu Sovyetler Birliği'ni ele alacaktır. Ötekinde ise, tüm nüfusu etkileyen olağanüstü yoğun bir üretim olan Birleşik Devletler'deki popüler müziğin bazı yanları, dünya çapında etkisi olan akımlar, özellikle de caz üzerinde durulacaktır.

11. SOVYETLER BİRLİĞİ VE "HALKIN OLAN BİR MÜZİĞİN" SORUNLARI

"Ancak, insanlığın bütün gelişmesi sırasında yaratmış olduğu kültür konusunda kesin bilgiye sahip olarak, ancak bu kültüre yeniden biçim vererek, proletarya kültürünü inşa edebileceğimizi anlamadıkça, hem de açık ve kesin bir biçimde anlamadıkça, bu sorunu çözemeyeceğiz. Proletarya kültürü, nereden geldiğini hiç kimsenin bilmediği bir şey değildir, kendilerine proletarya kültürünün uzmanları adını veren kimselerin bir icadı da değildir. Bunlar tümüyle saçmadır. Proletarya kültürü, insanlığın kapitalist toplum, toprak beyliği toplumu, bürokratik toplum boyunduruğu altında biriktirmiş olduğu bilgi birikiminin doğal bir gelişmesinin sonucu olmalıdır."

- V. İ. LENİN, Gençlik Kollarının Görevleri 1920)

I. Partizanlık ve Sanat Gerçeği

Sovyetler Birliği'nde müziğin aldığı yön, ulusun kendinin ekonomik, toplumsal ve siyasal yaşamı bakımından çok büyük önemi olan bir güç olarak açıkça tartışılır. Bestecilerden halka hizmet etmeleri ve sosyalizmin inşasına katkıda bulunmaları beklenir. 1936'da ve 1947-48'de bestecilere yöneltilen eleştirilerde altı çizilen buydu; "Batı" bu eleştirileri, müziği, sanat pahasına, propagandanın hizmetine sürüklemenin bir aracı olarak gördü. Ne var ki, önde gelen Sovyet bestecileri tekerlerine ço-

mak sokulmuş yaratıcılar gibi hareket etmediler. 1918'de Sovyetler Birliği'nden ayrılan Prokefyev, 1932'de geri döndü ve bu tarihten 1953'teki ölümüne kadar sanat yaşamının en büyük müziğini üretti. Şostakoviç ise, 1949'da Barış Konferansı'na katılmak üzere New York'u ziyaret ettiği zaman, özgürlüğü kendinden zorla alınmış ya da dikta uygulaması altında ezilmiş bir insan olarak konuşmadı. Şostakoviç şöyle demişti, "Halkımızın barış ve demokrasi davası içinde yükselttiği cesur seslere, sanatımızın güzel ve güçlü sesini katalım... Barış, insanlık, insan onuru uğrunda mücadelelerimiz, savaşa, ölüme ve barbarlığa karşı mücadelemizle birleşerek güçlensin ve zamanımızın müzik sanatının gerçekten yeniden doğuşu ve tam çiçeklenmesi amacına hizmet etsin."¹

Sovyet bestecilerinin düşünce tarzlarını anlayabilmemiz için, onların ülkelerini sevdikleri, halklarına saygı besledikleri ve sosyalizme inandıkları gerçeğini anlamamız gerekir. Çarlık Rusyası ile günümüzün Sovyetler Birliği arasındaki karşıtlık, tarihsel bir sorundur; bir yanda, yozlaşmış bir aristokrasi, yaygın bir yoksulluk, hastalık, bilisizlik, sefalet, Rus olmayan ulusların ezilmesi; öte yanda ise, muazzam bir üretkenlik, en küçük kasabalara kadar ulaşan bir kitap seli, her yıl okullardan mezun oladuran binlerce bilim adamı, çok uluslu bir kültür, çok geniş bir müzik ve güzel sanatlar izleyici kitlesi. Besteciler, 1905'te Çarlığa meydan okuyan, öldürülen ya da sürgün edilen bir avuç cesur insana; sosyalizmin ilanından sonra çoğunluğunu askeri eğitimi olmayan işçilerin oluşturduğu 1917-21 müdahale ordularını geriye püskürten üstü başı dökülen askerlere; ülkenin, ağır sanayiye kurarak ve emeğin getireceği karşılıkları, öteki kuşağın gücü, güvenliği ve ilerleme temeli uğrunda feda edenlerin arkasında yer alanların erdemlerine ve yiğitliklerine; silahlı kuvvetlerin ve tüm halkın, mutlak bir güce sahip gözükken istilaçı Alman faşist ordusunu tümüyle bozguna uğratmakta gösterdiği yaygın yiğitliğe, fedakarlığa ve kahramanlığa sonsuz saygı du-

1. Daniel S. Gilmore, Ed. *Speaking of Peace*, Edited Report of the Cultural and Scientific Conference for World Peace, N. Y., March 25-27, National Council of the Arts, Sciences and Professions, 1949, p. 126.

yuyorlar. Savaş sırasında uğranılan korkunç kayıpların ve geçirilen ateş sınavların derin acısını içlerinde duyuyorlar.

Bunun yanı sıra sosyalizm, müzik tarihinde eşi görülmemiş bir izleyici kitlesi de yaratmıştır. Sovyetler Birliği'nde konser veren her Amerikalı müzikçi, dar bir "müzik severler" ya da konsere gitmeyi alışkanlık edinmiş kimseler topluluğundan değil, çalışan insanlardan oluşan beğenisi yüksek düzeyde olan görkemli, coşkulu bir dinleyici kalabalığının varlığına tanıklık etmiştir. Bu izleyicinin önemi, sayısında değildir. Besteci için çok daha öncmli olanı, kendinin bu kitle tarafından yetenekleri ödüllendirilen ve ulusun mutluluğu bakımından gerekli sayılan toplumsal boyutta bir kimse olarak düşünülmesidir. Bestecinin sanatı istenmekte ve bu sanata gerek duyulmaktadır. Müzik, kârlı bir ticaret metası gibi işlem görmekten, bunun getirdiği korkunç rekabetten, kıskançlıklardan ve bu güçlerin yalnızca bestecilerin değil, icracıların da yeteneklerini boşa harcamasından kurtarılmıştır. Dolayısıyla, halkın başarılarını kutlamak, bu izleyiciye daha da yakınlaşmak; dünya baş ş çağrısı gibi temaları benimsemek "yukardan" dikte edilen değil, bestecilerin kendi isteklerine uygun düşen bir görevdir.

Böyle olmakla birlikte, hem eleştirel tartışmalar hem de Prokofyev ve Şostakoviç gibi insanların sanat yaşamlarından görüldüğü üzere, Sovyet müziğinin yolu dümdüz olmamıştır. Burada estetik açısından can alıcı önem taşıyan soru, partizanlık ile gerçek arasındaki ilişkidir. Marksist kurama göre bu ikisi arasında bir uzlaşmaz çelişme yoktur. Sosyalizmi kuran ve bir sınıfın başka bir sınıf tarafından sömürülmesini ortadan kaldıran işçi sınıfının, bilimsel ve sanatsal gerçekten başka hiçbir şeyden çıkarı yoktur. Değişiklikten korkmaz, değişikliği iyi karşılar, çünkü "statüko"dan yararı yoktur. Ona göre insan gereksinimlerine ve ilerlemesine artık hizmet etmeyen fikirler ve kurumlar, ileriye doğru hareket ve yaşamın kendiliğinden açığa vurduğu gerçekliklerle çatıştıkları için usdışı haline gelir. Bunun içindir ki, ancak yeni olan ve doğmakta olanla birlikte olan yaşamı devamlı ve bütün olarak görebilir ve gerçeği onun bütün dalları içinde kavrayabilir. Dünyanın çöküş halinde olduğu kuramına

karşıt olarak, önümüzde, doğanın efendisi olmak ve insanoğlunun gelişmesinin yeni koşullarını yaratmak yolunda daha önce eşine rastlanmamış çok büyük güçlerin varolduğunu görür. Toplumun işleyişi konusundaki bilgi de işsizliğin, yoksulluğun ve savaşın ortadan kaldırılabileceği noktaya kadar gelişmiştir.

Bundan böyle, bu engin ortak çaba sayesinde, aman bilmez, rekabetçi bir toplumun istemleri tarafından ezilmeyen ve çarpıtılmayan, kendini çok yanlı bir biçimde geliştirmeye yetenekli bireysel bir insan ruhunun, gene bunun kadar engin olan özgürleşmesi de olanaklı duruma gelmiştir. Güzel sanatlar alanında aktarıldığında bu, sanatçının topluma karşı sorumluluğuyla, sanatına karşı sorumluluğu arasında, ya da "dış" ve "iç" gerçek arasında temelli hiçbir uzlaşmaz çelişme bulunmadığı anlamına gelir. Çünkü, kuramda eleştiri, kendi gereksinimlerini, kendi değişmiş yaşam koşullarını, yeni düşüncesini ve psikolojisini özetleyen ve böylece sanatçı ile seyirci-izleyiciyi birbirine yaklaştıran toplumun eklemlenmiş ve billurlaşmış sesini temsil eder. Böyle olmakla birlikte, güncel uygulamada en karmaşık sorunlar ortaya çıkar.

II. Prokofyev'in İlk Dönem Deneyimleri

Sergey Prokofyev'in (1891-1953) 1910 ile 1923 arasındaki ilk bestelediği yapıtlar arasında, konser dünyasını hâlâ hayran bırakan *Birinci Keman Konçertosu* (1916-17), *İskit Süiti* (1917), *Üçüncü Piyano Konçertosu* (1921), *Üçüncü, Dördüncü ve Beşinci Piyano Sonatları* (1919) gibi birçok yapıtları yer alır. Bunlar, bestecinin birbiriyle çelişen içtepilerini gösterir. Prokofyev, konçerto, senfoni ve piyano sonatı formlarına, Debussy, Ravel, Stravinsky ve Milhaud gibi deneyci çağdaşlarından çok daha sıklıkla, hiç olmazsa anayapılarındaki çizgilerini koruyarak, döner. Ve bu yapıtlar gerçek hümanist bir nitelik taşırlar; bu hümanizm, bu yapıtların sevimli ve kendilerine özgü lirizmlerinde kendini gösterir.

Prokofyev'i, Stravinsky'den öncelikle ayırt eden, güzel melodi buluş gücüdür. Bu, onun Stravinsky benzeri yapıtı olan *İskit*

Süiti'nde bile belli olan bir özelliktir. Prokofyev'in melodileri, temel özellikleri bakımından "Rustur", ama bu nitelik maddi olarak, halkla ve halk müziğiyle doğrudan ilişki sonucu oluşmaz; görüldüğü kadarıyla daha çok, Rus ulusal müzik geçmişi-nin incelikli bir biçimde gelişmesinden kaynaklanır. Bu melodiler, taşıdıkları belli belirsiz kederli havanın yanı sıra, katıksız bir nükte ve yaşam sevinci ile parıldarlar. Prokofyev, gene de geçmişe başkaldırır, "hayırcı"dır, akademiye şöyle bir değmiş gibi görünen ne varsa, hepsine düşmandır. Bu yapıtlarında klasik formun temel niteliklerinden; birbirine örülen en azından iki sestten oluşan kontrapuntal bir dokudan ve coşkusal dram ve çatışma biçimindeki tematik gelişmeden yoksundur. Örneğin *Üçüncü Piyano Konçertosu*'nda olduğu gibi, tematik gelişme yerine kullanılan şey, temalarının vurmali efektler ve daha başka yeni tınlar kullanarak ve ürkütücü modülasyonlar ve disonanslarla altları çizilerek oluşturulan bir dizi ritmik dönüştürleridir. "Tek-çizgi" bir müzik yazmaya yönelir.

Bu dönemin zaaflarını sergileyen yapıtı, *Lybov k tryom apelsinam* (Üç Portakala Aşk) operasıdır. Carlo Gozzi'nin bir 18. yüzyıl komedisinden yararlanarak Prokofyev tarafından yazılan librettosu, kasden farslaştırılmış bir peri masalı melodramıdır. Sahnede, önünde oynanan oyun konusunda yorumda bulunan, oyuna karışan bir seyirci grubu da yer alır. Bunlar, "Trajedi Sevenler," "Komedi Sevenler," "Romantikçiler" ve parlak temaşayı seven "Boş Kafalar"a ayrılmıştır. Bunlar "resmi toplum"u, sanatçının önünde bir eğlendirici olarak hoplayıp sıçraması gereken seyirci kitlesini oluşturur. Operanın ana amacı da, sanatçının izleyicisine yönelttiği yergi halini alır. Bu, 20. yüzyıl "başkaldırısı"nın tipik bir biçimidir. Müzik, insan betimlemesi yolunda çaba göstermez. Pek fazla melodi ögesi olmadan, sürekli resitatifli ve deklamasyonlu bir vokal çizgi altında, bazıları coşkulu bir parlak müzikal fikirler zincirinden oluşan artsız arasız ilerleyen bir orkestral yorum yer alır. Bu, İnce ince işlenerek yazılmış, ama gene de bestecinin, şov yapma eğilimini ketlemek yolundaki gerilimini ortaya koyan bir müzik yazısıdır.

Prokofyev, çalışmalarını aşağı yukarı 1924'ten 1932'ye ka-

dar yerleştiği Paris'te sürdürdü. Bu dönem sırasında ulusal bağ-
larının zayıflaması, besteciyi neredeyse felaketin eşiğine getirdi.
flemeli ve Yaylı algılar İçin Beşli ya da *Beşinci Piyano Kon-
ertosu* gibi bazı yapıtlarını, melodilerinin sıcaklığını neredeyse
yok edecek bir biçimde kaskatı metalsi bir dış katman kapladı.
Öteki yapıtlarının melodilerinde ise daha fazla tatlılık vardı.
Ama, Prokofyev'in ruhsal durumu, soyut müziksel yapı dizileri-
ne yönelmesine, ya da tükenmiş bir kozmopolit dinleyiciyi uya-
racak ard arda yenilikler arayışına kendini kaptırmasına gene de
olanak vermedi. Ve bu nedenle de 1932 sonlarında Sovyetler
Birliği'ne dönüşü, onun için bir kurtuluş oldu. Doğrudan top-
lumsal işlevi olan formlara istekle dönüşü, *Podporuik Kije*
(1933-34; Teğmen Kije) film müziğinden, yetkin ocuk müziği
parçası *Pyotr i volk*'tan (1936; Peter ile Kurt), bütün bir suareyi
kaplayan uzun *Romeo ve Juliet* (1935) balesinden ve büyük
Aleksandr Nevski (1938- 39) film müziğinden görülür.

Paris'te çok sayıda sahne yapıtı yazmış olduğundan, burada
yeni olan öğeyi, bunların sahne yapıtı olmaları oluşturmaz. Bun-
ları yeni kılan, bunların onu şimdi kendinin bir parçası olduğunu
hissittiği ulusal bir dinleyici kitlesi ile doğrudan ilişki içine sokan
yapıtlar olmalarıdır. Bu yapıtlardaki düşünceler bunları biimlen-
dirmesine yardım eder, Prokofyev, kendi öz malı olduğu için bu
düşünceleri iyi karşılar. Örneğin, *Romeo ile Juliet*, Sovyetler Bir-
liği'nde Shakespeare'e duyulan sevgiyi, onun oyunlarının sürekli
sahnelenmesini ve bestecinin dramındaki insani öğelerin hakkını
vermemesi durumunda, memnun kalmayacak bir izleyici kitlesi-
nin beğenisini yansıtır. Prokofyev de bunu, müziğinde daha önce
hiç hissedilmeyen bir derinlikle gerçekleştirmiştir. Romeo'nun,
Mercutio'nun, Tybalt'ın, Capulet ailesi ile Montague ailesinin ki-
şiliğini müzik aracılığıyla ustalıkla betimler. Aynı zamanda yapıtı
müzikal olarak Juliet'in çevresinde birleştirir ve gençlik aşkının
etkileyici, rapsodik bir anlatımı haline getirir. *Aleksandr Nevski*
ise, tarihsel bir olaydan, Töton şövalyelerinin istila ordusunun
Rusya'dan geri püskürtülmesi olgusundan, büyüyen Hitler milita-
rizminin yarattığı tehlikeye yanıt olarak, Sovyet halkının yurtse-
verliğini anlatmak için yararlanır.

III. Şostakoviç ve 1930'lardaki Sovyet Müziği

Dmitri Şostakoviç (d.1906 [- ö.1975-Çev.] bir sonraki kuşaktır. Prokofyev'in "hayırcılığı"nın, bestecinin tüm resmi topluma politik olmayan öfkesini temsil etmesine karşılık, Şostakoviç'in ilk yapıtlarındaki taşkın alay, bu "geçmiş molozlarının temizlenmesi"nin, yeni bir toplumun inşasına bağlı olduğu inancını temsil ediyordu. *Birinci Senfoni*'si (1924-24) Şostakoviç'i, yalnızca kendi ülkesinde değil, Bruno Walter ve Leopold Stokowski gibi orkestra şeflerinin konserleriyle Viyana, Berlin ve başlıca Amerika kentlerinde de dahi bir besteci olarak kabul ettirdi. Ve bu senfoni gücünü lirik sevecenlikle içiçe örülü olan nüktesinin, sesindeki atılganlığın, tek tek patlayışlar halinde dağılan parlak orkestrasyonunun, yapıtın tümüne hakim olan taşkınlığının, bir senfoninin nasıl kotarılacağı konusundaki sağlam kavrayışı ortaya koyan dayanıklı bir organik yapı içinde birleştirilmiş olmasına boçludur.

Bununla birlikte, onun ardından gelen on yılın içinde Şostakoviç, *Zolotoy vek* (Altın Çağ) balesi ve 1933'un şen şakrak *Piyano Konçertosu* gibi eski melodi üsluplarının parodileriyle giderek kendini "başı yerde ayakları havada" bir palyaço rolüyle sınırladı. Bu soytarı ve parodi üslubu kendini tam olarak *Ledi Makbet mtsenkovo uyezda* (1930-32; Mtsenk İlçesi'nin Lady Macbeth'i) operasında gösterir. Operanın 19. yüzyıl Rusya'sının orta alt sınıf yaşamından alınmış trajik öyküsü, son perdedeki dokunaklı koro dışında, neredeyse yalnızca yergisel bir tarzda işlenmiştir. Polisin bir kuklaninkine benzer beden hareketlerine eşlik eden caz müziğinde, bir düğündeki sarhoşları betimleyen kakışık füğde ve *Rigoletto*'dan bir aryanın parodisi olan aşk müziğinde olduğu gibi, müzik yazısı, hicvi bakımından isyancıdır. Günümüzün, ikiyüzlü önyargılar gibi görünen şeylere karşı daha başka bir isyan biçimini gösteren baştan çıkarma sahnesinde de oldukça belirgin doğalcı bir örnekleme vardır. 1936'da Komünist Partisi'nin gazetesi *Pravda*, Şostakoviç'in operasının zehir zemberek bir eleştirisini yayımladı. Makale, "Müzik Değil Kargaşa" başlığını taşıyordu ve şunun gibi sözler içeriyordu:

"Daha başında dinleyici, birbirine karışaduran seslerin kasdi ve çirkin seli karşısında şaşkına döndü. Dilim dilim melodiler ve boğucu müzik tümceleri sesleri bastırıyor, sonra bir gıcırta, çığlık ve çatırtı hengâmesi içinde sönüyordu. ... Sahnede şan, hakırışlar arasında kaybolup gidiyordu. Besteci kazara ne zaman basit, ezgili bir melodiye çarpsa, sanki bir felaketten kaçarmışçasına ondan uzaklaşıyor ve kendini birbirine karışan bir ses cengilinin yenilenmiş dehşetinin ortasına, yer yer katıksız ve süslenmemiş basit bir kakofoninin içine atıyordu.... Bu ne bestecinin yeteneğinin gereksiniminden ne de onun basit ve harekete getirci duygularını dile getirme yeteneksizliğinden ileri gelen bir şeydir. Bu, bile bile "ters-yüz" edilmiş bir müziktir."²

Bu eleştiriye ve Sovyet müziğinde gerçekleşen olağanüstü sıçramayı anlamak için, Batı'daki çoğu eleştirmenlerin anladıkları gibi sanata hoyratça basit bir müdahale olmadığını, bunun müziğin ilerleyeceği yön konusunda yapılan yaşamsal ve uzun erimli tartışmanın bir parçasını oluşturduğunu görmek gerekir. Bu tartışmanın toplumsal temeli, başarı ile tamamlanan iki tane beş yıllık planın gerçekleştirdiği endüstriyel ilerlemede, kırsal bölgede büyük ölçekli kolektif tarıma yönelmesinde, bilisizliğin yenilmesi alanında elde edilen başarılarda ve sanat konusunda halkın içinde büyük bir dinleyici kitlesinin gelişmiş olmasında yatar.

Kültürel geçmişi aynı zamanda kendi malı haline getirmekte olan büyük müzik dinleyici kitlesinin ülke çapında yaratılması yolundaki atılım, "toplumcu gerçekçilik" in temel sorunlarının, pratik bir görev olarak alınmasına olanak verdi. Bu sorunlardan biri müzikte, "modernist" biçim ve tekniklerin dar bakışlılığına karşı, geçmiş klasik mirasın yeniden ele geçirilmesi idi. Bu, eski 18. ve 19. yüzyıl bestecilerinin taklit edilmesi değil, bu müziğe yaşamın her yanını, beşeri duyguları ve piskolojiyi kucaklama gücünü vermiş olan büyük müzik kompozisyon gereçlerinin yeniden günışığına çıkarılması anlamına geliyordu. Bununla sıkı sıkıya bağlı olan öteki sorun da, müzikte, besteci ile dinleyicile-

2. Ivan Martynov'un *Dmitri Shostakovich*'indeki alıntı, Philosophical Library, N. Y., 1949, p. 49.

ri arasında ortak bir zemin sağlayacak bir anlatım dolaysızlığına ulaşmaktı. Bunlar ille de "köylünün ıslıkla çalabileceği" ezgiler yaratmak değil, halkın toplumsal malı olan ortak müzik fonundan yararlanan ya da ona bağlı olan melodiler ya da "insan imgeleri" yaratmak anlamına geliyordu. Bu, Bach ile Vivaldi'den, Musorgski, Verdi, Dvorak ve Çaykovski'ye kadar büyük bestecilerce temelde izlenmiş olan yaratım sürecinden öte birşey değildir. Besteci, ancak bu iki fetih olgusunu başararak, yapıtlarını bir anlamda bizzat yaşamın bestelemiş olduğu bir sanat etkeni olabilir ve ancak bu yolla, gerçek dünyada yer almakta olan yaşama ve insana yeni bir bakışın zaferini dile getiren fırtınalara ve zaferlere yanıt verebilen müzik formları yaratabilir.

Prokofyev'in Sovyetler Birliği'ne döndükten sonra, bazıları *Pravda*'nın salvosundan önce bestelemiş olduğu yapıtlarında, müzik üslubunda bir genleşmenin olduğu bellidir. Örneğin, Prokofyev'in tipik "müziksel ironiler"i, *Romeo ve Juliet*'te, feodal kafalı Montague'ler ile Capulet'lerin yergisel betimlemelerinde işitilir. *Aleksandr Nevski*'de, grotesk, mekanik, "çekiç darbelerine benzer" müziği yakıcı kakışimlarıyla, istila eden, yakan, talan eden ve dehşet saçan Töton şövalyeleri için mükemmel bir tonal giysi olarak ortaya çıkar. Ama artık bunlar, "bütünsel bir üslup" haline gelmez. Bunlar, yaşamın ve psikolojinin bir yanını dile getirmekte kullanılan bir tarzı oluşturur; bunun yanı sıra da, aynı yapıtlarda buna karşıt olan, Prokofyev'in müziğinde daha önce duyulmuş olanlardan çok daha zengin esin dolu lirik akışlı beşeri imgeler kendini gösterir. Prokofyev'in sanatındaki çok önemli ileri bir adım da, temaların senfonik gelişimiyle zengin bir duygusal yaşam yaratan su katılmamış bazı klasik niteliklerin ortaya çıkmasıdır. *İkinci Keman Konçertosu* gibi "katıksız" formlarda bu, görünüşte "programlı" olan yapıtlarındakinden daha az belirgindir. Örneğin *Romeo ve Juliet*'te tipler temelde melodik temalarının çeşitlenmesiyle inşa edilir ve dram yoğunlaştırılır ve son mezar sahnesinde aşk motiflerinin dönüşümü Prokofyev'in sanatına kahramanca ve trajik olan yeni bir görkem katar. *Aleksandr Nevski*'nin özgün olmalarının yanı sıra popüler üslupta olan güçlü melodileri de, senfonik te-

malar gibi iş görür. "Buz üzerinde dans" devasa bir gelişme bölümüne haline gelir; burada giriş bölümlerinde ortaya çıkan temalar kullanılır. "Ölümler Tarlasında" aryasında, "Pskov'da Haçlılar" bölümünde duyulmuş olan bir tema geliştirilir. Son bölüm, "Aleksandr'ın Pskov'a Girişi" önceki motifleri kullanan bir serginin tekrarı ve koda bölümüne gibidir.

Şostakoviç'in başarı kazanan bir başka yapıtı da, *Beşinci Senfoni*'ydi (1937). Bu senfonisinde, daha büyük bir coşku zenginliği, romantik "içsellik" ve etkileyici dramla, *Birinci Senfoni*'sinin yapısal yöntemlerine döndü. Yaratabildiği yeni, büyük ölçekli, organik form türünün tipik özelliği, birinci bölümdür. Giriş motiflerinin hepsinde, sanki bunlar bestecinin meditasyonunun birer yan ürünüymiş gibi, konuşma bükünlü, "açık" bir nitelik vardır ve böyle olmasına karşılık her biri, tüm bölümün bu ilk ölçülerde bildirilen malzemenin çiçeklenmesini oluşturan güçlü bir yapısal rol oynarlar. En başında işitilen güçlü motif, kuşkusuz en merkezi noktayı oluşturur ve bütün bölüm serginin tekrarı bölümündeki ışık saçarcasına umutlu biçime dönüşmeyi hedef almış gibidir. Birinci temaya yanıt veren bir motif serpintisi, gelişmenin doruk noktasında orkestra tarafından bir çan sesi gibi tınılanan büyük bir deklamasyon biçiminde çiçeklenir. Uzun soluklu, "ikinci konu" olarak adlandırılabilir iç çekişli melodi, polifonik gelişme bölümünün çatışma imalarıyla tehdit edici bir müziğe dönüşür. İkinci bölüm, dans benzeri oynak ve sevimli bir *scherzo*'dur. Üçüncü bölüm, sıcak, buna karşılık rahatsız duygular ileten güzel bir "noktüm"dür. En sonunda, son bölüm günışığına çıkar.

Sıkıntılı bir kederi, yaklaşan tehlikeye ilişkin tekinsiz bir önsezisi ve ilerleme yönünde bir kararlılığı sergileyen bu senfoni, o sırada, yalnızca Sovyetler Birliği'nde değil pek çok insanın ruhunu sarmıştı. Bu genişlik ve "gerçek" nedeniyle bu senfoni, yazılmasından yirmi yıl sonra, günümüzde de bütün dünya üzerindeki dinleyicilere coşku vermektedir.

Sovyetler Birliği'nde, bu eleştiri tartışmalarından sonra dik kati çeken birçok yapıt ortaya çıktı. Bunlardan biri Şostakoviç'in iç meditasyonu ile dış neşesi arasındaki güzel dengesiyle *Piya-*

no ve Yaylı Çalgılar Beşlisi'dir (1940). Öbürleri, insanın gönlünü çelen taze melodi seliyle Aram Haçaturyan'nın (d.1904 [-ö.1978- Çev.) *Gayane* balesi ile piyano (1937), keman (1940) ve viyolonsel (1946) konçertolandır. Bu sonuncusu, Ermeni halk müziğini klasik konçerto formu aracılığıyla özellikle araştırır ve bu yapıtı dünya müziğinin değerli bir parçası haline getiren duyguları uyaran bir canlılıkla işler. 1930'ların sonlarıyla 1940'ların başlarında, David Oystrah, Lev Oborin, Emil Gilels ve Svyatoslav Rihter gibi büyük icra müzikçilerinden oluşan bir sanatçı takımı yıldızı kendini göstermeye başladı. Bu icracıların eski virtüözler okulunun yüzeysel cilasından ya da ruhsal kaprislerinden hiçbirini taşımayan, tüm dünya müzik geleneğine yorumsal içgörüyle yaklaşan usta teknikleri, Sovyetler Birliği emekçi halkının omuz verdiği müzik yaşamının ne denli yüksek düzeyde olduğunu göstermektedir.

IV. 1936 Eleştirisindeki Zararlı Eğilimler

Şostakoviç ile Prokofyev'in müzik başarılarını son derece heyecanlandırıcı bulan bu kitabın yazarı, 1940'larda, 1936 *Pravda* eleştirisinin tümüyle sağlıklı ve yararlı olduğuna içten inanmıştı. Bu eleştiri dili bakımından gereksiz yere sert ve duygusuz görünse bile, bunun belki de o zamanın havasından, Sovyetler Birliği'nin dıştan gelen faşizm tehlikesi karşısında saflarını güçlendirme gereksiniminden kaynaklanan yüzeysel bir pozculuk (manyerizm) olduğunu sanmıştı. Hitler'in, Sovyetler Birliği'ne saldıracağı umuduyla, Hitler ile Mussolini'nin bütün Batı'da güçlü finans ve endüstri güçleri tarafından desteklenip kuvvetlendirildiği bir sır değildi. Aynı şekilde, faşizmin gemlenmesi çağrısının, başka ülkeler tarafından göz önüne alınması durumunda, bunun dünyayı İkinci Dünya Savaşı'nın korkunç insan kıyımından kurataracağı da açıkça görülüyordu.

Nec var ki *Pravda* eleştirisinin, aynı zamanda tehlikeli eğilimleri de harekete geçirmiş olduğu, şimdi açıkça görülüyor. Başladığı sırada, yola çıktığı temel ilkeler ne denli sağlıklı ve yararlı olursa olsun, bu eleştiri, müziğin güncel gerçeklerini ir-

delemede, eleştiri ödevinin yerine, sert küfürleri geçiriyordu. Çünkü opera, "karmaşa" ya da "karışaduran seslerin kasdı ve çirkin seli" olmaktan uzak, söylemek istediği şeyi çok açık bir biçimde söyleyen, usta ve işini bilen bir sanatçının yapıtıydı. İzleyicilerini "şaşkına çevirmek"ten uzak olan opera, nüktesi ve hicviyle pek çok izleyicisinin hoşuna gidiyordu. Eleştirideki küfürlü nitelemeler, hem sanatçılara hem de izleyicilere örtük bir güvensizlikten kaynaklanan bir azarlama edası taşıyordu. Ve bu anlayışa uygun olarak, opera, varlığı bulaşıcı bir hastalığa yol açacakmışçasına dolaşımdan kaldırıldı. Aynı tutum, "Batı"nın deneysel müziğini kapsayacak biçimde genişletildi. Bu deneysel müzik, birbiriyle çelişen eğilimler tarzında incelenecek yerde, aynı şekilde "dekadans" olarak yerin dibine batırıldı ve çok seyrek olarak dinlenebildi. Sonuç, her şeyi olduğu yerde donduran bir eleştiri atmosferi oluştu. Nadasa bırakılmış bir bürokratik eleştiri tarlası vardı. Burada, durmadan bir yandan "formalist," "sosyalizm insanına yabancı" terimler ve öte yandan da, müzikal anlatımda ve sanatsal bütünlük bakımından "hayata sadakat"ın ne olduğu konusunda herhangi araştırmacı bir inceleme zahmetine girmeden, "iyimserlik" ve "hayata sadık" gibi terimler kullanılıyordu. Tarihsel bakımdan ilerici bir konuyu işleyen ve bunu melodik resitatifler, aryalar ve korolarla seslendiren operalar, bestecileri, insan psikolojisini o çağı yansıtacak şekilde betimlemek gibi karmaşık sorunlarla uğraşmak yolunda hiçbir ciddi çaba göstermedikleri halde, "klasik gelenek"te yazılmış ya da "toplumcu gerçekçi" yapıtlar olarak göklere çıkarılabiliyordu. Bazı eleştirmenler, hata ile suçlanmak riskini göze almaktansa, hiçbir şey söylememeyi yeğlediler. Uyarıcı tartışmaların azalmasıyla birlikte, en derin bütünselliğe sahip olan besteciler sorunlarını daha çok kendi başlarına ele alarak çözüm aramak zorunda kaldılar.

V. Müzik, İkinci Dünya Savaşı ve Sonrası

Müziğin yeniden incelenmesinin sağlıklı ve yararlı etkileri antifaşist savaş sırasında Sovyet müziğinin ulaştığı yüksek dü-

zeyden hâlâ belli oluyordu. İnsanlığın barbarlığa karşı mücadelesinin içerdiği sorunlara tepkisinde ve insanlığın geçirdiği ateş sınavlarını betimlemede gösterdiği duyarlılık bakımından savaş sırasında yaratılmış olan Sovyet müziğinin, dünyanın başka hiçbir yerinde kuşkusuz, benzeri yoktu. 1936 eleştirisi, "modernizm" adına bestecileri palyaçolar ya da "hayır efendimciler" rolüne mıhlamış olan bukağları parçalamasaydı, bu gerçekleşmezdi. Prokofyev 1940'ta, Sheridan'ın *The Duenna* (Genç Kızın Gözetimcisi Yaşlı Dadı) oyunundan sevimli romantik-komik operası *Ogruçenie v monastire*'yi (Manastırda Nişan Töreni) tamamladı. Savaş sırasında bunun yanı sıra tatlı ve mizahlı *Zoluşka** balesini ve Kuzey Kafkasya'nın halk müzik öğelerinden yararlanan parlak, son derece çekici bir yapıt olan *İkinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nü yazdı. Savaş zamanı yalnızca karamsar duygular çağrıştırmaz. Ama Prokofyev Tolstoy'un romanından *Voyna İmir* (1941 - 42; *Savaş ve Barış*) operasıyla savaş sorunlarını da ele aldı. Ve trajedinin yüzü, bunun yanı sıra, 1939'da başlayan ve savaştan hemen sonra ya da çeşitli aşamalarda tamamladığı dört yapıtı, *Altıncı Piyano Sonatı* (1939-40), *Yedinci Piyano Sonatı* (1939-42), *Sekizinci Piyano Sonatı* (1939-44) ve *Fa Minör Birinci Keman Sonatı*'nda (1939-46) gözler önüne serilir. Sonra, akıntının tersine dönerek faşistlerin üstüne yöneldiğinin belli olduğu 1944'te *Beşinci Senfoni*'yi besteledi. Bu yapıtların hepsi psikolojik bakımdan birbirine bağlıdır.

Üç piyano sonatında, sonat formu ile piyano tınısının işlenişi, onbeş yılı aşkın bir süre önce yazmış olduğu *Beşinci Piyano Sonatı*'ndakine çok benzer. Bu, kontrpuanı zayıf, vurmali müziktir. Buna karşılık şimdi daha yoğundur; insanı saran bir dramı ve derin bir içe dönüşü vardır. Bu sonatlar, özel bir günce gibidir. Müzik neredeyse tümüyle konuşma bükünlüdür; kimi zaman çok etkileyici ve meditasyonlu, kimi zaman da yoğun deklamasyonludur. *Altıncı* ve *Sekizinci* sonatta romantik içe yönelişi vurgulayan, son bölümde, birinci bölüm öğelerinin geri dönüşüdür; bu dönüş, herhangi bir dönüşüm ya da apoteoz

* *Zoluşka*, İng. *Cinderella*, Fra. *Cendrillon*, İtal. *Cenerentola*, Alm. *Aschenbrödel*'in Rusçasıdır- Çev.

("Apotheosis" ululama) değil, trajik deneyime yenilenen, etkileyici bir geribakiş olarak gerçekleşir. Her üç sonatta, en çok *Sekizinci*'de, bu sonatları 20. yüzyılın en büyük piyano yazıları arasına sokan akkor haline gelmiş heyecanlı anlar vardır.

Beşinci Senfoni dış dünyaya yeniden geri dönüşü andırır. Birinci bölümde, klasik formun dramatik "karşıtların" atışması ve birliği bulunmaz. Konuşma bükünlü birbirine sıkıca bağlı, uzayan, melodiler üzerinde, kapanış ölçülerinde yücelmiş bir ululamaya ulaşan, bir meditasyondur. Bunu kabına sığmayan neşeli bir scherzo izler. *Romeo ve Juliet*'teki sevecen aşk müziğinin ruh halinden birşeyler taşıyan güzel bir yavaş bölüm ve zihninden ağırlığın kalktığı duygusunu veren atılımlı bir *toccata* ile son bulur. Bütün bu savaş yapıtlarının belki de en büyüğü, *Fa Minör Keman Sonatı*'dır. Kucakladığı yaşamın enginliği bakımından gerçekten büyük bir yapıttır. Esin dolu melodileri açıkça ayırt edilen bir ulusal Rus özelliğini taşır. Etkileyici, yavaş ve kederli düşünceler taşıyan birinci bölümü, bazı piyano sonatlarında olduğu gibi vurmali deklamasyonunun müziğe keskin seslilik özelliği kazandırdığı atılımlı hızlı bir bölüm izler. Ardından bir "iç monolog" daha gelir. Bu Prokofyev'in bütün yapıtları içinde en etkili sayfalardan birini oluşturur. Ve ateşli son bölüm, daha önce geçip gitmiş olan herşeyi karara bağlar; yaşama verilen ama trajedinin anılarından arınmış da olmayan güçlü bir hoşgeldin selamıdır.

Prokofyev'le, şostakoviç birbirlerinin yapıtlarından öğrenmiş bestecilerdir; bununla birlikte savaş sırasındaki yapıtları, her iki bestecinin üslup ve ruhsal durum bakımından ne denli farklı olduklarını ortaya koyar. Olağanüstü usta ve parlak bir besteci olan Prokofyev, bir yapıtın duru, nesnel, zl bir biçimde oluşmasına değer verir. Prokofyev, kendine hiçbir zaman şostakoviç'in *Yedinci*, *"Leningrad" Senfonisi* ve *Sekizinci Senfoni* gibi dağınık yapıtlar yazmasına izin vermezdi. Bunun yanı sıra, Prokofyev, derli toplu, açıkça ayırt edilen, şan melodisi bakımından daha üretkendir. Buna karşılık şostakoviç'te, Prokofyev'in hiçbir zaman ulaşamayacağı başka güçler vardır; bu, gerçekten anlatsal, çok ses partilerini kapsayan bir polifoni ustalığı, bunun

yanı sıra da, birikimsel tematik bir gelişme aracılığıyla derinlemesine dram yaratma yeteneğidir. Şostakoviç, klasik mimarının temel ilkelerine Prokofyev'den daha fazla yaklaşır. Bazen yavaşça ve meşakkatle işlenen müzik fikirleri, aşırı uzun oluşu nedeniyle müziğini zor izlenebilir duruma getirir. Ama sonunda, Şostakoviç, daha derin çatışmaları yoklayacaktır.

Günümüzde *Leningrad Senfonisi* bu yüzden gereğinden fazla uzun görülür. Böyle olmasına karşılık, bestecinin çoğunlukla Leningrad'da, 1941 yılında, zaman zaman kent üzerine Alman bombalarının yağdığı ve yangın bombalarına karşı muhafızlık görevi sırasında, damda nöbet tutarken bestelediği *Leningrad Senfonisi*, onun yazmaya zorunlu olduğunu hissettiği bir yapıttı. Bu senfoni, daha önce hiç yapılmamış bir biçimde tarihle müziği birbirine bağlıyor, antifaşit dünyanın konser salonlarında insanları bir araya toplayan bir haykırış haline geliyordu. Bu senfoni, bir müzik gazeteciliği değil, savaş ve barış üzerine derin bir düşünme ve heyecan verici bir müzikle kaynaşan pasajları nedeniyle de, insanın uzunluğunu kabul etmek zorunluluğunu hissettiği su katılmamış bir sanat yapıtıdır.

Birinci bölüm, barış içindeki bir toprağın lirik, sevecen betimlemesiyle açılır. Alman *blitzkrieg** istilasını betimleyen uzun orta bölüm, barış temalarından birinin grotesk bir dönüştürümünden yapılmış olduğu için, bir gelişme bölmesi işlevini görür. Çok uzatılan ve acı veren bir bölümdür. Ama, bölümün bitimi, kapanış ölçülerindeki savaşın varlığını meşum hatırlatan öğelerine karşın, gene coşkulu bir biçimde umutlu ve güzeldir. Onu izleyen scherzo melodisindeki liriklik ve Rus özelliği etkileyicidir. Ardından yavaşça ilerleyen ama buna karşın bitimde biçimlenen huzurlu melodiye doğru güçlü bir biçimde ilerleyen uzun süreli bir meditasyon gelir. Son bölüm belki de, hâlâ çok uzakta olan bir zaferi anlattığı için tümüyle inandırıcı olmamasına karşın, bitiş pasajları, olağanüstü apotheosu, senfoninin tümünü açan temasıyla derinden etkileyicidir. Savaş dönemi yapıtında bestecinin polifoni ve tematik değiştirim ustalığı ona tüm

* Nazi ordularının Yıldırım Savaşı -Çev.

yapıtı taçlandıran nokta ve doruğu olarak işlev gören görkemli son bölümler yazma olanağını verir. Bunlardan biri *İkinci Piyano Sonatı*'dir (1943); bu yapıtında savaşın "iç yaşamını", en kötü anlarını, korkunç insan kırımına ilişkin trajik bilinci ve bütün bunlara karşın halkın gücüne inanca dört elle sarılışı açıklar. Öteki yapıt ise, *Keman, Viyolonsel ve Piyano Üçlüsü*'dür; bu üçlüsünde ise, trajik anlatım için Yahudi temalarına başvurur. Her iki yapıtında besteci bütün çıplaklığı ile kendini gözler önüne sermiş gibidir.

İkinci Piyano Sonatı'nın birinci bölümü kesin bir sonuca ulaşmaz, titretimli açılış temasına ve marş benzeri ikinci temaya herhangi bir coşkusuz karara ulaşmadan kontrast oluşturur. İkinci bölüm, konuşma bükünlü, bestecinin dinleyicilerinin önünden çekilmiş gibi görünecek kadar sade, sorgulayan bir meditasyondur. Onun ardından güçlü son bölüm gelir; bu, biri ikinci bölümden alınmış dört notalık bir soru tümcesi, öbürü de birinci bölümdeki marş temasına çok yakın, sevecen Rus halk tarzı melodili olan, iki parçalı bir tema üzerinde çeşitlemelerdir. Bu birbirine aykırı iki parça, daha başından başlayarak bir huzursuzluk duygusu ve potansiyel bir uyumsuzluk yaratır. Bunu izleyen çeşitleme, temanın bu her iki yanını geliştirir. Başlangıçta halk tarzı melodi sevecen süslerle ve güzel, anlatımlı, pathosun etkilediği bir kontrpuanla bezenir. Ardından, ani olarak ritmik değişiklikler, vurmali örüntüler ve kakışık armoniler parçayı üstlenir; müzik uzun, neredeyse dayanılmaz bir acı ve huzursuzluk bildirimiyle patlayıp un ufak olacak gibidir. Kederli, deklamasyonlu inici akorların oluşturduğu bir doruğa varılır, ardından görkemli ve soylu bir "cenaze marşı" çeşitlemesi karar bölmesini oluşturur; bunu insanın aklından çıkmayacak güzellikte bir ağıt izler. Sonunda, bu kez çevredeki müzik tümcelerini sorgulamaksızın ve sakın bir umudu soluyan halk melodisi yeniden ortaya çıkar.

Üçlü'de, büyük son bölüm, önceki bölümlerde döşenmiş olan iplikleri birbirine bağlar. Bu bölüm, bir Yahudi Hasidi dans temasıyla açılan çılgın, zengin polifonili trajik bir müziktir; kederli, kromatik, inici bir tümce ile çatışmaya koyulur. Çatışma tüm

bölüm boyunca, bitişteki requieme benzeyen tümcelere kadar devam eder. Burada da müziğin anlamını çözmek zor değildir. Bu, herşeyden önce yaşamın ölüme karşı mücadelesidir. Üçlü, bestecinin bir arkadaşı, 1944'te ölen Yahudi müzikolog İvan Sollertinski'nin anısına yazıldı. Ama, müziğin tek bir kişinin ölümünden ötesine uzandığını söylemek abartma olmaz. Yahudi halk kitlelerinin, Alman faşizminin kışkırttığı ve uyguladığı soykırımlarına karşı yaşam mücadelesini çağırır.

VI. Jdanov'un 1947, SBKP Merkez Komitesi'nin 1948 Eleştirileri

1947-48'de, önde gelen Sovyet bestecilerine yeni ve sert eleştiriler yöneltildi. Bu eleştirilerin ana belgeleri, 1947'deki bir müzik emekçileri konferansında A. A. Jdanov'un yaptığı bir konuşma ile, Komünist Partisi Merkez Komitesi'nin 1948'de yayımlanan bir bildirisidir. Bu eleştiriler, 1936 eleştiri tartışmalarındaki gibi, sert ve katı içgörülerdir. Bestecilerin, savaşta kendilerini feda eden kahramanlıkları tarihe mal olmuş olan insanlara daha yakın olmaları isteği, sağlıklı bir istektir. Müziğin konser salonunun dar çerçevesini aşması, bestecilerin binlerce amatör koro ve çalgı topluluğu için müzik yazmaları ve halk için şarkılar yaratma görevini üstlenmeleri önerisi, toplumcu gerçekçilikte bir başka evreye geçildiği yansıtılıyordu. Burada, "sanat müziği" ile "popüler müzik" arasındaki duvarın yıkılması; Handel, Mozart, Schubert, Dvorak, Grieg ve Verdi'nin daha iddialı senfonik ya da operatik yapıtlarının yanı sıra halka olağanüstü popüler şarkılar verme geleneklerini bu kez daha geniş bir alanda olmak üzere modern yaşama sokma görüşü yer almaktadır. Bu kez de, müziğe, onu aynı zamanda sosyalizmin inşasında esin verici bir güç kılacak klasik genişliği yeniden kazandırmak isteği ısrarla öne sürülmektedir.

Böyle olmakla birlikte, eleştirilerde bulunmayan şey, savaşın fizik ve psikolojik derin yaralara neden olduğu, bu yaraların "soğuk savaş"ın başlamasıyla azdığı, bunların yok sayılarak iyileştirilemeyeceği gerçeğinin kavranmasıydı. Sanatın yaşama sa-

dık kalması için, bunları tanıması gerekiyordu. Ayrıca, bu eleştirilerde tehdit edici bir eda da vardı. Sosyalizmin zaferlerinin, sınıf mücadelesini daha da keskinleştirdiği inancından yola çıkarak, öngörülen yöntemleri izlemekten geri kalan sanatçıların zayıf, ağır ya da hatalı olmakla kalmayacakları; "sınıf düşmanları" ile ittifak etmiş olacakları ima ediliyordu.

Burada bir buyruk edası vardır. "Sovyet halkı bestecilerinden -opera, senfoni, koro müziği, popüler şarkı ve dans- bütün türlerde yüksek ideolojik ve teknik ölçütlü müzik vermesini bekler."³ Burada, büyük senfoni, şarkı ve opera yaratamama durumu, sanki yalnızca bestecinin bilinçli sapkınlığının sonucu ileri geliyormuş gibi bir anlam çıkmaktadır. Bir kez daha horlayıcı lakaplar görülmektedir. Aynı Merkez Komitesi bildirisi Sovyet bestecilerini "melodiden el çekmekle" ve "müziği bir kakofoni, bir kaotik sesler yığılması haline getiren karmakarışık, nöropatolojik birleştirmeler" yapmakla⁴ suçlar. 1930'ların ve savaş yıllarının olağanüstü yapıtları da içinde olmak üzere bütün başarıları horlanarak yerle bir edilir. Çünkü, 1936'daki eleştiriler konusunda bildiride, "Bu uyarılara kulak asılmamış.... Sovyet müzik evreninde hiçbir değişiklik olmamıştır,"⁵ denilmektedir. Öyleyse, Sosyalist toplumun ileriye attığı büyük adımlar, nasıl oluyor da, toplumcu gerçekçi bir sanat üretemiyordu? Buna "sınıf düşmanı"nın etkisi diye yanıt verilir. "Sovyet bestecileri arasında yaşamaya devam eden burjuva ideolojisinin henüz üstesinden gelinmemiştir ve bu kalıntılar besinlerini, günümüze kadar Batı Avrupa ve Amerikan müziğinin etkisinden almaktadır."⁶

Bu eleştirilerin ardından, seçkin besteciler son derece güzel yapıtlar üretmeye devam ettiler. Bunun nedeni, sözkonusu eleştirilerin, onların paylaştıkları bir düşünceden yola çıkmasıydı. Bu da safların gevşetilmemesi, tepede sallanıp duran atom bombaları ve yeni bir savaş tehdidiydi; Batı'daki birçok etkili kişinin ivedi çıkar düzeni olarak açıkça dile getirdikleri savaş tehditleri

3. Decisions of the Central Committee, C.P.S.U. (B), *On Literature and Art*, (1946-48), Foreign Language Publishing House, Moscow, 1951, p. 37.

4. a.g.y., p. 33.

5. a.g.y., pp. 32, 33.

6. a.g.y., p. 36.

karşısında, Sovyet toplumunun sarsılmaz gücünü kanıtlamaktı. Daha antifaşist savaş sırasında bazı simalar, Almanya ile Sovyetler birliği'nin "birbirlerini öldüresiye tepelemeleri" umudunu açıkça dile getiriyorlardı. Savaş sonrası yıllarında Almanya, Amerikan kredilerinin, yatırımların ve ekonomik yeniden inşa çabalarının en çok kayınlı ülkesi haline gelmişken, faşist saldırının acılarına göğüs gererken o denli müthiş kayıplara uğramış olan Sovyetler Birliği'nin kendini onarma çalışmalarını engellemek için elden gelen her türlü çaba gösteriliyor gibiydi. Böyle olmasına karşılık, eleştiriler, yüksekte tuttıkları müzik amacına ulaşma sürecinde, hatta 1936'dan da fazla, kestirmeciliğe gittiler. Yaşamın gerçeğe sadık bir biçimde yansıtılmasına ve savunur gördükleri "klasik" mirasın yeniden elde edilmesine karşı çalışmaya yöneldiler.

"Klasik," yalnızca büyük geçmişin başarılı bir üslubunun adı değildir. Bir yandan bireysel psikoloji ve çatışma dünyasını bulup çıkarmaya çalışırken, bir yandan da onu beşeri ve toplumsal etkinliklerin dış dünyasına bağlayan sanattır. Böylece "içsel" ile "dışsal," duygu derinliği ile düşünce berraklığı yanyana ilerler. Bu nedenle geçmişte mirasa "klasik" bir katkı yapmış olan her besteci, aynı zamanda müzikte insan psikolojisine daha fazla nüfuz etmeye de katkıda bulunmuştu. Ve gene aynı nedenden ötürüdür ki, günümüzün "klasik" ve gerçekçi sanatı, geçmişin büyük başarılarıyla "eğitilmiş" olmasının gerekli olmasına karşılık, geçmiş üslupta yapıtlar yaratamaz.

İnsan psikolojisi, toplumdaki her bunalımla ve her ileri adımla değişmiş ve derinlik kazanmıştır. Bu, çağımızda kesin bir biçimde görülür. Nasıl ki, toplumdaki her ileri adım, insan yaşamına korkunç ve yıkıcı bir saldırıya karşıt bir hareket olarak ortaya çıkmışsa, bizim çağımızda da dünya kardeşliği konusundaki büyük umut ve duygular, geçmişte hiçbir çağda görülmemiş müthiş bir umutsuzluğa, dehşet ve geçmişe dört elle sarılışa karşı mücadele içinde doğmuştur. Bugün dünyada tehdit karşısında bulunan sorunlar, savaşların en korkuncuna karşı, kalıcı barış ve ilerlemedir; bunlar iç çatışmalara her zamankinden daha fazla yansımaktadır. Ve çağımızın klasik sanatı, çağımızın derin psikolojisine tam bir

değerbilirlikle davranmak zorundadır. Bu nedenle, sosyalist bir toplumun, yalnızca "ölen bir dünya"ya karşı duyulan dehşet duygusunu, ya da hemcinsleri olan insanlara karşı hiçbir duygu beslemeyen bir sanatçının yalnızlığını dile getiren bir sanattan yarar görmeyeceği pekala anlaşılabilir bir şeydir. Böyle olmakla birlikte, bu tür mücadeleler geçirmiş toplumda bir derece öznenliğin bulunması kaçınılmazdır. Jdanov soruyor: ""Müzik, bestecinin kendi kendine konuşması mı olacaktır? Öyleyse, halka niçin zorla dinletilsin?"⁷ Oysa, kendi kendine konuşma, bir bestecinin klasik ya da gerçekçi bir sanata varmak için geçirmesi zorunlu bir evre olabilir ve kendi kendine konuşma, pekala başkalarının zihinlerinde canlı olan sorunlara değinebilir.

Bu kitabın yazarının gördüğü kadarıyla, bu eleştirinin hatası, öznel duyguları, derin keder ve ölüme karşı savaş duygusunu "burjuva dekadansı" ile eşanlamlı kılmaktır. Bu tür duygular, "burjuva" değildir. Sovyet halkı acı çekmişti. Prokofyev ve Şostakoviç gibi bestecilerin savaş zamanındaki yapıtlarının ve onun yanı sıra da bazı savaş sonrası yapıtlarının büyüklüğü, bu gibi kayıpların müthiş acısının en derininden araştırmalarıdır. Belki bazı yapıtlarda trajik kayıplara ilişkin duygular, iyimserlik dışavurumundan daha ağır basmış olabilir. Belki hiçbir yapıt klasik görüş yetkinliğine ulaşamamış olabilir. Ama, klasik sanat, gerçekçi ve bütünsel yaşam görüşüyle, özünde iyimserse, bu iyimserliği olgun bir iyimserliktir. Buysa, trajediden kaçmakla değil, ancak trajedinin fethiyle sağlanır.

Gerçek Jdanov'un konuşması, gerekse Merkez Komitesi, Sovyet müzik yaşamındaki temel zaafının, yani eleştiri atmosferinin donukluluğunun farkında olduğunu gösteriyor. Hiçbir yaratıcı tartışma olmuyor. Jdanov, "Yaratıcı tartışma olmadığı, eleştiri ve özeleştirme olmadığı zaman, ilerleme de olamaz,"⁸ diyor. Oysa eleştirmenler, "klasik mirası" yalnızca övmekle kalmamalı, doğru olarak çözümlemelidirler. Çağdaş yapıtları değerlendirirken, yalnızca iyimserliği yüceltmekle kalmamalı, bunları halkın zihninde

7. Andrei Jdanov, *Essays on Literature, Philosophy and Music*, International Publishers, N. Y., 1950, p. 53. [ayrıca bak. A. A. Jdanov, *Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine*, Çev. Fatmagül Berktaş, Bora Yay., İstanbul 1977]

8. a.g.y., p. 78.

ve düşüncesinde güncel olarak yer alan şeylerle tartmalıdırlar. "Hayata sadık" yaratı yapıtında ortaya atılan karmaşık sorunları değerlendirmelidirler. Çevrelerindeki dünya müziğinin içindeki karmaşık akım ve çatışmaları çok iyi öğrenmelidirler. Çünkü "burjuva" müziği birbirinden farksız bir dekadans yığını değildir. Derin ulusal anlatımlar, derin hümanist akımlar ve bunların arasında da değerli buluşlar vardır. Korku dolu, yalnız, kendini merkez almış, yaşamdan ürken bestecilerin müziğinde bile kişisel acının anlatımları bulunur. Bu gibi yapıtlar kendi sınırlı hayata ve halka bakışları bakımından ayırt edilmelidir ve bunlar çoğunlukla Batı'da yapıldığı üzere, "geleceğin müziği" ya da "modern insan"ın anlatımı biçiminde yüceltilmemelidir. Öte yandan da, Jdanov'un kullandığı "insana dışçı gırgırını hatırlatıyorlar" ya da "bir müzik cinayeti kervanı"⁹ gibisinden aşağılayıcı nitelermeler kullanmanın ya da bu müziğin yaratıcılarının çilingin olduğunu ima etmenin de bir yararı yoktur.

Bunun sonucu da, eleştirel bildiriler, Sovyet müzik eleştirisinin düşük düzeyinin daha 1936'da getirilmiş ve 1947- 48'de şiddetlenmiş olan sert, dogmatik, buyurucu çizgiden ileri geldiği gerçeğini kavrayamıyorlar. Bunlar, geçmiş ve gelecek Rus kültüründe bir tür kendi kendine yeterliliği, üstü kapalı bir biçimde öne sürerek, kültürel bir dar görüşlülük tehlikesi yaratmakta ve durumu daha da kötüleştirmektedir. Bunu da, Rus milliyetçiliği yönünde sinsi bir eğilim izlemektedir. Bu hiçbir zaman açıkça söylenmez, çünkü kuramda Sovyetler Birliği, her türlü ulusal şovenliğe karşıdır ve faşizmi cezaya çarptırılacak bir suç olarak kabul eden ilk ülke olmuştur. Oysa, istilacı faşist güçler tarafından tutuşturulan Yahudi düşmanlığının başını göstermesine kısa bir süre önce göz yumulmuştu. Merkez Komitesi'nin müzik konusundaki bildirisi, Muradeli'nin *Velikaya drujba* (1947, 1960; *Büyük Dostluk*) operasını eleştirirken, 1957 Sovyet besteciler kongresinde açıkça gösterildiği gibi, tarihsel olgulara değil, Stalin'in önyargısına dayanarak Kuzey Kafkasya'daki bazı insanlara saldırıyordu.¹⁰ Merkez Komitesi, Rus klasik ope-

9. a.g.y., p. 90.

10. *Soviet Studies*, Oxford, Vol. IX, No. 1, July 1957, pp. 108-16 (Basil Maxwell'in, Sovyet Bestecilerinin Mart 1957 Kongresi Özeti).

rasından, "dünyanın en iyi" operası olarak söz eder,¹¹ bu gereksiz, mesnetsiz ve de zararlı bir deyiştir, çünkü Rus operasının başarılarına duyulacak her türlü saygıya karşın, opera formunda başka yerlerden çok daha iyi öğrenilebilecek bazı zorunlu dersler vardır.

Na straje mira (1950; *Barış İçin Nöbette*) kantatı, Prokofyev'in güzel savaş sonrası yapıtlarının arasındaydı. Bu kantat, öznel bir yapıttır; tam inandırıcı, mimari bir bütün oluşturmaz. Ne var ki, bu yapıtta, savaş trajedisini hatırlatan giriş, ülkeyi yeni baştan inşa eden insanlar, şarkı söyleyen çocuklar, söylediği ninnide geçmişteki kötülükler ve günümüzdeki tehlikelerden duyduğu üzüntüyü dile getiren anne, uykuya dalan çocuk gibi son derece etkileyici imgeler içeren, esin dolu birçok pasajı vardır. Prokofyev'in son yapıtlarında özellikle etkili olan yan da, gençliğe beslediği sevgidir; bu sevgi, yapıtlarında mutluluk dolu melodilerin bir ırmak gibi akmasına neden olur. *Skaz o kammennom tsvetke* (Taş Çiçek Söylencesi) balesinde, *Kış Tatili* süitinde işitilen bunlardır. Ve bu sevgisi en güzel anlatımını ölümünden biraz önce bestelediği *Yedinci Senfoni*'de bulur. Bu dramatik bir senfoni ya da kahramanlık senfonisi değildir. Aslında içindekiler daha çok onun bale üslubuna yaklaşan şeylerdir. Ama, yetkin bir biçimde biçimlendirilmiş, düşsel pathosla ve neşeli bir ruh haliyle dolup taşan sevimli bir yapıttır.

Şostakoviç'in bu eleştirileri izleyen yapıtları, onun bazı Batılı eleştirmenlerin kehanetlerinin tersine "ultra-basit" bir müzik ya da başka eleştirmenlerin sandıkları gibi gizliden gizliye "otorite"yi çekiştiren bir müzik bestelediğini gösteriyor. Bu eleştirilerden kendi doğru ve yararlı bulduklarını alan Şostakoviç, her zaman yurtsever, ülkesine ve halkına derinden bağlı ve her zaman hümanisttir. Kapsamı büyümüş, tekniği daha güvenli olmuştur.

Pesn'o lesah (1949; Ormanların Şarkısı) Şostakoviç'in en saydam yapıtlarından biridir. Yüzeyden bakıldığında tenor, bas ve koro için, insan eliyle doğanın değiştirilmesi teması üzerine bir şarkı çevrimidir. Buna karşılık şarkıların çeşitlenme özelliği içinde Rus yaşamının küçük bir panoramasını, çocukları, ilk

gençlik yaşlarını sürenleri, geçmişin kederli anılarını taşıyan yaşlıları sevginin ve ilkbaharın tatlılığını duyumsarsınız. Şarkılar birbirine ustaca bağlanarak birleşmiş bir bütün oluşturur, yapının giriş teması durmadan yeni değişimlerden geçer ve doruğu oluşturan büyük ikili füge ulaşır.

Bu yapıt yaşamın trajik yanına değinmese de, bu yan, aynı yılın çok güzel bestelenmiş başka bir yapıtı olan *Dördüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nde karşımıza çıkar. Bu dörtlü, ince ve mizahlı bir hava ile başlar, buna karşılık savaş sırasındaki *Üçlü*'nün sona erdiği yürek parçalayıcı çatışma ile sona erer. Bunların yanı sıra bambaşka türden bir yapıt da karşımıza çıkar. Bu tümüyle özgün, çok güzel söylenebilen, Yahudi halk müziğinden motifler kullanan ve bilinen Yahudi halk şarkılarının sözleriyle bestelenmiş "sanat" şarkılarından oluşan onbir Yahudi şarkısı *İz evreskoy narodoy poezzi*'dir (1948; Yahudi Halk Şiirinden). Bunun yanı sıra, birbiri ardına, 1950'nin neşe ile dolup taşan üç *Bale Süiti* ile yaklaşık 1951'in *Yirmidört Prelüd ve Fügü* gelir. Bu prelüd ve fügler anlatımsal polifonili, bazen No. 3, 7 ve 8 gibi şen, bazen de No. 16, 22 ve 24 gibi son derece dokunaklı olan olağanüstü bir etüt dizisidir. Bunlar aynı zamanda Şostakoviç'in Rus müziğinde yeni bir çığır açmakta olduğunu da gösterir.

Ardından 1954'te son derece trajik iki yapıt karşımıza çıktı. *Onuncu Senfoni*, *Beşinci* ve *Yedinci* senfonilerin genel çizgileriyle tasarlanmış bir yapıttır. Derin düşünceli girişiyle birinci bölüm sonat formundadır, buna karşılık son derece derinlemesine öznel ve özünde trajik bir çatışma içerir. Üçüncü bölümde, dans ritimleri kullanılan acı bir ironi yer alır. Son bölüm mutlu olmaktan uzaktır, ama ateşli bir biçimde deklamasyonludur. Senfoniden hemen önce bestelenmiş olan *Beşinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nün giriş bölümünde daha kakışımıdır; yavaş bölümü ise daha dokunaklı bir güzellik taşır. Bunların bestelenmesi, savaş gerginliklerinin en yüksek noktalarında bulunduğu bir döneme rastlar ve bu olguyla, bu yapıtların taşıdığı ciddi hava arasında bir bağ görmek zorlama olmaz.

Şostakoviç'in sanatında halk müziği merkezi bir rol oynamaz ve sağlam bazı popüler şarkılar yazmış olmasına karşılık Şostakoviç verimli bir ezgi bestecisi değildir. Sanatının ulusal özelli-

ği, büyük yapıtları aracılığıyla kendini halkın duygularının duyarlı bir barometresi haline getirmiş olmasında yatar. Başka bir Sovyet bestecisi, yaşamın trajik yanına böylesine derinlemesine değinmemiştir; aynı zamanda şen, civelek ve taşkın olan, açık kalpli mizah içeren popüler yapıtlar da bestelemiştir.

Şostakoviç, sanatını derinden araştıran biridir ve üslubunda göze çarpan yan, zengin, daima anlatımsal olan polifoni ve doğurucu küçük küçük motiflerin plastik bir biçimde işlenmesinden, zengin bir psikolojik yük taşıyan büyük ölçekli yapılar inşa etme yeteneğidir. Temalarının sona varmadan durmadan gelişme özelliği ve onun bunları uzun, sıkıntılı meditatif bir gelişmenin sonunda, güzel, unutulmaz bir melodik çizginin geleceği bir şekilde değişime uğratışı, Şostakoviç'in klasik senfonik gelenekten çok romantik geleneğe yakınlığını gösterir. Başka türlü söylenirse, o aynı zamanda çağımızdaki altüst oluşların da öznel bir çocuğudur. Ama sanatı hiçbir zaman öznelciliğe teslim olmaz ve içinde her zaman bir mücadele yer alır. Şostakoviç'in sanatında akademizm ya pek azdır ya da hiç bulunmaz. Kendine heyecan veren duyguları dışavurmak için hem geleneksel armonileri hem de gereksinim duyduğu farklı tonalitelerin kakışımı çatışmalarını kullanır. Tümüyle Sovyetler Birliği'nin bir ürünü olan Şostakoviç'in yapıtlarının, ekonomileri ve toplumsal yaşamları çok farklı olan öteki ülkeler üzerindeki büyük etkisi, onun ulaşmaya çalıştığı "toplumcu gerçekçiliğin," sosyalizme özgü gizli estetik bir özellik taşımadığını gösterir. Terim başka yerlerde ne kadar garip ve yabancı etki uyandırırsa uyandırсын, müzik kendi başına, her yerde ortaklaşa yaşanan deneyimleri anlatır.

28 Mayıs 1958'de Sovyetler Birliği Komünist Partisi Merkez Komitesi, kısa bir bildiri yayımladı. Bu bildiride 1948 eleştirilerinin "bir takım yetenekli Sovyet bestecileri konusunda yersiz ve layık olmayan sert değerlendirmeler yaptığından" söz ediliyordu. Aynı zamanda, "sanat ile halkın yaşamı arasındaki bağın güçlendirilmesi ilkesi" yeniden vurgulanıyordu.¹² Sovyet müzik yaşamının taşıdığı özellik nedeniyle, bu düşünceler, besteciler, eleştirmenler ve kamuoyu arasında geçmiş başarılarla hata-

12. *Soviet Literature*, Sayı 6'nın Eki olarak Yeniden Basımı, Moskova, 1958.

lar ve açılabilir yeni yollar konusunda yaygın bir tartışmanın başlangıcını oluşturacaktır.

Batı'daki pek çok kimse için, bu, baştan aşağı garip olan bir yöntemdir ve hatta "sanatla halkın yaşamı arasındaki bağın güçlendirilmesi" gibi bir söz, bazılarına bestecinin özgürlüğüne bir saldırı gibi görünecektir. Böyle olmasına karşın, yalnızca güzel sanatların değil, tüm toplumun tarihi, güzel sanatların hem kişisel hem de toplumsal bir ürün olduğunu göstermektedir ve insanlar birbirlerine dayanarak yaşadıklarından, sanatın bu denli güçlü bir biçimde dile getirdiği bireyin özgürlüğü, halkın birlikte ve işbirliği içinde başarması gereken kolektif bir görevdir. Sovyetler Birliği'nde sanat ile toplum yaşamı, birey ile toplum arasındaki bu bağ, şansa ya da rastlantıya bırakılmayıp, ancak çalışarak sağlanan bir şey olarak bilinçli bir düzleme çıkarılır. Kuramla uygulamanın bu tarzda birleşmesi, dogmatizm tehlikesini, hem sanatın hem de toplumsal yaşamın gerçeklikleriyle teması yitirmesiyle sonuçlanan, büyük sanatın yaşamsal kanını oluşturan gerçekliğe özgür yanıt vermeyi engelleyici etki eden katı kuramı doğurur. Böyle bir tehlikenin gerçek olabileceği yapılan ve şimdi kabul edilen hatalardan görülür.

Bununla birlikte, bazı doğrular tersine çevrilemez. Bunlardan biri Sovyetler Birliği'nin temel yöntemlerinden bir bölümünü kendini düzeltebilme yetisinin oluşturduğudur. Öteki de, en verimli türden sonuçlar üretmiş olduğuna göre, Sovyet müziğinin genelinde, gerek sanatçıların gerekse halk kitlesinin gereksinimleri bakımından doğru yolda ilerlemiş olduğudur. Sovyet müziği, geniş ve hâlâ büyüyen dinleyici kitlesi, son derece yetenekli icracıların oluşturduğu büyüyen bir takımyıldızına sahip olması, müzik eğitimi ve yaratıcı besteleri bakımından, güçlü bir gelişme içindedir. "Sosyalizm" ve "toplumcu gerçekçilik" gibi terimler başka yerlerdeki insanlara garip ve yabancı gelse bile, bu gibi terimler adına üretilen müzik, bu insanlara garip ve yabancı gelmemektedir. Heryerdeki insanlara, kendi içlerinde duyumsadıkları insanlığın bir yankısı olarak güçlü ve etkileyici bir biçimde seslenmektedir.

Aynı nedenden ötürü, "toplumsal gerçekçilik" gibi terimler, politikaları ne olursa olsun insanların kardeşliğine ve insanlığın ilerlemesine temelden inanan kişilere ifade edeceği anlam baki-

mından yeni bir kalıba dökülebilir. Bu, müzik geçmişinin, yaşamın birçok yanını yansıtmaya yetenekli olacak formların inşasına olanak veren büyük müzik gereçlerinin yeniden ele geçirilmesini gerektirir. Sanatçılar arasında, çevrelerindeki insanların, özellikle de en çok sömürülen ve toplumun üretici emeğini sağlayan insanların sorunlarına yanıt veren toplumsal bir zihniyetin gelişmesini ister. Sanatçıların, toplumda tarih, bilim ve ilerleme mücadelelerinin insanların bilmelerini mümkün kıldığı şeyler konusunda aydınlanmış düşünür kişiler olmalarını gerektirir. Toplumcu gerçekçilik, "iç" ve "dış" dünyaların, insan psikolojisi ile toplumsal gerçekliğin birliğini bilinçli olarak kavramaya dayanan bir bakışı arar. İnsanlığın geleceğine partizanca bir inancı öngörür ve insanların birbirine yabancı olduğunu ya da toplumun açlık, yoksulluk, ırkçılık ve savaş gibi sorunların üstesinden gelmeye güçsüz olduğunu ilan eden, insanlığı geriye çekmeye çabalayan ideolojilere, dogmalara ve önyargılara karşıt olmayı gerektirir. Kendi ile yaratıcı sanatçı arasında karşılıklı, iki yönlü bir ilişkisi olan aktif bir izleyici kitlesi yaratmaya çalışır. "İnce sanat" ile "popüler sanat" arasında hiçbir yapay duvarın bulunmayacağı, halkın şarkı ve dans gereksinimlerinin, aynı zamanda karmaşık, büyük ölçekli yapıtlar da besteleyebilen en iyi donanmış besteciler tarafından karşılanacağı; hem basit hem karmaşık yapıtların bütünsellik içinde yaratılacağı; halk kitlesinin müzik sanatının tarihsel başarılarını bileceği ve müzik yaşamına aktif olarak katılacağı bir kültür yaşamının oluşturulmasını hedef alan bir inşa çalışması yapar.

Toplumcu gerçekçilik özel bir teknik, yeni bir icat, dar bir üslup ya da bir müzik kültü değildir. Bu ad altında üretilen müzik, bütün müzik tarihinde nasıl ayakta kalmış ya da yıkılmışsa, öyle ayakta kalır ya da yıkılır. Yani, insanları etkileme yeteneği sayesinde, onların başka insanlarla yakınlıklarından bilinçli kılma, yaşamın, aynı dünyada yaşayan bütün öbür insanların önüne çıkan sorunlar gibi onların önüne çıkardığı sorunları anlamalarına yardımcı olmak, ortak ilerleme ve gelişme yolundaki engelleri yenme gücünü onlara vermektir.

12. HALK VE SANAT MÜZİĞİ OLARAK CAZ

"İnsanlık tarihinin son bin yılı içindeki en eşi görülmemiş dram, on milyon insanın, anayurtları olan kıtanın siyah güzelliklerinden çekip alınarak, Batı'nın yeni keşfedilen Eldorado'suna götürülmesidir. Bu insanlar orada Gayya Kuyusu'na indiler ve üçüncü yüzyılda dirildiler, emekçi milyonların demokrasisine, bu dünyada o zamana kadar tanık olunan en mükemmel ulaşma çabası içinde ayağa kalktılar. Yunanlılara parmak ısırtacak bir tragedya; Reform Hareketi ve Fransız Devrimi gibi bir insanlık kıyamıydı bu. Ne var ki, bizler körüz ve bizlere önderlik edenler de kör.... İnsan, Siyahların Yeniden İnşası hareketinin daha doğru olgularını daha derinlemesine büyük bir düş kırıklığıyla okur. Bu Yeniden İnşa hareketi bir yandan çok basit ve çok insanca, ama bir o kadar da beyhudedir. Kötü adam, budala, aziz yoktur. Yalnızca insanlar vardır; rahata ve iktidara susamış insanlar, ihtiyaç ve açlığı bilen insanlar, yerde sürünüp durmuş olan insanlar. Hepsi de umut ve nefretle kala kalmış, korkunun verdiği esriklik ve büyük çahanın gerilimi içinde, düş kuruyor ve uğraşıyorlar. Zenginlerin dünyası ise herkesi içine alacak kadar geniş, hepsini istiyor, hepsine ihtiyacı var. O yüzden de ufacık bir işaret, bir sözcük, tüm içeriğiyle olmasa da, bir iş görmenin artan aydınlığıyla kavgayı tatlıya bağlayabilirdi. Öyle olacak yerde, cehennem çatırtısının gürlemeleri; ve de o kasırganın ardından, bir öğretmen akademi salonlarında oturuyor; karaağaçlarının, mürverağaçlarının geleneğinde yetişmiş olan biri. Delikanlının yukarıya kalkmış yüzüne bakıyor ve delikanlı onda erdemin profesör cübbesine bürünmüş biçimini ve

Tanrı'nın sesini duyuyor. Öğretmen sarı derililere, karaderililere içten pazarlıklı pazarlıklı gülüyor. Ülkenin, "ırkların politik ilişkisi konusundaki görüşlerini değiştirmiş olduğunu ve sonunda bu konuda Güney'in fikirlerini enikonu kabul ettiğini," söylüyor....Birden Afrika'da inen kamçıyla, bir siyah sırttan kıpkırmızı kan akıyor; Hindistan'da kahverengi bir kızın ırzına geçiliyor; Çin'de bir kuli açlıktan kıvranıyor; ve de Alabama'da yedi kara derili, linçten de beter ediliyor; buna karşılık Londra'da bir orospunun beyaz kolları ve bacakları mücevherlerle ve ipeklerle bezeniyor. Kısacası cinayetinin alevleri yeryüzünü kaplarken, küçük çocukların beyinleri dağlara tepelere savrulup savaşıyor.

**- W. E. BURGHARDT DU BOIS,
Black Reconstruction (1935)**

I. Cazın Kökenleri

Amerika'nın 20. yüzyıl müziği üzerindeki en yaygın etkisi, cazdır. Amerikan Zenci halkının yarattığı caz, Zenci ile beyazın arkadaşça bir işbirliği içinde icra ettikleri bir ulusal Amerikan sanatı haline gelmiştir. Bunun yanı sıra, caz, İngiltere, Fransa, İtalya, İsveç, Almanya, Avustralya ve Japonya gibi ülkelerde de hem incelenmiş, hem de coşkuyla seslendirilmiştir.

Caz, sanayi üretiminde dünyada en ilerlemiş ve ticari popüler müzik üretimini önemli bir sanayi kolu haline getirmiş bir ülkede, hızlı bir "sera" gelişimi geçirmiş Afrika kabile kökenli bir müzik olarak tanımlanabilir. Caz, bu müzik yapım endüstrisinin örgensel bir parçası olarak gelişmiş, bu endüstriyi sürekli olarak fikirlerle beslemiş, bir yandan da bu endüstrinin standartlaşmış yöntemlerine sürekli bir karşıtlık içinde olmuştur. Çoğu zaman mesleki müzik eğitimi az olan, ya da böyle bir eğitimi hiç görmemiş bir halkın, müziği ortaklaşa bir duygu ve coşku anlatımı olarak yarattığı zaman ortaya koyduğu kusursuz beğeniyi sergiler; çünkü caz, melodi, ritim ve tınının işlenmesinde, kaliteli ticari popüler müziğe yabancı olan, buna karşılık sanat müziğinkine ile ise kıyaslanabilecek, en mükemmel bir yoğurum ekonomisine ve katıksızlığa sahiptir.

Cazın tarihi, bütün müziğe yeni bir ışık düşüren pek çok der-

si kapsar; bunlar halk müziğinin, sanat müziği de içinde olmak üzere, en değişik kaynaklardan malzemeyi özümlemesi ve bunları yeni türden bir sanata dönüştürmesi; halk müziğinde doğal, doğaçlama bir polifoninin doğuşu; insan sesinin enstrümantal üsluba etki yaparak taze, anlatımsal çalgı tınılarının gelişmesine esin vermesidir. Gelişmesinin sırrı, müzikte gerçekte çok eski bir olgu olan ve kökünü halk sanatından alan, buna karşılık 20. yüzyıl Amerika ve Avrupası'nda çarpıcı bir biçimde taze ve diri olarak ortaya çıkan bir ilkeye, yani doğaçlamaya dayanır. Doğaçlama, salt bireysel bir teknik sergilemesi değil, kolektif ve toplumsal bir edim ve icracı ile dinleyici arasındaki doğrudan bir iletişim biçimidir. Bu nedenle, Amerikan ticari müziğinin bütünü tamamlayan bir parçası olmasına karşılık, caz, bu müziğin içinde özgürlük bayrağını açan bir asi işlevini görmüştür. Caz, popüler müzik eğlencesi imal eden işletmede insanca olmaktan çıkarılmış iş bölümü ve uzmanlaşmış görev bölüşümü ile istihdam edilen müzikçilere bir yaratıcılık yolu açmış, müzik yapımını insanileştirircesine, müziği yaratan kişi ile icra eden kişi arasındaki birliği yeniden oluşturmuştur.

Cazın ilk biçimleri, 1890'larda ve 20. yüzyılın ilk on yılı süresince Zenci halk arasında işitilen ragtime ile blues'du. Bu müzik, solo bir müzik olması bakımından köleliğin toplu, anonim müziğinden, farklıydı; Zenci halkın köleliğin sona ermesinden sonra, bir yerden ötekine gitmek ve eğlence sanatçıları olarak kişiliklerini ortaya koymak üzere zor kazanılmış yeteneğini yansıtıyordu. Güney eyaletlerinin en yoksul, en ezik bölgelerinden gelen bu müzikçilerden bazıları, Zenci halk topluluklarının efsanevi kişileri haline geldiler.

"Ragtime" daha "eğitimden geçmiş" bir müzikti. Bu müziğin yaratıcıları hiç yoktan biraz daha iyi müzik eğitimi almış olan piyanistlerdi. Bu müziğin doğuşundaki bir etken de, bu dönem sırasında bu müzikçilerin gittikleri hemen her yerde, ucuz konsol ve otomatik piyanoların bulunabilmesiydi. Ragtime, dönemin popüler havaları, İspanyol tangoları ve kadrillerden, ucuz piyano ders kitaplarında yaygın bir biçimde rastlanan opera aralarına varıncaya kadar müziğin geniş bir alanını kucaklıyor-

du. Örneğin, esinli ve yetenekli ragtime piyanist-bestecilerinden biri, Ferdinand "Jelly-Roll" Morton, Alan Lomax ile birlikte 1938'de Kongre Kitaplığı için doldurduğu plaklarında yüzyılın ilk yıllarında bir Fransız gavotunun ve Verdi'nin *Il Trovatore*'sinden "*Miserere*"nın ragtime parçalarına nasıl dönüştüğünü göstermiştir. İlk üretken ragtime bestecisi Scott Joplin'in tutkusunu, Zencilerin yaşamını ele alan, halkını eğitmeyi amaçlayan operalar yazmaktı. Scott Joplin, bu gibi müzikçileri müzik mirasını iyice özümlemekten ya da müzikçi olarak ciddiye alınmaktan alıkoyan kapanı parçalamayı başarabilseydi gerçekten önemli bir müzik adamı olabilirdi.

Ragtime parçaları, ikinci parçanın birinciye bir Sousa marşında olduğu gibi karşıt olduğu, genellikle iki parçalı biçimdeydi; bu biçim 32 ölçülük popüler caz şarkısının tipik "söz" ve "nakarat"ına doğru ilerledi. Ragtime'ın kendine özgü özelliği, iki ritimin devamlı, karmaşık karşıtlaşmasıydı. Örneğin, dört vuruşlu bir ölçüde bas çizgisi her ikinci vuruşu vurgularken, melodi çizgisi her üçüncü vuruşu vurgulayacak, böylece güçlü ve zayıf vuruşlarda senkoplu bir dönüşüm yaratacaktı. Bu sürekli ritim "tutulması," "On My Journey to Mount Zion," ya da "I Want to Be Ready, Walking to Jerusalem Just Like John" gibi bazı daha neşeli ya da "sevinç" ["jubilee"] spiritüallerinde işitilmiş olabilir. "Cakewalk" olarak bilinen köle dansında ve minstrel müziğinde de işitilmiş olabilir. Başka türlü söylenirse, Zenci halkın belki Afrika'dan getirip korumuş olduğu bir müzik üslubunun yenilenerek çiçek açmasıydı. Ama, bu tür her çiçeklenmede olduğu gibi, eski malzeme, yeni bir şeye dönüşüyor, yeni bir içerik kazanıyordu. Ragtime'ın kendine özgü anlatım içeriği de nüktesiydi; ritmik duruşlar ve başlamalar, şoklar ve sürprizlerle dolu bir tür ironik, şakacı kakhahaydı.

Cakewalk'ta palyaço maskeli böyle bir hiciv geleneği var olmuştu. Örneğin, Rudi Blesh ile Harriet Janis'in sözünü ettikleri ihtiyar bir Zenci gösterici, Shephard N. Edmonds, cakewalk'u şöyle tanımlıyor: "Hem genç hem de yaşlı köleler sıçramalı hoplamalı yürüyüşler yapmak üzere elden düşme süslü giysiler giyerlerdi. 'Büyük ev'deki insanların kibar tavırlarını alaylı bir

biçimde taklit ederlerdi, oysa eğlenceyi seyretmek için etraflarına toplanan sahipleri bunun farkına bile varmazlardı."¹ Bütün halk nükteleri gibi, ragtime'in nüktesi de, ancak bunun anahtarına sahip olanlarca anlamına varılabilecek yarı-gizli bir dildir. Anahtar, söylenmeyen şeyleri, söylenen şeyler aracılığı ile kavramaktır. Bu da, yaşamın ya da müziğin, bu biçimde sanatkarca çarpıtılmış ya da baş aşağı çevrilerek yüksek bir kabartma haline getirilen yanını tanımaya dayanır.

İçinde gizlenmiş olan pişkin meydan okuyuşu ve bağımsızlığı nedeniyle, ragtime çoğunlukla saygınlığa öncelik vermeyen yerlerde, örneğin dans salonlarında ve genelevlerde işitiliyordu; bu aynı zamanda blues ve caz için de sözkonusuydu. Ragtime, uzun süre alay konusu olmasının ardından, birden, yeni fikirler bulma baskısı altında ticari müzik endüstrisi tarafından "keşfediliverdi". Beyaz taklitçiler, Zenci müzikçilerden öğrendikleri müzikal fikirlerle büyük servetler kazandılar. Ne var ki bu müzik, çoğu zaman hem yanlış anlaşıldı hem de bayağılaştırıldı; ince nüktesi taklitçinin parmakları arasından kayıp giderken, yüzeysel özellikleri öne çıkarıldı. Bu süreç, tüm caz tarihi boyunca yinelenip duracaktı.

II. Blueslar

Bluesların kökeni hâlâ tam aydınlanmamıştır. "Careless Love," "St. James Infirmary," "It Takes a Worried Man to Sing a Worried Song," "When the Sun Goes Down," ve "How Long, How Long," gibi, aralarındaki tek ilgi bir halk balad şarkısının kederliliğini taşıyan birbirinden çok farklı çok sayıda halk şarkısı ve popüler şarkı "blues" olarak bilinir. Ama bu genel şarkı birikimi içinde, Zencilerce yaratılmış, daha özel olarak "blues" olarak bilinen benzersiz bir biçim vardır. Belli bir biçimi olmayan, buna karşılık daha çok kolayca yoğrulabilen, sonsuz çeşitlemeye melodinin fizlenmesine olanak veren ve şaşmaz bir biçimde "blues" olarak kalan bir şarkı malzemesidir. Amerikan

1. Harriet Janis and Rudi Blesh, *They All Played Ragtime*, Knopf, N. Y., 1950, p. 96.

toprağının yerlisi, yeni bir halk sanatı biçiminde çiçek açan bir Afrikalı akımını temsil eder. Afrikalı kökenini düşündüren yanı, üç ile yedi notadan oluşan düzensiz ses dizisidir. En basit biçimiyle, bir tonik (eksen) nota, bunun "dominant" beşli tiz bir notasına sıkıca bağlanır ve küçük ve büyük üçlü aralık arasında gevşek bir biçimde salınır. Böylece majör-minör kalıbının dışına çıkar ve yedi notalı biçiminde, bu özelliği, yarım ses pesleştirilen yedinci nota ile vurgulanır. Melodi son derece konuşma bükünlü ya da *parlando-rubato*'dur; şarkıcı, bazı önemli sözcükleri vurgulamak için, birbirine bağlı notaların yanı sıra, çoğunlukla dizinin yarım ses pesleştirilmiş üçlü ve yedinci aralık "mavi notası"ndan güçlü bir anlatımsallıkla yararlanır. Böyle olmasına karşılık -Afrika müziği ile arasındaki temel farkı oluşturan da budur- blueslar, bütün gevşek yapılarına karşın, mimari açıdan döngülü şarkılardır. Şarkı birimi, her biri dört ölçü uzunluğunda üç "sunu"dan oluşur. Bunlardan birincisi inici, ağırlıklı müzik tümcelerinden inşa edilir; ikincisi birinciye yineler, ama bu kez daha gerilimlidir; üçüncüsü bir döngüyü oluşturur. Bu, aynı zamanda, üç dizeden oluşan sözel kesimin (ya da kıtanın) "diyalektik"ini de yansıtır. Dizelerden birincisi dinleyiciye meydan okur ya da onun ilgisini çekmeyi amaçlar, ikincisi birinciye yineler ve üçüncüsü ise düşünceyi toparlar.

Bluesun dokusunda daha başka Afrika tohumları da çiçeklenir. Bunlardan biri Afrika polifonisidir; blues bunları barok müziğin "trio-sonat"ına benzetilebilecek bir tarzda geliştirir. Şarkıcı için, iki buçuk ölçü süren bir melodi çizgisi, ardından da buna örneğin gitar ya da piyano gibi eşliği seslendiren çalgıdan doğan dört ölçülük sunuyu oluşturan "obligato" antifonal bir çizgi ya da yanıt gelir. Üçüncüsü ise, temeldeki 4/4 ritmini ve aynı zamanda "blues akorlarını" döşeyen bas dizesidir. Öbür Amerikan halk şarkılarındaki gibi üç sesli serbest bir polifoni yoktur. Ritimlerin, *parlando-rubato* melodinin karşıtlık oluşturarak ustalıklıla öncelediği ya da arkasında kaldığı temel vuruşla etkileşim içine girmesi de kendine özgüdür.

Blues'un ayrılmaz bir parçası, özel nüktesi ve hümorudur; bu, durmak bilmeyen vuruşla melodi aksanlarının konuşma bü-

künlü özgürlüğü arasındaki çatışmadan, sunu ile yanıt arasındaki karşıtlıktan doğar. Bu bakımdan blues ile ragtime arasındaki fark, ragtime'da nüktenin en üstte olması, kıvılcımlı bir yüzey oluşturmalarıdır; bluesda ise, ağlamaklı şarkı yönetimi üstlenir, buna karşılık nükte, duygu boşalmasını sürekli frenleyen ya da denetleyen bir işlev görür. Sanki daima bir istihza notasıyla ya da meydan okuyucu bir edayla yenilmeyi reddedişle sarıp sarmalanması zorunlu bir sefalet anlatımıdır. Willis L. James'in güçlü Zenci iş şarkısının dediği gibi "Acıyarak aşağılama beni!" "Don't pity me down!").

Bu blues biçimi nasıl ve ne zaman doğdu? Afrika müziğinde blues yoktur. Zenci halkın Amerika kıtasında yarattığı başka bir müzikte ya da ondan derin bir biçimde etkilenmiş Küba, Haiti ya da Brezilya müziğinde de işitilmez. Örneğin, "Sometimes I feel like a motherless child, a long way from home" gibi bazı spiritüaller ya da Roland Hayes'in kesinlikle Afrika kökenli olarak nitelediği büyük "Çarmıha Gerilme" ("Crucifixion") spiritüali "Ha Never Said a Mumberlin' Word"ün ikinci dizeleri birinci dizeyi yineleyen üç dizelik kesimleri bluesları hatırlatmakla birlikte, spiritüaller arasında da blues işitilmez.² İnci müzik tümceleri ve bağlı notalarıyla tarla çığınları (field calls), "haykırışlar" (shouts) ve "holler"lar bluesların kökeni olarak öne sürülmüşse de, bunlar tam olarak blues değildir. Bununla birlikte, blues şarkıcılarına sıklıkla "blues shouters" ("blues haykırıcıları") ve birçok bluesa da "moans" ("iniltir") adı verilmesi müziğin kendisinin doğruladığı şeyi; bluesun insan sesinin haykırışı ile sıkı bağıntı gösterir.

Bluesun müziği ve sözleri, 19. yüzyılın son on beş yirmi yılı sırasında ortaya çıkan, özellikle Zenci halkın kölelikten kurtulmayı başarmasının ardından girilen korkunç katliandan sonra, pek çoğunun evsiz barksız gezginciler haline geldiği koşulları yansıtır. Sözgelimi E. Franklin Frazier, "Güney'in kırsal topluluklarından kaçan milyonlarca Zenci arasında ailelerinden ve dostlarından kopan ve oradan oraya sürüklenen tek başına gez-

2. Roland Hayes, *My Songs*, Little, Brown, Boston, 1948, p. 121.

ginciler olarak iş ve macera arayan binlerce erkek ve kadın vardı. Bazı insanlar, plantasyon dışındaki dünyayı ilk kez bıçkıhanelerde, neftyağı kamplarında çalıştıkları sırada ya da yollara düştükleri zaman gördüler,"³ diye yazıyor. Kendi çaldığı enstrümanın eşliğine söylenen solo şarkı, bir gezginci müziğidir. Sözler, bir yerden öbürüne giderken olup bitenleri anlatır; yolculuğun ve hızlı hareketin simgesi olan tren, sıklıkla kullanılan bir temadır. "Ben de, kendi malım olan küçük bir tren alacağım" gibi bir blues dizesi, Russell Ames'in de belirttiği gibi, trenlerdeki ırk ayrımcılığına duyulan öfkeyi dile getirir.⁴ W. H. Handy, *Father of the Blues* ("Blues Babası") adlı özyaşam öyküsünde, St. Louis'de gezgincilerin gördükleri acımasız muameleyi anlatıyor. "12. Cadde ile Morgan caddesi arasındaki boş bir arsada, aynı koşullardaki yüz kişinin paylaştığı bir arsada yattım. Mississippi'nin akarsu yatağı setinin kaldırım taşları üzerinde yattım. Benimle birlikte orada olanlar her iki ırktan belki de bin kişiydi.... O günlerde polisin zorbalığı iki popüler şarkı çıkmasına yol açtı, *Brady He's Dead and Gone* ve *Looking for the Bully*. Polisler yaklaşık 1 metre uzunluğunda gece sopaları taşıyorlardı. Kaçanları yakalamak için bu sopaları kaçışan serserilerin ayaklarına fırlatmak gibi bir yöntem kullanıyorlardı. Sık sık bu şekilde kınlanan bacakların sesi duyulurdu."⁵

Handy, blues şarkılarını notaya geçiren ve 1909'da ilk yayımlayan kişiydi, bununla beraber, onun anlattığına göre blues formu çok önce vardı. Handy, orta sınıf yakınında yetişmiş, oldukça eğitim görmüş bir müzikçiydi ve en sömürülen, serseri ve emekçi Zencilerin bildikleri müzik ona garip bir sürpriz olarak ulaştı. "Deri kemik, kadidi çıkmış bir Zenci ben uyurken benim yanımda gitarını tellerine vura vura çalmaya başlamıştı.... Şarkıcı dizeyi üç kez yineliyor, gitarla kendine şimdiye kadar duydu-

3. E. Franklin Frazier, *The Negro Family in the United States*, Dryden Press, N. Y., 1951, p. 210.

4. Russell Ames, *The Story of American Folk Song*, Grosset & Dunlap, N. Y., 1955, p. 254.

5. W. H. Handy, *Father of the Blues*, Macmillan, N. Y., 1947, pp. 27-28.

ğum en olmadık türden bir müzikle eşlik ediyordu.⁶... İlkel güneyli Zenci, şarkısını söylerken her keresinde dizinin üçüncü ve yedinci notalarını basıyor, majör ile minorü birbirine bağlıyordu. Delta'nın pamuk tarlalarında olsun, akarsu yatağı setlerinde olsun bu hep böyle oluyordu.... Daha sofistike bir zencinin, ya da bir beyazın bu tür bir deyim bağı kullandığını hiç işitmedim."⁷

Blues'un basit bir biçimde, Zenci halkı arasında "doğduğunu" söylemek yeterli olmaz. Bir yapıta "halk" damgasını vuran, onun kolektif olarak yaratılması değil, topluluğun zihniniyetini dile getirmesi ve topluluk yaşamının bir parçası haline gelmesidir. Halk sanatında, yapıtları ortak mirasın içinde özümlenen esinli yaratıcı bireyler her zaman olmuştur. Oniki ölçülük kendine özgü, döngülü ve böyle olmasına karşın doğurgan olan blues formunun, herkesçe bilinen bir malzeme ile böyle bir deha tarafından yaratılmış olması ve bunun bir biri ardına şarkıcılarca benimsenerek söylenmiş olması, başkaların da bluesun yoğrulabilirliğinde söz ve müzikle söylemek istedikleri herşeyi söylemeye yatkın bir form bulmuş olmaları olasıdır.

Dönemine gelince, bu, 1890'ların başı gibi görünüyor. İlk bluesun, "Joe Turner Blues" adlı bir şarkı olduğu, Zenci halk şarkıcıları arasında yaygın olarak söylenir ve şarkıcı "Big Bill" Broonzy,⁸ "Joe Turner" konusundaki söylenceyi, bu kişinin 1891-92'nin büyük felaketleri sırasında Zenci ve beyaz, bütün yoksul insanlara yardım getiren gizemli bir kişi olduğunu anlatır. İrmak taşkınları, kasırgalar ve gelgit dalgaları gibi en büyük yıkımlar, denize yakın yerlerde, yüksek olmayan arazide, derme çatma kulübelerde yaşayan Zenci ve yoksul beyaz insanları kasıp kavururdu. "Kurtarma" çalışmaları ve yardımlar da, adet olarak önce varlıklıların evlerinden başlardı. Blues, böyle bir yıkım sırasında ortaya çıkmış olabilir. Gerçekten de, birçoğu bu gibi taşkınların öy-

6. a.g.y., pp. 74-76.

7. a.g.y., p. 120.

8. *Big Bill Broonzy-His Story* (Studs Turkel ile röportaj), plağa alınmıştır, Chicago 1956; Folkways Record 3586, N. Y.

küsünü anlatan bir sürü blues vardır. Bunların en güzellerinden biri de Bessie Smith'in "Blackwater Blues"udur.

Blues bestecileri ve şarkıcıları arasında, Zenci kadınlar da yer alıyordu. Kadınlar, Zenci yaşamında daima güçlü, yol gösterici bir rol oynamıştır. Kölelik döneminde, ailelerin parçalanarak, babaların çok uzak yerlere satılmasıyla, çocuklar yalnızca anneyi tanıyorlardı. Hem Yeraltı Hattı firarlarında, hem de İç Savaş'tan sonra, oy hakkı uğrındaki mücadelelerde öne çıkan iki büyük kahraman, ikisi de kadın olan Harriet Tubman ile Sojourner Truth'tu. 19. yüzyıl sonlarında yeniden başlatılan baskılar sırasında kadınların sırtına çifte yük bindi. Tüm umutlarını yitiren erkekler evlerini, eşlerini terkettiler. Bu parçalanmış aşk ilişkisi, sayısız blues'da kadınların bakış açısından dile getirilir. Kadın çoğunlukla kızgın bir öfke içindedir. Frazier, bir Zenci kadından alıntı yapıyor, "Onu ondokuz yıl boyunca bir koca haline getirmek için elimden geleni yaptım, oysa Tanrı'nın yarattığı beş para etmez herifin tekiydi. Onu koca yapamayacağını görünce, ben de bıraktım yakasını, çekip gittim." Bu pek az değişiklikle, bir bluesun sözleri haline gelebilir.

Bessie Smith'in "Lost Your Head Blues"u ("Aklını mı Yitirdin") tipiktir. Şöyle başlar "I was with you, baby, when you didn't have a dime. ("Beş paran yokken, ben seninleydim, bebeğim"). Sonra erkeğin biraz eline para geçince nasıl değiştiğini acı sözlerle anlatır ve bağımsızlığını ilan ederek şöyle devam eder. "I'm gonna leave, baby, ain't gonna say goodbye, but I'll write you and tell you reason why" (Çekip gideceğim, bebeğim, sana hoşça kal demeden, ama yazacağım sana, gidişimin nedenini anlatmak için." Bağımsızlığın bedeli üzerine bir ağıtın ardından, bir "inilti" gelir. "Days are lonesome, nights are so long, I'm a good gal but I've just been treated so wrong," ("Günler yapayalnız. gecelerse çok uzun, iyi bir kızım da ben, ama çok kötü davrandılar bana." Bu bluesun, bluesların cazın gelişmesini etkilediği, bunun karşılığında da cazdan etkilendiği, Bessie Smith gibi büyük popüler sanatçıların elinde güzel sanatlar biçimine yaklaşan bir zor duruma eriştiği 1920'lerden geldiği kuşkusuz. Örneğin "Lost Your Head Blues"da yalnızca döngülü kıtalar bulunmakla kalmıyor, onun ya-

nı sıra kadının çifte sömürüye karşı haykırışında da bir doruğuna ulaşan birikimsel bir gelişme de yer alıyor.

III. 1920'lerin Caz Çağı.

Caz, aslında New Orleans'ta, 20. yüzyılın ilk yıllarında doğdu. O zamanların Zenci halkı için, bir "Kreol" ve New Orleans müziği olan "caz," kiliselerde söylenen "gospel şarkıları"ndan, kırsal kesimin ve çalışma kamplarının dindışı ve dünyevi bir müziği olan "blues"lardan, Sedalia, Memphis ve St. Louis gibi kentlerde çoğunlukla kırmızı fener mahallelerinde işitilen virtüöz bir piyano müziği olan "ragtime"dan keskin bir çizgi ile ayrılmış olan bir müzikti. Bu müziklerin her birinin kendine özgü bir üslubu vardı.

"Kreol" sözcüğü yalnızca Kreol halk şarkılarını değil, New Orleans'taki, beyaz "sahiplerinin" balolarında Zenci müzikçiler tarafından çalınan Fransız halk şarkıları, reel gavot ve kadrilleri ve bunun yanı sıra da New Orleans'ın müzik açısından ünlü olduğu opera sarayı da içinde olmak üzere, Fransız etkilerini anlatır. Ayrıca sokak geçit törenleri yapılıyordu ve Zenci kardeşlik localarının kendi bandoları vardı. Caz, temel çalgıları klamet, trompet, trombon ve tubayı bandodan aldı; yalnız bu sonuncusunun yerine sonradan mızraplanan çalgıları koydu.

Çok başlarında caz, "one step" gibi, dans müziğine de dönüştürülebilen bir yürüyüş müziğiydi. İç Savaş sırasındaki popüler marşları ve John Philip Sousa'nın (1854-1932) esinli marşlarını bağrına basmıştı. Portekizli bir baba ile Bavyeralı bir annenin çocuğu olan Sousa, Birleşik Devletler Deniz Kuvvetleri Bandosu'nun şefi olmadan önce bir varyete salonu müzikçisiydi. Zenci müziğini biliyor, ona saygı duyuyur ve bir yandan da bu müziği etkiliyordu. Örneğin ilk caz klasiklerinden biri olan "High Society" adlı New Orleans yürüyüş ezgisinde, Sousa'nın melodisi işitilebilir.

Böyle olmakla birlikte cazı benzersiz kılan, marşa en çok benzediği durumlarda bile, bunu hem ragtime hem de blues özellikleri ile kaynaştırıyor olmasıydı. Caz, temeldeki vuruşun karşısında, tüm icraya, askeri marşın mekanik kalıbına zıt bir coşku ve bireysel bir yaşam duygusu veren, "melodi" enstrü-

manlarının göz kamaştıran serbest ritimli sololarını, ragtime'dan aldı. Böylece ragtime parçaları marş ve marşlar da "rag"ler biçimini aldılar. Bu ragtime sololarında aynı zamanda blues müzik tümceleri ve "mavi notalar"da* yer alıyordu. Blueslar da, bando çalgı düzeninden ama serbest, iç içe örülen üç sesli bir polifoni ya da antifonal bir "sunu ve yanıt" ile yararlanılarak vokal müzikten, enstrümantal bir müziğe dönüştürüldü; anlatımlı vokal seslemeleri klarnet, trompet ve trombon gibi çalgılar üstlendi. Dans parçaları olarak çalınan yavaş blues'lar, "slow drags," hızlı blueslar ise "stomps" adını aldılar. Blues, tipik blues müzik tümcelerini ritimlerini ve bağlı "mavi notaları" üstlenen melodi üzerinde yapılan bir çeşitlemeyle, marş, Kreol şarkıları, İspanyol dansları, popüler baladlar gibi değişik kökenli müziklerin içine sızabiliyordu. Blues üslubunun temel özelliği, "break" ve "riff"ti. "Break," ritimde ani ve anlatımsal bir durgu ve bunu yanıtlayarak yükselen bir blues tümcesi, "riff" ise, melodik sololar tizde olmak üzere *ostinato* üslupta tekrarlanan blues tümcesiydi. Blues, caz doğaçlamasında anlatımın kalbi haline geldi, caz bandosu ile enstrümantasyonunun onu izleyen sonraki bütün değişikliklerinde kopmayan bir çizgi olarak muhafaza olundu. Blues, folk blues şarkıcıları kadar, kolektif doğaçlamada yer alan daha yüksek bir düzeydeki enstrümantalistlere de, solocunun yürecğini konuşturacağı sonsuz esneklikteki malzemeyi sağlıyordu.

Birinci dünya savaşından az önce, ülkenin bazı yerlerinde "Dixieland" adıyla bilinen küçük bir caz topluluğu sesini duyurmaya başladı. Dixieland, piyano ilave edilmiş bir New Orleans bando çalgı düzenini kullanıyor ve blues müzik tümceleri ve seslemeleri içeren marşlardan, "one-step"lerden, ragtime şarkılarından oluşan bir müzik yapıyordu. Avrupa müziğinde, Stravinsky'nin *Bahar Ayını* gibi ilk "şok" yapıtları da, bu sıralarda duyuluyordu. Bununla birlikte, cazın Amerikan popüler müziğinin önemli bir bölümünü ele geçirmesi, zamanla onun içinde ticari bakımda katılışarak bayağılaşması, savaş sonrasındaki, 1920'lerdeki "caz çağı"nda oldu.

* Caz müziğine özgü, dizinin özellikle üçüncü ve yedinci yarım ses pesleştirilmiş (bemollü) notaları -ÇEV.

Birinci dünya savaşına gelindiğinde karmaşık bir dönem açıldı. Üretimde ve kazanılan kârlarda, savaş sanayisinden kaynaklanan çok büyük bir artış oluşmuştu. Birleşik Devletler, borçlu bir ülke olmaktan çıkarak borç veren, yabancı yatırımların yapıldığı bir alan olmak yerine, dışta yatırım olanakları arayan bir ülke haline gelmişti. Yurttaşlarının büyük çoğunluğunu, artık ülkenin bir dünya gücü haline geldiği ve diplomasisinin onurlu demokratik geleneğine ters düştüğü duygusu rahatsız ediyordu. Servet sahiplerinin kafaları da daha huzurlu değildi. Rusya'ya sosyalizmin gelmesi, onu boğmak için büyük devletlerin giriştiği bütün çabaları boşa çıkarması, histeri yaratan bir hayaletti. 1920'ler, tröstlerin, bankaların ve tekellerin çıkarlarına ihanet etmenin, Amerika'ya ihanet etmek olduğu ilkesine dayanarak yüzlerce insanı hapse atan ve sınır dışı eden Palmer baskınlarıyla başladı. Mantar gibi çoğalan et paketleme, otomobil, petrol, çelik ve kauçuk gibi sanayilere sendikaları sokma çabasında olan işçilere karşı açıkça şiddet kullanıldı. Fabrikalardaki büyük emekçi kitlesini oluşturan göçmen ailelerine ve Zenci halka karşı bir jingoizm dalgası yükseldi. Zenci düşmanı, emek düşmanı, Yahudi düşmanı ve Katolik düşmanı gizemli para kaynakları keşfeden Ku Lux Klan, Güney'de olduğu kadar Kuzey'de de bir güç haline geldi. Alkollü içkileri yasaklayan anayasa hükmü ile Amerikan yaşamına daha önce eş görülmemiş bir iki yüzlülük girdi. Bu, milyonlarca insanı yasayı çiğneyen kişiler haline getirdi ve gangsterliği, siyasi partileri, polisi ve mahkemeleri yozlaştıran grotesk bir yeraltı büyük bir finans girişimi haline getirdi.

Bu çağda üretilen müzik halkın huzursuzluğunu yansıtıyordu. Genç Amerikalı bestecilerden oluşan bir grup, aradığı özgürlüğü, *avant-garde* Avrupa müziğinin donuk, acı alaycı primitivizminde bularak, Aaron Copland'ın *Piyano Çeşitlemeleri* gibi, yalnızlık nostaljisini, nasırlaşmış yüzeyinin altında gizleyen aynı şekilde vurmali, kakışimli, bir müzik yarattılar. Aynı ustalıkla olmasa da, aynı ruh hali, şamatalı çalgı düzeni ve gümlen ritimleri olan, popüler ticari cazda vardı. Bu caz, Zenci halkın yarattığı müziğin sıcaklığından, nüktesinden, duyarlılığından ve halk ruhundan yoksundu. Zenci caz üslubunun, iç pathosu olmadan, pişkin yüzeyi kopya edildi. Ve Avrupalı bes-

teciler tarafından, insanlık dışı bir uygarlığı donuk, ironik betimlemelerinin bir parçası, bir başka primitivizm olarak cazın işte bu yanı alındı. *Mtsensk'li Ledi Makber*'inde Şostakoviç, *Gelincik*'te Gliere, *L'Histoire du Soldat*'da Stravinsky, *Le Creation du Monde*'da Milhaud, *Üç Kuruşluk Opera*'da Weill, *Johnny spielt auf'ta* Krenek cazı böyle kullandılar.

Böyle olmasına karşın, popüler müzik endüstrisinin ürettiği yapıt seli içinde, kaliteli bazı yapıtlar da ortaya çıktı. Çılgınca büyümesi 1920'lerin refahını yansıtıyordu. Başka hiçbir ülke, müzik eğlencesine aç insanların oluşturduğu büyük pazarı sömüren radyo ve gramofon gibi yeni icatlardan bu denli verimli bir biçimde yararlanma olanağına sahip değildi. Ayrıca endüstri de, ticaret yaşamında, Victor Herbert'inkiler gibi duygusal baladlardan, Avrupa tarzı valsler ve operetlerden, ya da İrlanda, Zenci ve İtalya diyalekti şarkılardan oluşan eski stoklarına dayanmazdı. Hem kendi büyümesi, hem de tango ve fokstrot gibi yeni ritimlere uyanan ilgi, yeni yeteneklerin aranmasını zorunlu kıldı ve bir yığın genel geçer ticari besteci arasında melodi açısından gerçekten yetenekli olan W. H. Handy, Irving Berlin, Hoagy Carmichael, George Gershwin, Vincent Youmans, Jerome Kern, Thomas "Fats" Waller, Richard Rodgers ve Cole Porter keşfedildi. Yeni müziğin eski müzik karşısında kazandığı zafer, Broadway müzikallerinde sahnelenen, Vincent Youmans'ın "I Want to be Happy" ve "Tea for Two" gibi şarkılarıyla *No, No Nanette* (1924); Richard Rodgers'in "Thou Swell" ve "My Heart Stood Still" gibi şarkılarıyla *Connecticut Yankee*'si (1927); Jerome Kern'in "Old Man River," "Why do I Love you?" ve "Can't Help Lovin' that Man"i gibi şarkılarıyla *Show Boat*'u (1927); George Gershwin'in "Embraceable You" ve "I've Got Rhythm" gibi şarkılarıyla *Girl Crazy*'si (1930) gibi, kendisini çok sevdi-ren partiyonlarda görüldü.

Bu tür müzik, şarkı üreten endüstriyi ya da en iyi dönemi 1920'lerin "tin pan alley"ini temsil eder. Hem bu şarkılarda hem de bu şarkıların içinde yer aldıkları şovlarda kederli olduğu kadar gönül çelen birşeyler vardır. Sözler, komedi temasıyla da olsa, gerçek yaşama dürüst, açık bir bakış düşüncesine ticari yapımcının, sonsuz terörünü yansıtan, şimdiye kadar bestelenen en sıradan manzumeler ve içinde hiçbir düşünce bulunmayan

dramlardır. *Show Boat* Amerikan sahnesi için santimental ve yüksekten bakan türden de olsa, bir Zenci'yi sempatik betimlemesi bakımından halif bir istisna oluşturur. Bu rol önce Jules Bledsoe ve sonra da Paul Robeson tarafından ünlendirildi. Müziği, melodisinin tatlılığıyla yaşamaktadır; buna karşılık sözlerden müzik serüvenine yönelen herhangi bir esinin bulunmamasından ötürü, saymaca bir kalıba dökülür. Armoni ve çalgı düzeni anlamsızdır. Daha eski operet literatürü de, 1920'lerin Broadway müzikali gibi, gerçek bir müzikal karakter yaratım yoksunluğundan, bir dizi czgi sunmakla yetinmek zaafından mustaripti. Oysa, 1920'lerin müzikal şovlarıyla karşılaştırıldığında Johann Strauss'un, Milloecker'in, Offenbach'ın, Gilbert ve Sullivan'ın, Victor Herbert'in yapıtları müzik ustalığının başyapıtlarıdır. En iyi örnekleriyle tin pan alley ise, müziği kırık dökük ve yarı gerçekleşmiş bir sanattır.

Bu dönemde ortaya çıkan bütün popüler şarkı ve müzikal şov bestecileri arasında, en taze ve ayırt edilebilir üslubu olanı, bu üslubunda "eski dünya"yı en az taşıyanı, George Gershwin'di (1898- 1937). Ana öğelerini Zenci ragtime'ından ve blues'undan almış ama bunu kendine özgü bir üsluba dönüştürmüştü. Kıvrak ve senkoplu ritimleri, yürüyüş cazının açık hava duygusuna oranla sofistikeleşmiş ve "sera içinde" yetişmişti, buna karşılık nükteli ve gönül çeliciydi. Melodileri, bluesun yürek burkan ve üstü kapalı, acı istihzalı gülüşünden yoksun olmasına karşılık, gene de iğneleyici, keyülli, sevecen ve tatlıydı. Ardından birçok hit şarkısı olduğu halde ciddi müzik bastırmaya geçerek *The Rhapsody in Blue* (1925; *Mavi Rapsodi*) ve *Paris'te Bir Amerikalı* (1928) gibi yapıtlar üreten de Gershwin oldu. Bunların Amerikan müzik tarihinde sağlam bir yerleri vardır. Yapı açısından tüm kaba yanlarına karşın, bu yapıtlar yaşarlar, beraber şarkı söylerler ve bir arada kalırlar. Bunlar, caz da içinde olmak üzere Amerikan popüler müziğinin ana malzemesinin daha büyük müziksel ve sanatsal amaçlar için kullanılabileceğini gösterir. Bu yapıtların temaları Gershwin'in en iyi şarkılarındaki tipik özelliğini taşır; Gershwin bunları gerçekten senfonik olan bir malzeme olarak işlemiştir. Bu yapıtlar iyi bir senfonik müzik bestecisi için iyi şarkı yazmanın, çok büyük yararı olduğu gerçeğini doğrular. 1920'ler bunun yanı sıra, tin pan alley'in

neredeysse farkına bile varmadığı ve ondan bağımsız olan Zenci halkın değişen koşullarına ayna tutan yaratıcı cazın güçlü büyümesine de tanık oldu. Mantar gibi gelişen savaş endüstrilerinin emeğe olan gereksinimlerinin artması, jim crow* kısıtlamalarının yıkılmasına hizmet etmiş ve yarım milyondan fazla Zenci, Güney'den ayrılarak Chicago, New York, Detroit ve Philadelphia'ya gelmişti. Onları bekleyen, Chicago'da mülkiyet çıkarları tarafından kamçılanan ırk kalkışmaları gibi şiddetli şekiller alan ırkçılık ve ırk ayrımcılığıyla yüzyüze gelmişlerdi. Böyle olmasına karşın, Chicago'da Zenci topluluklar sendika örgütlenmesinde militan bir rol oynadılar. Oscar de Priest adlı bir Zenci de Kongre'ye seçildi.

Müzikçiler de Kuzey'e göçtüler. Chicago gibi kentlerde gelişen caz, güneyde yetişen tohumlardan açan bir çiçektir. Bu caz, New Orleans yürüyüş ve ragtime parçalarının, özü oluşturan akıcı, dokunaklı, acı alaylı blues doğaçlamasıyla kaynaşması ve bir icradan ötekine çalgı düzeni duyarlı, örgüsü bakımından çok partili enstrümantal parçalar olarak işlenerek ortaya çıkmıştı. Bu, olağanüstü bir müziktir; üzerinde halk toprağının kokusunu taşır, bunun yanı sıra, herhangi bir halk müziğinden çok daha fazla ilerlemiş, bilgisi, ustalığı ve kolektif işlenişle küçük formda bir sanat müziği düzeyine yükselmiştir. Halk sanatından doğmuş, buna karşılık 20. yüzyıl koşulları altında gelişmiş, köklerini Güney'den alan, buna karşılık bitmiş biçimiyle, hem Kuzey kentlerindeki müzikçilerin ve hem de çalındıkları Zenci topluluklarının daha büyük özgürlük ve bağımsızlıklarını yansıtan bir müziktir. Gramofon plak endüstrisi ise, Zenci toplulukları arasında, Bessie Smith, Joe "King" Oliver, Louis Armstrong, Ferdinand Morton ve çevrelerindeki müzik grupları için gelişip büyüyen bir pazar keşfettiği için, ister istemez bu müziğin gelişmesine yardımcı oldu. Endüstri bu müziği, plaklarından "ırk plakları" olarak söz ederek ne denli tuhaf ve barbar bulursa bulsun, Zenci oldukları için müzikçilerinin çoğuna pek az para ödenebildiği için, bu kârlı pazarı elden kaçırmak istemedi.

Bu müziğin, ticari cazın karşıtı olan üslup mükemmelliğinin

* ABD'de Zenciler için kullanılan aşağılayıcı ad; Zenci düşmanlığı için de kullanılır- ÇEV.

bir nedeni de; beyaz icracılar için bunun sıradan bir geçim yolu oluşturmaları; Zenciler içinse, ortak blues dili hem kolektif doğaçlamaya hem de dinleyicilerle doğrudan iletişim kurmaya olanak veren ulusal bir toplu anlatım biçimi olmasıydı. Böyle olmakla birlikte, bu "ırk" müziğine horgörüsünü kusmakla kalmayıp aynı zamanda da beyaz müzikçilerin Zenci ile yanyana çalmasını yasaklayan ırkçılık ve ırk ayrımcılığı engellerine karşın, bu müziğin anlatım özgürlüğüne ve icracı ile yaratıcı arasındaki engeli yıkışına değer veren Leon "Bix" Biederbecke, Jack Teagarden ve Benny Goodman gibi sayıları giderek artan genç beyaz müzikçiler, bu üslubu incelemeye ve çalmaya başladılar.

IV. 1930'lardaki Amerikan Ulusal Akımları.

1927'de, Nicolo Sacco ile Bartolemeo Vanzetti, Massachusetts eyaleti tarafından, bütün kanıtların açıkça suçsuz olduklarını ortaya koymasına karşın, soygun ve cinayet iddiasıyla idam edildiler. Gerçek suçları bunların, mahkeme yargıcının rafine sözcükleri kullanılırsa, "gidi anarşist piçler" olmalarıydı. Sacco ile Vanzetti'nin idamı, Amerikan yaşamı gerçeğini birkez daha gözler önüne serdi; demokrasiden onur duyma ve demokrasiyi savunma büyük geleneğiyle yan yana, kendini "Amerikancılık" olarak ilan eden zalim, bencil, servetin esinlendirdiği emek düşmanı bir şiddet geleneğinin var olması. Sacco ile Vanzetti'yi savunma hareketi Amerikan yaşamının en iyi kafalarından bazılarını saflarına kattı ve demokratik savaşın "caz çağı"nın ortasında bile şiddetlendiğini gösterdi. Ardından 1929 hisse senetleri borsasının çöküşü, "caz çağı"nı birden sona erdirdi. Onu izleyen beş yıl içinde Birleşik Devletler'in politik ve kültürel yaşamının çehresi değişti. İşsizlerin yardım almak ve iş bulmak için mücadeleleri, büyük tekelleşmiş endüstrilerdeki işçilerin sendika kurma hakkı uğrındaki durdurulmaz hareketi, çiftçilerin topraklarını, ipotek sahibi bankalara karşı öfkeyle savunmaları, derinlerdeki demokratik akımları su yüzüne çıkardı. Bunlar emekçilerin ve bütün demokrat insanların faşizmden duydukları dünya çapındaki nefretle birleşti. Zenciler ve beyazlar da içinde, her ulusal kökenden insanların birbirleriyle ortak sorunları, birbirlerine

gereksinimleri olduğunu algılamalarıyla ve siyaset arenasının içinde dev boyutlu fikir mücadelelerinin ortaya çıkmasıyla birlikte, bir sürü mitos ve klişe eriyip dağılmaya başladı. Ülke tarihi yeniden incelendi ve demokratik mirasının geçici olarak unutulmuş olan doğruları yeniden gün yüzüne çıktı.

"Proleter otuzlar"ın bir ürünü de, güzel sanatlar alanında çalışma yardım projelerinin* ve Kongre Kitaplığı'nın çalışmalarının sağladığı yardımla Amerikan halk müziğinin derlenmesi ve sistemli bir biçimde incelenmesiydi. Bir başkası da, kültür ırkçılığına indiren ağır darbeydi. Bununla, Zenci müziğini, yaratıcı cazı "cengil sesleri" olarak tanımlarken, onun duyarlılığını, nüketesini ve pathosunu görmezlikten gelen ve bluesların ayağı toprağa basan gerçekçiliğini, salaş yerlerde eğlenmeye giden beyaz dinleyiciler için erotik icralara dönüştürmek üzere gözardı eden ırkçı yaklaşım da yerle bir oldu. Cazın ve bluesun halk kökenli olduğu kabul edildi. Zenci müzikçi orkestra şefleri olan, örneğin Edward Kennedy "Duke" Ellington ve William "Count" Basie'nin çevresinde toplananlar gibi görkemli caz topluluklarıyla, cazın da yeni bir denetimli ve parlak bir forma ulaştı.

Birbirini karşılıklı olarak etkileyen iki akım doğdu; biri büyük caz bandosu müziği, öbürü de üç - yedi arasında çalgıcıdan oluşan "oda müziği" topluluğuydu. Her ikisi de bluesların tükenmez cevherini araştırırdı ve aynı zamanda da doğaçlama yoluyla popüler tin pan alley şarkılarını blues üslup ve deyişinde yeniden biçimlendirerek, melodi, armoni ve enstrümantal tının bütünsel bir doku haline geldiği son derece örgün bir müzik yarattılar. Bu müzikte, yirmili yılların "New Orleans-Chicago" cazının orkestrasyonundan farklı olan, saksofonun, bakır üfle-meli çalgı toplulukları karşısında hem bir solo çalgısı, hem de topluluk çalgısı olarak karşılıklı etkileşim içinde kullanılması ve bunun yanı sıra piyano, gitar, davullardan oluşan "ritim kesimi"nin, vurmali rolü kadar, duyarlı bir armonik ve melodik rolünün de geliştirilmiş olmasıydı. Gelişmiş caz bandosu, olağanüstü duyarlı bir çalgı topluluğuydu.

Bu on yılın içinde aynı zamanda, Jimmy Yancey, Meade

* Bak: *AnaBritannica*, "Federal Sanat Projesi" maddesi. C.VIII, s.481, 1992.- ÇEV.

Lux Lewis ve Pete Johnson gibi kendi kendini yetiştirmiş halk bestecileri, blues piyano doğaçlamasının zenginliklerini keşfettiler. 1920'lerin en iyi rag'leri, marşları, blues besteleri ve "stomp"ları gibi, bu tarzda yaratılmış olan müzik, notaya geçirilmemiştir ve yalnızca plaklarda bulunur; bunlar topluca, bugüne kadar Birleşik Devletler'de yaratılan en özgün ve en hayati müzik birikimlerinden birini oluşturur. Daha önce olduğu gibi, büyük ölçüde Zenci müzikçilerden kaynaklanan yeni fikirler, ticari müzik endüstrisi tarafından benimsenerek klişeleştirildi ve bayağılaştırıldı. Kısmen bestelenen, kısmen doğaçlanan büyük ve küçük caz bandosu müziği, ticari olarak "swing" adıyla tınıyordu. Blues piyano müziği "boogie-woogie" olarak ünlendi. Ama bir yandan da beyaz müzikçilerin Zencilere olan borçları da açıkça kabul edilir hale geldi. Muazzam bir popülerliğe erişen Benny Goodman bandosu, repertuarına katmak üzere bestecilerin Zenci klasik blues, rags ve stomps düzenlemelerine önem verdi (bu tin-pan-alley için yeni birşeydi). Goodman ve Artie Shaw, ülkenin birçok bölgesinde öfkeye yol açmasına karşın, topluluklarında Zenci müzikçileri beyazlarla yanyana oturarak eskilerden gelen yazılmamış ırkçı bir kanunu çiğnediler ve onların savaştıkları ırkçı uygulamalar, hâlâ müzik endüstrisinden temizlenmiş değildir.

Otuzların cazında kendini gösteren demokratik akımlar, Broadway müzikal sahnelerinde de kendini duyumsattı. George Gershwin'in müziği ve George S. Kaufman, Morris Ryskind ve Ira Gershwin'in sözleriyle *Of Thee I Sing*, New York müzikal sahnesinde o güne değin görülen en parlak ve en zeki hicivdi.

Gershwin'in *Porgy and Bess*'i, Zenci halkın yaşamını bir ölçüde ciddi olarak ele alan operalar yönünde atılmış bir adımdı. Bu opera, tiksindirici basmakalıp tipler yerine kendilerini "zencilerin dostu" olarak ilân eden, buna karşılık Zencilerin gerçek yaşam ve düşüncelerinin tam cahili olan beyazlarda ortak görülen koruyuculuk taslayan basmakalıp tipler geçirerek konusuna pek hakça davranmamıştı. Öykü melodramatiktir; tipler ise çocuksudur. Örneğin, spiritual-taklidi "It Ain't Necessary So"nun sözlerindeki anlamsızlık, Zenci halkın kendinin yarattığı spiritüallerde büyük Kitabı Mukaddes söylencesini işlemekteki ağır başlılığa ve şiirsel düş gücüne ters düşer. Müzik-

dramda eksik olan, Birleşik Devletler'deki Zenci yaşamının temel etkeni olan kurtuluş mücadelesi ve acı çeken insanların ırkçılık baskının özelliği idi. Herhalde o zamanlar bu durum, bir Zencinin elinden çıkmış bir metnin bulunmasıyla telafi edilebilecek gibi değildi. Zenci halk, popüler kültür yaşamında açık konuşmaya isteksiz, nükteden ve hatta bir soytarı maskesinden koruyuculuğundan yararlanarak binbir türlü önyargı ve yanlış anlamaya karşısında hep uyanık ve hâlâ sürekli bir savunma konumundaydı. Ve günümüze kadar da Amerikan tiyatrosunda, müzikalinde ya da başka bir alanda Zenci halkın, beyaz ajan, yapımcı, menecer, çalışma arkadaşı, eleştirmen ve seyircilerin varlığının yol açtığı köstekleyici sansür olmaksızın, tümüyle kendini memnun edebilecek bir sanat geliştirebileceği bir alan yoktur. Böyle olmasına karşılık *Porgy and Bess*, Amerikan yaşamının güncel gerçeklikleri yönündeki bir hareketten kaynaklanabilecek bir güç gösterdi. Ve Gershwin tarafından da, bilinçli olarak Zenci kaynaklarından sağlanmış melodi akışıyla süslendirildi.

1936'da, Marc Blitzstein'in *The Cradle Will Rock*'ı ("Beşik Sallanacak") sahnelendi. Blitzstein, caz ve popüler balad söylemini, bilinçli bir biçimde, Kurt Weill'in *Üç Kuruluşluk Operası*'nın acı alaylı üslubuyla kullanan, iyi yetişmiş, hazırlıklı bir besteci idi. Federal tiyatro projesi* için yazılmış olmasına karşın, operanın Amerikan yaşamındaki işçi düşmanı, grev kırıcı ve faşist zihniyetli güçlere saldıran sözleri, ne proje ne de Broadway ticari sahnesince kabul edilemeyecek kadar sertti. Buna karşılık halkın desteğini görerek başarılı oldu.

Böylece, tıpkı 1920'lerde caz havalının Avrupa-tarzı operetin yerini alarak, "yeni"nin "eski"yi yerinden atması gibi, 1930'larla ve 1940'ların başlarında "yeni," bir kez daha "eski"nin yerini geçti. Anlamsız bir olay örgüsünün komedyenler, tap dansı sanatçıların, "hit" ezgiler söyleyen şarkıcılar ve güzelliğini sergileyen müzikhol dansözleri için bir araç olarak hizmetini gören müzikalin yerini, yaşam ve müzik formuna daha gerçekçi bir yaklaşım aldı. Bu yeninin zaferi, Rogers ve Hammerstein'in *Oklahoma*, *Carousel* ve *South Pacific*'i, Cole Porter'in *Kiss Me Kate*'i ve Kurt Weill'in *Street Scene*'i gibi başarı kazanmaya devam eden şovların niteliklerinde görülür.

Üsluplarının saflık ve bütünlüğüne en çok önem veren "sanat bestecileri" arasında, halk müziğinden yararlanıp Amerikan ortamı içinden "temalar" bularak izleyicilerle bir ilişki kurmak ve "anlaşılmaq" isteğı doğdu. Bu özelliğı taşıyan dört besteci sayılabilir; bu besteciler William Grant Still (d.1896 [-ö.1978; siyah besteci ve orkestra şefi- Çev.]), Virgil Thomson (d.1896 [-ö.1989 - Çev.]), Roy Harris (d.1898 [-ö.1979 - Çev.]) ve Aaron Copland 'dır (d.1900 [-ö.1990 - Çev.]). Bu çabalardan anıtsal herhangi başarı ortaya çıkmamıştır; bu, yaklaşımın beyhudeliğini değil, sorunun ne denli büyük olduğunu gösteren bir belirti-dir. Müzik çevrelerinde, müziğin gerçek ulusal anlatıma ulaşma yöntemi konusunda ya da halk malzemesinden, yüzeysel olarak güncel halk ezgilerini alıntılarmaktan daha başka yöntemle yararlanma konusunda araştırmacı eleştirel tartışmalar azdı.

Afro-American Symphony ("Afrikalı-Amerikalı Senfonisi") ile *The Troubled Island* ("Belalı Ada") operasında William Grant Still, doğrudan doğruya Dvorak ve Musorgski geleneğine uzanır. Zenci müzik malzemesini büyük ağırbaşlılık, sıcaklık ve güzellikle kullanmasına karşılık, bunlarda eksik olan yan, büyüklük için gerçekli doku zenginliğı ve psikolojik derinlikti. Geçmiş müzik mirasının içindeki bilgi, günümüzün sorunlarının üstesinden gelmeye yetecek duruma getirilemedi. Thomson, film müziğı *The Plough that Broke the Plains* ("Ovaları Yaran Saban") ve *Four Saints in Three Acts* (Üç Perdede Dört Aziz") ile *The Mother of Us all* ("Hepimizin Anası") operalarında halk müziğini Fransa'daki Poulenc ve Milhaud'yu hatırlatan hafif, neredeyse oynak bir üslupla kullanmaya yöneldi. Bu üslup, klasik geleneğı çok "şatafatlı" bularak, klasik müziğe ve gereğinden fazla kendini anlatan bir müzik olarak romantik müziğe de, bir o kadar duyulan nefretin sınırladığı bir sanattır. Bu müziğin duygusal yaşamı, tuhaflık, hafif sevecenlik ve nükte ile sınırlanmıştır. Böyle olmakla birlikte bu müziğin sergilediğı şey, derinlik olmasa bile, bestecisinin malzemesine duyduğu sevgidir.

Harris, *Üçüncü Senfoni* ve *Halk Şarkısı Senfonisi* gibi yapıtlarında karşıt uca, derin bir öznelliğe yöneldi; kendini halk şar-

* bak *Anabritannica*, "Federal Tiyatro Projesi" maddesi, C. VIII, s. 482, 1992. - ÇEV.

kısıyla doymuş bir duruma getirerek, buna karşılık melodi anaçizgilerinin ve dış dünya duygusunun dağınık bir modal armoni ve kara düşünceli bir iç yaşam içinde boğulmasına olanak verdi. Bu, insan deviniminin ve toplumsal etkinliğinin dış dünyasıyla hiçbir ilişkisi olmadığından onun polifonik dokusuna da gerçek bir güç katmadı. Yapıtı, gerçekleşmemiş olmasına karşılık etkiileyici niteliğiyle bir trajedidir, çünkü Harris halk müziğini çoğu Amerikalı bestecilerden daha fazla yaratıcı ve doğurucu malzeme olarak duyumsar.

Copland'ın müziği kendi dışındaki Amerikan yaşamında gerçekleşmekte olan büyük drama verecek yeri az olan, dar bir duygusal yaşamla sınırlı kaldı. Nostaljik bir kederlilik ile kızgın bir motor enerji ve heyecanın patlaması arasında gitti geldi. Kendi kıt, ekonomik ve kendi öz imzasını taşıyan bu duygusal yaşam için, mükemmel bir müzik üslubu oluşturdu. Yapıtında hiçbir yavanlık bulunmaz. Her ses sevimli bir biçimde kullanılır. Ama halk temalarının yer aldığı *Appalachian Spring* ("Appalach Baharı"), *Billy the Kid*, *Rodeo* ve *A Lincoln Portrait* ("Bir Lincoln Portresi") gibi yapıtlar, bu kısıtlayıcı coşkusal çerçeveyi kırmayı başaramadılar. Ne var ki, bunlar Stravinsky'ye benzer bir uzak duruşla ele alınmış ve bunlara uzmanca çeşitlenmiş, buna karşılık beşeri betimleme amacıyla biçim verilebilen bir malzeme olarak hiçbir zaman kullanılmayan çilalı ve iyi biçilmiş bir düzen verilmiştir.

Böyle olmasına karşın, 1930'larla 1940'lar başlarının bu döneminde, Amerikan müziği zengin demokratik ve hâlâ eksiklikleri olsa bile, ulusal bir anlatım gerçekleştirmeye daha fazla yakınlaştı. Bu başarı, cazın en iyilerinin, popüler müzikallerin en iyilerinin, halk esinli "sanat" müziğinin ve Amerikan halk müziğinin hazinelerinin yeniden keşfedilmesinin kolektif katkısının sonucuydu.

V. "Güzel Sanat" İle "Popüler Sanat" Arasındaki Duvarın Yıkılışı.

Savrulan hidrojen bombaları, McCarty'ci cadı avları, Hitler faşizmini yaratmış olan büyük Alman tröstlerinin, kartellerinin ve silah sanayisinin yeniden inşası gibi Amerikan halkının

çıkarlarına bu denli düşman olan önlemleriyle 1940 sonlarıyla 1950'lerin "Soğuk Savaş"ı. Venezuela'da Jimenéz gibi Latin Amerika diktatörlerinin, İspanya'da Franco'nunki gibi faşist yönetimlerin desteklenmesi, demokratik ulusal bir anlatım yönündeki eğilimler üzerinde dondurucu bir etki yaptı. Birçok besteci kendi kabuğuna çekildi.

Ve böyle olmasına karşın, müzik sanatının yönünde, Amerikan halkı kendi varlığını tanıyabileceği ve "sanat" müziği ile "popüler" müzik arasındaki engelin yıkılması yönündeki bir hareket içinde kendini gösteren, dipten gelen güçlü bir dalga vardır. Caz dışında bu yönde en büyük etkinlik sahne müziğinde olmuştur. Son yılların birbirini izleyen yapıtları buna örnek olarak gösterilebilir; bunlardan hiçbiri büyük Amerikan operası çapına ulaşmamakla birlikte, hepsi bir arada etkileyici bir hareket oluştururlar. Marc Blitzstein'in, Lillian Hellman'ın *The Little Foxes*'isinden (*Küçük Tilkiler*) uyarlanmış toplumsal-eleştirel güzel dramıyla ve derin müzikal tiplleme yoksunluğuna karşın, sıklıkla etkileyici olan müzik düzenlemesiyle *Regina*'sı, bunlardan biridir. Bir başkası da librettosunu Waldo Salt'un yazdığı, toprağın çalışan insanlarına sıcak bir biçimde yaklaşan ve gerçekten sevimli melodiler içeren Earl Robinson'un *Sandhog*'udur. Librettosunu John LaTouche'un yazdığı Douglas Moore'un, *The Ballad of Baby Doe*'su ve Carlisle Floyd'un Amerika sahnesine yüzünü dönen ve halk ezgilerinden çekici bir biçimde yararlanan *Susannah*'sı vardır. Jaroslav Hasek'in büyük romanına dayanan Lewis Allen'in librettosuyla, Robert Kurka'nın bestelediği *Aslan Asker Şvayk*'ı seçkin bir yapıttır. Bu yapıt, cesur savaş karşıtı yergisiyle ve parlak nükteli, yer yer nefis lirik bölümler içeren partiyonuyla ayırt edilir. Gian Carlo Menotti'nin, olay örgüsünün ciddiliği ve sözlerin bestelenişindeki ve sahne hareketlerinin müziğe uyarlanmasındaki ince ustalığıyla, *Maria Golovin*'i vardır. Broadway tiyatrosunun bir ürünü de Leonard Bernstein'in [1918- 1990 - ÇEV.], Arthur Laurents'in bir kitabından bestelediği, ırkçılığa son vermeye çağırان caz ve popüler müzik motiflerini ele alışında gereğinden fazla atılımlı, sert ve primitivist de olsa, güçlü ve etkili müzik yazıyla *West Side Story*'sidir (*Batı Yakasının Hikayesi*).

Amerikan müzik yaşamı üzerinde güçlü bir etki yapmış olan

bir etken de, dünya halkları arasında sürekli barışı amaçlayan yükselmekte olan harekettir; bu, her ulusun ötekilerin yaşamına derin ilgisiyle ve öncekinden daha büyük bir ölçüde yer alan kültür alış verişiyle kendini göstermektedir. Birleşik Devletler'in başka ülkeleri en çok büyüleyen müziği ise cazdır. Cazda İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana, John "Dizzy" Gillespie, Thelonius Monk, Charlie Parker, Errol Garner, Charles Mingus ve John Lewis ve Modern Caz Dörtlüsü gibi gene Zenci müzikçilerin bu yolda önderlik ettikleri yeni gelişmeler olmuştur. Caz, ne yaptığını bilerek, armoni, tonalite çevrimleri aracılığıyla hızlı modülasyon, kakışım ve aynı anda iki tonalitenin etkileşimi ve tınıların son derece antılmasını araştırmaya girişmiştir. Gillespie ile caz, ticari popüler müziğin yavanlıklarına alaycı bir nükte yönelir ve Thelonius Monk'ta daha kumazca da olsa bunun benzeri bir yorum vardır. Dokunaklı, konuşma bükünlü bir müzik için bluesdan yararlanan Parker, yalnız, kimi zaman da kederli bir duygu yaşamını dile getirir. Mingus'a gelince, karşımıza bir yalnız, acı duygu patlamaları çıkar. Garner duru bir nükteyi tatlı bir lirizmle birleştirir.

Modern Caz Dörtlüsü ile, toplu caz doğaçlaması izlenimci bestecilikteki gibi bir ses, mizaç ve örgü arınmasına yaklaşır. Bu sayılanların çevresinde daha az yetenekte bir sürü müzikçi ortaya çıkmıştır; bunların arasında boş virtüözler ve ticari bayağılaştırıcılar vardır. Cazda her zaman olduğu gibi, söyleyebileceği değerli şeyleri olan insan, görece enderdir. Ama işte bu "ilerici" ya da "modern" cazın dikkati çeken bir yanı, kendine bağlı, cazın deney laboratuvarından gözü korkmadan sınamalarını ve yanlışlarını gayretle izleyen, popüler bir dinleyici kitlesini kazanmış olmasındandır. Bu, "yeni" bir Amerikan yapıtının seslendirileceği ilan edilince, yapıtın yutturmacalarla dolu ya da sıkıcı olacağı olasılığıyla dinleyicilerin uzak durduğu klasik konser salonundakinden bambaşka bir durumdur.

Yaratıcıları için modern caz, cazın amatör, bilgisiz bir müzik ve cehalet esinin ürünü olduğu suçlamasına son, kesin bir yanıtı temsil eder. Ama ilan ettiği özgürlük, hâlâ piyasanın yönettiği ve insani değerlere düşman olan bir müzik dünyasının karşısında, yalnızca kendi bütünlüğünü öne süren müzikçinin özgürlüğüdür. Bunun yanı sıra form bakımından da zayıftır. Modern ca-

zın ulaştığı "form"dan bilgiç bir edayla söz edenler, "sanat" müziği kuramcılarının düştükleri hatanın aynısına düşmektedirler. Böyleleri birikimsel, gelişimsel coşkusal deneyimleri ve yaşamı kucaklayışıyla gerçekten güçlü olan bir sanat formunun yerine, tekniklerin ve müzik dokularının artımını ve "anlar" ardışımını geçiriyorlar. Ve cazın içinde çalıştığı, yeteneklerin birer meta gibi değiş tokuş edildiği ve satıldığı, sonu gelmek bilmeyen bir işsizlik tehdidi altında yaşandığı ve bazı yeni müzikal fikirler geliştirmiş olsun olmasın izleyici önünde müzikçinin adının "yencilikler"le ayakta tutulduğu koşullar nedeniyle caz yaratıcılarının bu tür daha kapsamlı sorunları ele almaları güçtür. İşsiz kalmanın dışında hiç boş vakti yoktur, yaşamı ciddi bir biçimde düşünen bir müzikçinin geniş ve anlamlı yeni formlar yaratmak üzere gereçlerini işleyebileceği hiçbir arena, hiçbir forum yoktur. Müziğin gerçek mirasını bir ucundan öbürüne inceleme fırsatı yoktur. En esinli caz müzikçileri bile pek az gelişme şansına sahiptir.

Caz müzikçisinin kariyeri neredeyse zırhla kaplanmış bir kalıbın içinde kalmaya yönelir. Kendine ait söyleyecek yaşamsal bazı şeyler bulunduğunu hisseder. Bir üslup, bir "müzik dili" geliştirerek onunla söyler söyleyeceklerini. Kendini kabul ettirmek için mücadele eder. Tanınır ve belki de çok ünlenir; hakkında makaleler yazılır; kitaplarda adının geçtiğini de görebilir. Çömezler ve taklitçiler ortaya çıkar. Daha birkaç yıl geçer, yeni adlar onu arka plana iter ve caz kitapları onu "dahi" olarak tanımlasa bile, başını suyun üstünde tutabilmek için elinden geleni yapmak zorundadır. Çünkü, gerçek şu ki, yetenek bireysel bir amaç olan olsa da, gelişme koşullarını sağlayan toplumdur.

Amerikan Zenci halkının daha başka güçlü müzikal anlatım biçimleri geliştirmiş olmasından da görüleceği üzere, bu halkın bir "ulusal anlatımı" olarak bile cazın sınırlılıkları vardır. Zenci kiliselerinde işitilen canlı müzik akışı, Mahalia Jackson, Rosetta Tharpe ve Marie Knight gibi kadınların söyledikleri "gospel"lar, "öğrenimli" müzik mirası konusunda ustalaşma çabası içinde olan William Grant Still ya da Ulysses Kay gibi besteciler, şarkı geleneğinin özünün, bir Roland Hayes'in, bir Marian Anderson'un, bir Paul Robeson'un konser salonuna getirdiği iletişimi vardır.

Caz, ticari müzik endüstrisinin sanat mezbahası ve temel özgürlüklerinin yadsındığı bir toplumun içinde, Amerikan Zenci halkının özel bir ürünüdür. Caz, etrafı eviren düşman ve ezici glere karşı, gelişmesiyle, koruyucu bir nükte giysisine sarınmış bir pathosla ve acıyla biçimlenmiş formları ve örgüleriyle bir meydan okumayı somutlaştırır. Yaratılmasına katkıda bulunan öteki halklar arasında bu denli geniş bir kabul görmüşse, bunun nedeni onun bu meydan okuyan anlatımında örtük olan özgürlük gereksinimini, onların da hissediyor olmalarıdır. Caz, bazı müzikçilerin iddia ettikleri gibi, geleneksel müzik mirasının yerini alacak olan "geleceğın müziğı" olmaktan uzaktır. ağın geçerli ve heyecanlandırıcı bir anlatımıdır. şu ana kadar sağlamış olduğu gerçek müzik birikiminden ayrı olarak nemi, Amerikan yaşamının "sanat" müziğı olsun, "popüler" müzik olsun, başka hiçbir mziğın dile getirmemiş olduğu özüne ilişkin birşeyler söylemesidir. Bu, Amerikan müziğinin gücünün, bu mziğın insan özgürlüğünü dile getirme yeteneğinde yattığı, Zenci halkın özgürlük isteminin başka insanların kalplerinde yanıt bulduğu ve Zenci halk toplumsal, siyasal ve kültürel olarak zgr olmadıkça hiçbir Amerikan insanının toplumsal, siyasal ve kültürel olarak zgr olamayacağıdır. Amerikan yaşamından ırkçılığın kökünün kazınmasını henüz yeterli sayıda Amerikan insanı istemiyor olsa bile, cazın etkisi herşeye karşın bir sürü insanın bu demokrasi ve insanlığa aykırı durumun toplumsal ve kültürel yaşama getirdiğı aşınmanın bilincine varmasını sağlamak olmuştur.

Caz buna, müzik konusundaki öteki gerçeklerin yinelenmesini ekler. Bunlardan biri, mziğın bir "elit" sanatı değil, demokratik bir sanat olduğu ve halk kitlelerinin içinde gizil durumda engin yaratıcı glerin bulunduğudur. Bir başkası da, yeter ki müzikçinin kendinin, yaşama yanıt olarak gerçek, yürekte duyduğu söyleyecek birşeyleri olsun, mziğın en mucizevi bir biçimde bir avuç halk motifinden iek açabileceğidir. Bunun yanı sıra cazın, yığınla icracısı ve dinleyicisi ile birlikte gelişmesi de, Amerikan halkının müzik konusundaki derin aılığın ortaya koymaktadır. Bu açlık, "klasik" mziğın, uzunalarlar aracılığıyla çok büyük miktarda satılması ve müzik yetenekleri aracılığıyla geçimlerini sağlayamayacakları engelleyici koşullara karşın

"sanat" müziğini seçen gençlerin sayısındaki artıştır. Bütün bu eğilimler "popüler" müzik ile "sanat" müziği arasındaki yapay engelin yaklaşan yıkılışını gösteriyor.

İrkçılığın, barbarlık çağının akıl almaz bir kalıntısı sayılacağı zaman geldiğinde, acaba bizim nasıl bir müziğimiz olacaktır? Müzik sanatının yüzlerce yıllık büyük mirası, halk müziği hazineleriyle birlikte, ne zaman halkın genel malı haline gelecek? Bütün sanatlar gibi müzik de, piyasa kârı gözetmeden ya da sırf profesyonel bir meslek olmadan ne zaman, bir yaşam gereksinimi, "tüm insan"ın bir parçası haline gelecek? bütünlüklü ve kapsamlı bir müzik anlayışı, ne zaman, anlamsız "halk", "sanat", "popüler" ve "klasik" kompartımanlaşmasının yerini alacak, ne zaman, danstan ve şarkıdan en derin kişi betimleyici ve en kapsamlı dram anlatımına kadar bir sürü kullanıma hizmet verecektir?

Hepsi de Amerikan yaşamının dürüst bir betimlemesi bakımından birbirine bağlı olan senfoniler, oda müziği, trajik müzik-dram, müzikal ve popüler şarkı gibi caz da bunun bir parçası olacaktır. İrkçılığın ortadan kaldırılması, ülkemizin muazzam üretim güçlerinin açlık ve yoksulluğu sona erdirmeye dönüştürülmesi, bilimin başarıların yıkıcı silahlardan, doğanın fethine çevrilmesi ve bütün halkların birbirine yardım ederek barışçı bir biçimde ilerlemesi yeteneği olmak koşuluyla, Birleşik Devletler en büyük katkısını, işte böyle bir müzik yönünde yapacaktır. Bunlar birer rüya değildir. Bütün bunlar bugün tamamlanmamış işlerdir. Bunlar, ulusun tüm yaratıcı kaynaklarının kilidini açacak bir dizi anahtardır.

DİZİN

- Amstrong, Louis, 405
 Auric, George, 332
 Bach, Carl Philipp Emanuel, 69
 Bach, Johann Christian, 67
 Bach, Johann Sebastian, 21-2, 41, 52, 58, 60, 62, 65-76, 78-9, 179-80, 239, 243, 262, 269, 344, 347, 372
 Balakirev-Miliy, 222, 224-5
 Bartók, Bela, 20, 31, 39-40, 42, 47, 151, 162, 202, 294, 314, 320, 335, 348, 352-63
 Bassie, William, 407
 Beethoven, Ludwig van, 21, 26-8, 41, 43, 65-6, 86-8, 106-32, 137-8, 140-41, 147, 149-50, 158, 167, 169-71, 73, 178-82, 193, 202, 229, 238-40, 243, 252, 278, 284-5, 291-2, 301, 313-15, 317
 Bellini, Vincenzo, 201
 Benda, George, 80
 Berg, Alban, 283-6
 Berlin, Irving, 403
 Berlioz, Hektor, 149, 154, 163, 168-9, 171-5, 220, 230, 266
 Bernstein, Leonard, 413
 Biederbecke, Leon, 406
 Blitzstein, Marc, 409, 412
 Bloch, Ernest, 20, 316-23
 Blues, 39, 43, 45, 394, 399
 Borodin, Aleksandr, 220, 225, 232
 Brahms, Johannes, 26, 44, 87, 148, 158, 180, 184, 192, 237-51, 259-60, 262, 278-9, 284-5
 Britten, Benjamin, 299
 Burleigh, Henry Thacker, 225
 Buxtehude, Dietrich, 68
 Byrd, William, 51
 Carmichael, Hoagy, 403
 Chavez, Carlos, 20
 Cherubini, Maria Luigi, 172
 Chopin, Frederick, 137, 150-159, 163, 175, 191, 215, 251
 Copland, Aaron, 20, 402, 410, 411
 Corelli, Archangelo, 58, 78
 Cowell, Henry, 310, 312
 Cowell, Sidney, 310, 312
 Cui, Cesar, 220, 225
 Çaykovski, Pyotr Iliç, 44, 220, 224, 225, 132, 252, 259-268, 270, 278, 290, 344, 372, Debussy, Claude Acille, 19, 272, 312, 315, 317, 326-99, 336, 340, 355, 367, Delius, Frederick, 298, Donizetti, Gaetano, 201, 344, Dowland, John, 21, 52, Dufay, Guillaume, 50, Dvorak, Antonin, 19, 44, 92, 166, 184, 212, 241, 248-59, 260, 344, 348, 349, 351, 355, 372, 380, 410, Elgar, Edward, 298, Ellington, Edward Kennedy, 407, Falla, Manuel de, 20, 334-36, Faraby, Giles, 21, 52, Faraby, Richard, 52, Farewell, Arthur, 19, Floyd, Carlisle, 413 Gámer, Errol, 413, Gershwin, George, 20, 403, 404, 405, 408, 409, Gibbons, Orlando, 52, Gillespie, John, 413, Gliere, Reinhold [Glier, Reyngold Moritseviç], 403, Glinka, Mihayil, 159-62, Gluck, Christoph Willibald, 80, 128 Gottschalk, Louis Moreau, 43, 331, Gretry, Andre, 172, Grieg, Edvard, 21, 380, Haçaturyan, Aram, 20, 374, Handel, George Frederick [Frideric], 58, 60-65, 79, 87, 239, 380, Handy, William Christopher, 397, 403, Harris, Roy, 410, 411, Hassler, Hans Leo, 52, Haydn, Joseph, 18, 41, 44, 65, 66, 78, 81-92, 106, 109, 110, 111, 113, 114, 124, 126, 128, 139, 141, 150, 168, 169, 180, 239, 247, Herbert, Victor, 403, Hindemith, Paul, 287, 288, 323, Holst, Gustav, 298, Honegger, Arthur, 333, Isaac, Heinrich, 50, Ives, Charles, 308-16, Janacek, Leos, 20, 348-52, 356, Johnson, Pete, 408, Jones, Robert, 52,

- Joplin, Scott, 393,
 Josquin des Pres, 48, 50,
 Kay, Ulysses, 415,
 Kern, Jerome, 403,
 Kodaly, Zoltan, 352,
 Krenek, Ernst, 403,
 Kurka, Robert, 413,
 Lanner, Joseph, 137, 339,
 Lassus, Orlando de, 50,
 Lewis, John, 408,
 Lewis, Meade Lux, 408,
 Liszt, Franz, 141, 149, 150-52, 158, 163,
 166, 170, 180, 192, 215, 220, 242,
 Lully, Jean-Baptiste, 56,
 Mahler, Gustav, 283-4, 288
 Machault, Guillaume de, 48
 Mlehl, Etienne, 172
 Mandelssohn, Felix, 179-80, 191
 Morley, Thomas, 21, 35
 Morton, Ferdinand, 393, 406
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 21, 41,
 43, 58, 66, 77-8, 81, 84-8, 92-106, 109,
 110-11, 113-4, 125-6, 128, 131, 137-9,
 141, 149-50, 169, 174, 180, 202, 205-
 6, 215, 217-8, 239-40, 242, 265, 281,
 284-5, 380
 Musorgski, Modest, 19, 21, 44, 92,
 209, 220-51, 260-2, 265, 268, 270,
 331, 344, 350-51, 355, 372, 410
 Oliver, Joseph, 405
 Paganini, Nicolo, 175-6
 Parker, Charles, 43
 Palestrina, Giovanni Perluigi da, 48,
 50, 269
 Parry, Charles Hubert, 198
 Pergolesi, Giovanni Battista, 344
 Pilgongton, Francis, 21
 Porter, Cole, 403, 410
 Poulenc, Francois, 332-3
 Praetorius, Michael, 52
 Prokofyev, Sergey, 20, 276, 367-70,
 372, 374, 376-8
 Puccini, Giacomo, 277-8
 Purcell, Henry, 56
 Ravel, Maurice, 326, 332-3, 336, 367
 Ravenscroft, Thomas, 52
 Rimski-Korsakov, Nicholas, 220, 223-
 5, 232, 235, 268-76, 336, 338
 Robinson, Earl, 412
 Rodgers, Richard, 403, 410
 Rossini, Gioachhino, 128-9, 172, 181,
 201, 344
 Rubinstein, Nicholas, 261
 Satie, Erik, 332-3
 Scarlatti, Alessandro, 59, 78
 Scarlatti, Domenico, 59,
 Schönberg, Arnold, 283-88, 294,
 Schubert, Franz, 21, 43, 87, 103, 123, 138,
 150, 175, 178, 180, 192, 239-40, 245, 247,
 250, 252,
 Schumann, Robert, 148, 168, 175-80, 184,
 215, 220, 241, 245,
 Shaefer, Jacob, 323-25,
 Sharp, Cecil, 31, 42, 45, 54, 298,
 Sibelius, Jean, 19, 20, 289-97, 299, 301,
 Smetana, Bedrich, 92, 187, 211-20, 230,
 248, 290, 344, 351,
 Simth, Bessie, 398-99, 405,
 Sousa, Philip, 400,
 Spiritualler, Amerikan Zenci, 19, 32-4, 38,
 40, 42, 257, 258, 393, 396,
 Spontini, Gasparo, 172,
 Stamitz, Johann, 80,
 Still, William, Grant, 215, 242, 410, 415,
 Strauss, Johann Jr., 141, 404,
 Strauss, Johann Sr., 141,
 Strauss, Richard, 277-83, 317,
 Stravinsky, Igor, 231, 276, 294, 312, 321,
 336-45, 355, 358, 367, 401,
 Šostakovič, Dmitri, 276, 362, 366, 370-74,
 403,
 Thomson, Virgiyl, 20, 410,
 Vaughan Williams, Ralph, 20-1, 24, 42-3,
 289, 297-308, 318,
 Verdi, Giuseppe, 165-6, 174, 184, 186, 187,
 196-11, 226, 230, 277, 344, 372, 380, 393,
 Villa-Lobos, Heitor, 20, 345-48,
 Victoria, Thomas Luis de, 50,
 Vivaldi, Antonio, 58-9, 372,
 Wagner, Richard, 136, 145, 148-9, 152,
 169-70, 173, 180-96, 200, 202, 216, 237-9,
 271, 277, 285, 328-30,
 Waller, Thomas, 410,
 Weber, Carl Maria von, 135-8, 161, 182,
 Webern, Anton vdn, 286,
 Weelkes, Thomas, 52
 Weill, Kurt, 409, 410,
 Wolf, Hugo, 146, 148,
 Yancey, James, 408,
 Youmans, Vincent, 403,

Amerikalı yazar ve müzik eleştirmeni Sidney Finkelstein öğrene Üniversitesi ve New York Üniversitesi'nde yaptı. Edebi kariyeri Dünya Savaşı'nda ABD ordusunda dört yıl hizmet gördü. 1947'de "Edebiyat ve Toplum"), edebiyat, müzik ve görsel sanatlar arasındaki köprü göreviyle açıklama yolunda çaba gösteriyordu. Bu kitabında müzik şefi ve müzik eleştirmeni Virgil Thomson'un, Finkelstein'i New York'ta almasını sağladı. Müziğin toplumla ilişkileri ele alan daha sonraki Halkın Müziği), How Music Expresses Ideas (Türkçe çev.: Müzik N 1986) ve Composer and Nation'dır (Besteci ve Ulus). Ardından

Finkelstein, sanatlar arasındaki ilişkiler ve estetik sorunlara toplumsal yaklaşım üzerinde yoğunlaştı. Bu bakış açısından yola çıkarak görsel sanatlar üzerine Realism in Art ("Sanatta Gerçekçilik") ve ("Charles White: Amerikalı Sanatçı") adlı kitaplarını yazdı. Edebiyata ilişkin birçok incelemesi Mainstream dergisinde yayımlandı. Henry James üzerine The Masschusetts Review'de yayımlanan bir incelemesinin yanı sıra, James Fenimore Cooper'in yeniden keşfedilmesi konusu üzerinde yoğunlaşan eleştirel bir antoloji de hazırladı. Existentialism and Alineation in American Literature ("Varoluşçuluk ve Amerikan Edebiyatında Yabancılaşma") adlı bir kitabıyla, varoluşçuluğun 1930'lardan günümüze Amerikan edebiyatının üslup, biçim ve motifleri üzerindeki etkisini inceledi; Sense and nonsense of McLuhan ("McLuhan'da Anlam ve Anlamsız") adlı bir incelemesinde McLuhan'ın kültür konusundaki değerlendirmelerini eleştirdi. 1969'da The Young Picasso'yu ölümünden bir yıl önce de son kitabı Who Needs Shakespeare'i (1973) yayımlandı.



ISBN 975-7814-31-8

