

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>



FİLİZ ALİ

DÜNYADAN
VE
TÜRKİYE'DEN
MÜZİSYEN
PORTRELERİ



KÜLTÜR DİZİSİ

DÜNYADAN VE TÜRKİYE'DEN MÜZİSYEN PORTELERİ

Filiz Ali

1. Basım Ocak 1994/Cem Yayınevi

Dizgi: Cem Yayınevi

Montaj: Oğuz Öztürk

Baskı: Özyurt Matbaası

Cem Yayınevi: Küçükparmakkapı İpek Sokak No: 11
80060 Taksim-İstanbul

Tel: 243 05 50-243 20 23 • Faks: 244 15 33

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

FİLİZ ALİ

*Dünyadan ve Türkiye'den
Müzişyen Portreleri*



Önsöz

1983 ile 1993 yılları arasında çok yoğun geçen bir yazı hayatım oldu. 1981 yılında Hürriyet Gösteri Dergisi'nde Doğan Hızlan'ın iteklemesiyle sürekli müzik yazıları yazmaya başlamıştım. Ayda bir yazı yazmakta bile zorlanıyordum ilk zamanlar. Doğan Hızlan, Cumhuriyet Gazetesi'nin sanat sayfasının başına dönünce beni de peşinden sürükledi. Üstelik bu kez ayda bir yerine haftada bir yazı istenir oldu benden. Zaman geçtikçe yazı yazmanın bir tiryakilik olduğu gerçeği çıktı ortaya. Gecem, gündüzüm yazmak istediğim, yazmam gereken ya da yazmam istenen yazıların içeriklerini düşünmek, araştırmak, iz peşinde koşmak, yerli-yabancı basını deli gibi izlemekle geçiyordu. Cumhuriyet Gazetesi Genel Yayın Yönetmeni Hasan Cemal ile Doğan Hızlan'dan sonra sanat sayfasının başına geçen rahmetli dostum Aydın Emeç'i sonunda Cumhuriyet Gazetesi'nin bir müzik sayfasına gereksinimi olduğuna bile inandırmıştım. Durup dururken başıma iş açıyordum açıkçası. Yıl boyu yerli, yabancı, çok sayıda müzisyenin konserlerini izliyor ve bunların hepsini olmasa da çoğunu okuyucuya yansıtmaya gayret gösteriyorduk bu sayfada. Uluslararası İstanbul Festivali'nin neredeyse fahri basın bürosu gibi çalışıyorduk. Eleştirilerimizle yerli müzisyenlerimize yol gösterdiğimizizi sanıyor, onlara akıl hocalığı ediyorduk. Ülkemize gelen ünlü müzisyenlerin sayısı gittikçe artmaktaydı bu yıllarda. Gö-

zümümüzde büyüttüğümüz, hayran olduğumuz bu müzisyenlerle tanışıyor, söyleşiler yapıyorduk.

Bu kitaptaki yazılar 1984 ile 1993 yılları arasında, çoğu Cumhuriyet'te ve Hürriyet Gösteri dergisinde çıkan sayısız yazı arasında acımasızca yapılan bir eleme sonucu biraraya getirildi. Her Portre, bir sevginin dışavurumudur aslında. Müzik mesleğinin çilesini hiç şikâyet etmeden çeken, müzik aşkını bütün öteki aşk ve sevgilerin üstünde tutan, tüm dünya müzikseverlerini bağrılarına basan bu eli öpülesi insanlara bir armağandır bu kitap.

Gilbert Bécaud

İstanbul'da 1990–91 konser sezonu Gilbert Bécaud ile açıldı.

Bundan daha doyurucu bir açılış da düşünülemezdi. Müzik, şiir, tiyatro, mim, dans, enerji, çekicilik, yumuşaklık ve kararlılık, hüzün ve neşe biraraya bu denli göz kamaştırarak gelemezdi herhalde. Gilbert Bécaud zaman içinde hiç değişmeden değişenlerden. Yapı Kredi Bankası'nın 8, 9 ve 10 Eylül günleri 46. kuruluş yılını kutlamak için konuklarına tanıttığı bu olağanüstü besteci, piyanist, şarkıcı ve şair adamın 63 yaşına geldiğine inanmak zor.

Mario Levi 8 Eylül günü *Cumhuriyet*'te çok güzel anlatmış bu canlı efsaneyi. Ama Bécaud için söylenecek sözler bitmez gibi geliyor insana. Her şey yaşam için, her şey sanat için, her şey müzik için ve şiir için, her şey duygular için. Sesi bunca güzel ve anlamlı çatallaşan bir başka şarkıcı hiç tanıdınız mı örneğin? Zıp diye bir sıçrayışta piyanonun kuyruğuna oturuveren kaç tane 63, bilemediniz 53 hatta 43 yaşında şarkıcı–showman'ın adını verebilirsiniz? Tek başına ve tek bir spot ışığı altında piyanosuyla yapayalnız kalabilen, ama o yalnızlığı yüzlerce kişiyle teker teker paylaşan kaç sanatçı tanıyor sunuz?

Bécaud hem hiç değişmemiş hem de zamana uyacak, hatta zamanın ona uymayacağını sanacağımız, modalarını

kendi stili içinde yoğurarak uyacak kadar değişmiş. Bécaud her zamanki Bécaud ama eskimemiş hiç. 1980'li yıllarda yazdığı şarkılarının 50'lerde, 60'larda 70'lerdeki şarkılarından hiç aşağı kalır yanı yok ama 40 yaşını geride bırakanlarımız için «Natalie»nin, «Et maintenant»nin, «L'important c'est la rose»un yeri de başkadır.

8 Eylül akşamı AKM'yi dolduran seçkin ve kalabalık konuk topluluğunun her ferдинin bizlerle aynı duyguları paylaştığı pek söylenemez. Gilbert Bécaud gibi sanatçıların tadına belki de hayatlarında hiçbir zaman varamayacak olan talihsiz dinleyiciler de vardı aramızda. Onlar don yağı gibi kıllarını kıpırdatmadan oturup dururlarken bir bölüm dinleyici de kendini neredeyse kaybetmiş, ayaklara fırlayarak Bécaud'nun «Natalie»sine, «L'important c'est la rose»una eşlik edecek kadar yetenekli ve coşkulu olduğunu kanıtlamıştı.

Bécaud ve beraberindeki hepsi de birinci sınıf müzisyen olan arkadaşları İstanbullular'a gerçek profesyonel sanatçı olmanın, çok yönlülüğün ne demek olduğu konusunda çok yararlı bir ders veriyorlardı o gece. Bécaud gibileri 100 yaşına da gelseler yaşlanmazlar. Onları içlerindeki o hiç sönmeyen ateş ayakta tutar ve ölümsüz kılar.

13 Eylül 1990, Cumhuriyet

Lazar Berman

Dünyaca ünlü piyanist Lazar Berman'ın 7 Aralık 1987 gecesi AKM Büyük Salonu'nda verdiği resitali Alarko Eğitim ve Kültür Vakfı düzenlemişti. İş dünyamızın önemli bir firmasının evrensel müzikle yakından ilgilenmesi, bizim öteden beri özlemini çektiğimizi belirttiğimiz bir olguydu. Alarko'nun bu girişimini çok olumlu bulduğumuzu belirtmeden geçemeyeceğiz.

AKM Salonu o gece Vizon dergisinin sosyete sayfalarından tanıdığımız bir kalabalıkla doluydu. Konserlere festivalden festivale rağbet eden sosyetemiz, Lazar Berman'ın programında yer alan Schumann'ın çok ihmal edilmiş op.11 *Grande Sonat*'ını ve Prokofiyef'in *Romeo ve Juliet* süitini dinlerken epey zorlandı. Hatta bir ara öksürükler senfonisi öyle bir «crescendo» yaptı ki, piyanist «acaba sanatoryumda mı konser veriyorum?» gibisinden, hayretle dinleyiciye göz atmak zorunda kaldı. Ancak Lazar Berman, öksürüklere mağlup olmayacağını, Musorgski'nin *Bir Sergiden Tablolar* eserinde dinleyiciyi büyülemeyi başarak kanıtladı.

Lazar Berman, Sovyetler Birliği'nin uzun yıllar kuluçkada tutup yaşları epey ilerledikten sonra dünya sahnelerine lanse ettiği olağanüstü piyanistlerden biri. 1930'da Leningrad'da doğan Lazar Berman, ilk resitalini 4 yaşında aynı kentte vermişti. İlk hocası annesiydi. Ünlü piyano pedagogu

Isabella Vengerova'nın öğrencisi olan annesi, oğlunun yeteneğini çok ufak yaşta fark etmiş ve onu kısa zamanda konser sahnesine çıkacak biçimde eğitmişti. Moskova Merkez Müzik Okulu'nda ve Moskova Konservatuvarı'nda Alexander Goldenweiser ile çalışan Berman'ın adı batıda ilk kez 1955'de duyuldu. Ünlü piyanist Emil Gilels, Berman için «Müzik dünyasının gerçek harikalarından biri» demişti o yıl. 1962 yılına kadar Berman adı kulaktan kulağa dolaştı durdu batıda. O yıl Sovyetler, Berman'ın ilk plağını piyasaya çıkardı. Bu plak, müzik dünyasında bomba gibi patladı, ama hâlâ Batı müzik çevreleri Lazar Berman'ın bir fotoğrafını bile görmüş değillerdi.

Sonunda Sovyetler, 1971 yılında Berman'ın İtalya'da bir konser turnesine çıkmasına razı oldular. İtalya turnesi sonunda Herbert von Karajan'ın ilgisini çeken bu efsaneleşmiş Sovyet piyanisti, müzik dünyasının tek seçicisi sayılan Karajan'ın desteğiyle batıda geniş yankılar uyandıran plaklar yapmaya ve konserler vermeye başladı.

Berman, müzik anlayışını şöyle dile getiriyor: «Ben bir romantğim. Benim için müzik, gönülden, yürekten ateş almalı. Akademizme hep karşı oldum. Liszt, Schumann, Rahmaninof, Skriyabin'in erken dönemi ve Prokofiyef benim yapıma uyan besteciler.»

Berman, her ne kadar akademizme karşıyım dese de, bu denli özgür müzik yapabilmesini her şeyden önce aldığı sıkı akademik eğitime ve temele borçlu bence. Büyük sanatçılar belirli bir yaştan sonra onları yükselten akademizme hep karşı çıkarlar dikkat ederseniz.

Berman'ın piyanistliği, çağımızın başlarında Joseph Levine, Josef Hofmann gibi piyanistlerin izledikleri romantik,

duygusal, abartılı yorum çizgisinin bir uzantısı. «Yanlış nota basmayayım...» diye duygularına gem vurmuyor, yanlış nota çalma pahasına zorluyor müzikal anlatımını Berman.

Schumann'ın *Grande Sonate*'ını piyanistler neden bu kadar ihmal ederler, hiç anlamam. Kısacık bir ritmik motiftten yola çıkarak gitgide büyüyen bir biçime ulaşmış bu sonatta Schumann. Lazar Berman'ın Schumann yorumuna katılma-yanlar, biraz ağdalı ve sert bulanlar çıkabilir. Ancak Berman bu eserde de, daha sonra çaldığı eserlerde olduğu gibi kendini, kişiliğini, duygularını sunuyordu apaçık dinleyiciye.

Prokofiyev'in *Romeo ve Juliet* süitinde ve Musorgski'nin *Bir Sergiden Tablolar*'ında ise piyanist bir renk ve atmosfer ustası olarak sıvriliyordu. Berman'ın yorumuyla bu eserler sadece müzik olmaktan çıkıyor ve dinleyenin gözünün önüne çeşitli imajlar getiriyordu. Bu eserleri dinlerken Ayzenştayn'ın *Aleksandır Nevski ve Korkunç İvan*, Tarkovski'nin *Andrey Rublev* filmlerinde yarattıkları Ortaçağ Rusyası'nın imajlarını anımsamamak olanaksızdı sanki.

16 Aralık 1987, Cumhuriyet

Leonard Bernstein

1970 yılında yayımlanan *The Infinite Variety of Music* (Müziğin Sonsuz Çeşitliliği) başlıklı kitabının önsüzünde «İlah olmaz, fanatik bir müzik âşığıyım ben» diyordu Amerikan müziğinin «Altın Çocuğu» Lenny (Leonard) Bernstein. «Müzik dinlemeden, piyano çalmadan, partiyon çalışmadan, müzik düşünmeden bir gün bile yaşayamam. İşimin müzisyenlik olmasıyla müzik dinleyicisi ve âşığı olmam iki ayrı konudur.» dediğinde Bernstein, daha yeni 70 yaşına basmıştı.

Ünlü Rus müzisyeni Sergey Rahmaninof'un bir sohbet sırasında eski bir Rus masalından yola çıkarak «Bütün ömrüm boyunca üç tavşanı birden avlamaya kalkıştım ama birini bile vuramadım galiba» dediği söylenir. Piyanist, besteci ve orkestra şefi kariyerlerini birlikte sürdürmeye çalışması sonucu bunalımlar geçiren Rahmaninof ile Bernstein arasında bir paralel kurmaya kalkarsak, Lenny'nin yaşamı boyunca üç değil, en az beş tavşan peşinde koşup durduğunu görürüz. Orkestra şefi, piyanist, besteci, yazar, konuşmacı ve öğretmen kimlikleriyle, giriştiği her yeni atılımda iddialı olan ve yaptığı her işten büyük keyif aldığı gözden kaçmayan Lenny Bernstein, Tanrı'nın sonsuz enerji kaynağı ile yarattığı şanslı kullarından biri kuşkusuz.

«Allah biliyor ya, şimdiye kadar çoktan ölmem gerekliyordu. Sigara ve içkiyi hiç ihmal etmem, ayrıca sık sık sabah-

larım. Doktorlar sigarayı bırakmazsam 35 yaşında öleceğimi söylemişlerdi. Gördüğünüz gibi henüz nalları dikmedim.» (Newsweek, Eylül 1988).

Şans, Bernstein'a epey erken yaşlarda gülmeye başlamış. 25 Ağustos 1918'de Massachusetts eyaletinin Lawrence kasabasında dünyaya gelen Lenny'nin annesiyle babası Yahudi asıllı Rus göçmenleri. Berberlikle hayatını kazanan baba Sam Bernstein, cılız, hastalıklı, çelimsiz oğlunun müzik merakından epey müşteki. Babaya karşı anne ve teyze, küçük Lenny'nin kendi kendine piyano çalmasını, besteler yapmasını teşvik etmekte. Lenny 13 yaşında *Ruslarla Çingenelerin Savaşı* diye adlandırdığı piyano konçertosunu besteliyor. 16 yaşına geldiğinde babası artık oğlunun müzik merakıyla baş edemeyeceğini anlayıp, onu kendi elleriyle ilk canlı senfonik müzik konserine götürüyor. Lenny, Sergey Kussevitzki'nin yönettiği Boston Senfoni Orkestrası konserinden başı bulutlara değerek çıkıyor. Kadere bakın ki, Kussevitzki sonraki yıllarda Bernstein'ın hocası ve yakın arkadaşı olacaktır.

Boston'un en iyi okullarından biri olan Boston Latin Okulu'nu bitirerek Harvard Üniversitesi'ne giren Bernstein, elde ettiği mükemmel klasik eğitim sayesinde ilerki yılların parlak konuşmacısı ve yazarı olacaktır.

Bernstein, 1937 yılında Dimitri Mitropulos'la tanışır. İkisi arasında oluşan karşılıklı hayranlık, Bernstein'ın ilerki yıllarda bir roket hızıyla başını alıp gidecek olan kariyerinin ilk temel taşı oluşturur. 1939'da Philadelphia'daki Curtis Müzik Enstitüsü'ne girer ve orada Prokofiyef'in öğretmeni ve arkadaşı Isabelle Vengerova ile piyano, Randall Thompson ile orkestrasyon ve Fritz Reiner ile şeflik çalışır.

1940 ve 41 yıllarının yaz aylarında Tanglewood'da Kus-

sevitzi ile çalışırken New York Filarmoni Orkestrası'nın müzik direktörü Artur Rodzinski ile tanışan Bernstein, bu ünlü şefi de etkilemeyi başarır ve Rodzinski, Lenny'yi 1943-44 mevsimi için orkestrasının şef yardımcılığına getirir.

Şef yardımcılığı biraz da dublörlüğe benzer. «Esas kişi»nin başına bir iş gelecek de «dublör»e kendini gösterme fırsatı çıkacak. Ancak binde bir ihtimal. Ne var ki, Lenny'nin şansı burada da yaver gider. 14 Kasım 1943 günü Bruno Walter aniden hastalanınca, Lenny hemen hemen hiç prova yapmadan New York Filarmoni Orkestrası'nın başına geçer ve konser radyodan naklen tüm ülkede yayınlanır. 25 yaşındaki bu genç Amerikalı'nın başarısı *New York Times* gazetesinin birinci sayfasına Uzakdoğu'daki savaşın zafer haberleri yanında manşetten haber olarak geçer. Zira Bernstein, Orta Avrupa ve Alman geleneğinin egemen olduğu Amerikan müzik dünyasında parlayan ilk Amerika doğumlu, yani «yerli» orkestra şefidir.

Bernstein'in başarıları yıldırım hızıyla birbirini kovalar. *Jeremiah* senfonisi New York müzik kritikleri tarafından göklere çıkarılır. Jerome Robbins için bestelediği *Fancy Free* balesi, içerdiği caz öğeleri ve genel çekiciliği ile New York'u kasıp kavurur (18 Nisan 1944). Aynı yıl ilk kez Boston'da denenen *On the Town* müzikali 28 Aralık 1944'de Broadway'de perdelerini açar ve uzun süre kapalı gişe oynar.

Bernstein'in kariyeri bu aşamada baş döndürücü bir hızla yukarı doğru tırmanan bir grafik çizmektedir. 40'lı ve 50'li yıllarda *Candide*, *Wonderful Town* ve *West Side Story* müzikallerini, Elia Kazan'ın *On the Waterfront* (Rıhtımlar Üzerinde) filminin müziğini besteler Bernstein. 1951'de Felicia Montealegre ile evlenir. 1978 yılında ölen Felicia, kocasının

kariyerine ve hayatına düzçn getirmiştir. Her ne kadar Bernstein'in hayatına çok sayıda insan girmişse de, Felicia'nın yerini tutacak önemde biri hiç çıkmaz.

Sanatçı 1958'de New York Filarmoni Orkestrası (NYFO) Müzik Direktörlüğü'nü Dimitri Mitropulos'dan devraldı. İlk iş olarak konserlere yeni bir çehre kazandırmaya girişen Bernstein, dinleyicinin savsaklamaya yüz tutan ilgisini «preview» konserleriyle yeniden canlandırdı. Bu gayri resmi konserlerde Bernstein, dinleyici ile konuşur, onlara müziği anlatır, dinleyici ile orkestra ve şef arasında sıcak, içten bir bağ, bir iletişim kurardı. Orkestra ile birlikte TV porgramları yapmaya ise 1959'da başladı. Leonard Bernstein'in hazırladığı açıklamalı TV konserlerinin başarısına TV tarihinde şimdiye kadar hiç kimse ulaşamamıştır.

Daha sonraki yıllarda Viyana Filarmoni, Berlin Filarmmoni ve İsrail Filarmoni orkestralarıyla televizyon için yaptığı Mahler programları da unutulmaz zevkte programlardı örneğin.

Bernstein, NYFO şefliğini 1969 yılında bıraktı ama yine sık sık eski orkestrasını konuk olarak yönetiyordu. O, her şeyden önce nerede, ne zaman duracağını iyi hesaplayan, işleri tadında bırakmaya özen gösteren nadir sanatçılardan biriydi. 1970 yılından sonra dünyanın önde gelen bütün orkestralarının konuk şefi olmak, onu tek bir orkestranın daimi şefi olmaktan çok daha fazla tatmin ediyordu kuşkusuz.

Leonard Bernstein, 14 Ekim 1990 Pazar günü New York'da Manhattan'daki evinde öldü. Karajan'ın ölümünden sonra onun tahtına geçmeyi hak etmiş tek orkestra şefi olarak kariyerine hız veren, 20. yüzyılın bu en genç ruhlı, en dinamik, en heyecanlı, en atik, on parmağında on marifet

olan m z k adam , sonunda o çok sevdiği, provalarda bile dudaklarından d   rmediği sigaraya yenik d   t . 72'lik delikanlı, amf zem, bron larda iltihap ve tümör ile ba layan rahatsızlığın ardından gelen kalp kriziyle hayata veda etti.

Lenny,  ildi i kulesi içinde sadece m z k sorunlarıyla ilgilenen müzisyenlerden değildi. Toplum içinde liberal ve ilerici görüşleriyle sesini duyurur ve kamuoyunda yankılanan sivri konularda bile adını ortaya atmaktan kaçınmazdı. Örneğin 1989'da ABD Başkanı George Bush'un kendisine vermek istediği sanat madalyasını, AIDS konulu bir sergiye devlet yardımının kesilmesini protesto etmek amacıyla kabul etmemişti.

Son olarak Berlin Duvarı'nın yıkılmasını kutlamak üzere Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfonisi*'ni yıkık duvarın önünde y netmi  ve senfoninin son bölümünde yer alan Schiller'in  nl  «Ne eye  vg » şiirinin sözlerini « zg rl ğe övgü» olarak deği tirmi ti.

Maestro Bernstein ne yazık ki, 28 Ekim 1990 tarihinde gerçekleşecek olan Carnegie Hall Konseri'ni ilk defa, o da ölüm nedeniyle iptal etmek zorunda kaldı. Ama o, plakları, televizyon filmleri ve eserleriyle daha yüzlerce yıl yaşayacak belleklerde.

7 Eylül 1988, Cumhuriyet

Jorge Bolet

1988 Uluslararası İstanbul Festivali program broşüründeki özgeçmişinin sonunda, piyanist Jorge Bolet'in, 1960 yılında çevrilen ve Liszt'in yaşamını konu alan *Song Without End* filminde Franz Liszt'i canlandırdığı(!) iddia ediliyordu. Oysa Bolet, o filmin sadece piyano seslendirmesini üstlenmişti. Çünkü Charles Vidor ve George Cukor'un yönetmenliğini yaptığı 1960 yapımı *Song Without End*'de Liszt'i ünlü İngiliz oyuncu Dirk Bogarde canlandırıyordu. Rol arkadaşları arasında Capucine ve Genevieve Page de vardı. Ama Bolet, herhangi bir tarihi filmde pekâlâ Büyük Britanya İmparatorluğu'nun Hindistan Genel Valisi rolünde inandırıcı olabilecek tip özelliklerine sahipti.

Şaka bir yana, Bolet, ilerlemiş yaşına karşın dimdik, bedeninde bir dirhem fazla yağ olmayan, boylu boslu, çok ciddi, çok az konuşan, konuştuğu zaman da söyleyeceğini birkaç heceyle ifade ediveren, otoriter görünümlü bir sanatçıydı.

Gariptir, 1914 yılında Havana, Küba'da doğan Bolet, ilk resitalini 16 yaşında Carnegie Hall'da verdiği, çeşitli yarışmalarda birincilik ödülleri aldığı, neredeyse 50 yıldır kesintisiz konser yaşamı içinde olduğu halde, ancak hayatının son 10 yılında dünya çapında tanınmaya başladı. Bolet, bu gecikmeyi kötü menajerlere ve biraz da kadere bağlıyor.

Son 10 yıl içinde turnelerden, televizyon programlarından, plak kayıtlarından başını kaldıramadığını söyleyen sanatçı, kariyerinde geç de olsa vuku bulan bu patlama nedeniyle Philadelphia'daki saygın müzik okulu Curtis Enstitüsü'ndeki piyano sınıfını bırakmak zorunda kalmıştı.

Jorge Bolet'i Amerika'daki öğrencilik yıllarımdan tanırım. Bolet, 1960'lı yıllarda ABD'de solist olarak sivrilmiş Eugene Istomin, Leon Fleisher, Frank Glazer, Grant Johansen gibi piyanistlerin ayarındaydı. Amerikalı piyanistlerin çoğu o yıllarda Amerika'da tanınmış olmakla yetinirler, Avrupa'ya açılmanın önemine pek inanmazlardı. Bütün kayda değer Avrupalı müzisyenler bayıla bayıla Amerika'ya geldiklerine göre Amerika dışına çıkma zahmetine girmenin pek anlamı yoktu o yıllarda. Belki de Avrupa, Amerikalı müzisyenlere kapılarını açmaya pek istekli değildi. Ne de olsa Avrupalı, Amerikalı'yı kültür fakiri köylü olarak görmekte ısrarlıydı hâlâ.

Bu çemberi kıran Jorge Bolet, romantik piyano çalma geleneğinin son halkalarından biriydi. Bolet'in hocaları doğrudan doğruya Liszt'e dayanan bir piyano ekolünün son temsilcileriydiler. Bunlardan örneğin Moritz Rosenthal, Liszt'in, Josef Hoffmann ise Moskowski ve Anton Rubinstein'in öğrencisiydi. Leopold Godowski'ye gelince; o da Saint-Saens'la çalışmıştı. Böylece Bolet, Polonya ve Rus asıllı hocalarından romantik piyano çalma stiline, özellikle Liszt'in piyano tekniğinde yarattığı devrimi öğrenmişti.

Bolet, profesyonel konser kariyerine hayli erken başladı. Carnegie Hall'da, Çaykovski'nin 1. Piyano Konçertosu'nu Fritz Reiner yönetiminde ve Vladimir Horowitz, Jascha Heifetz ile Sergei Rachmaninof gibi büyüklerin huzurunda çal-

dığında henüz 16 yaşındaydı. Avrupa'da ilk kez 1935'de Amsterdam'da sahneye çıktı. Berlin, Paris, Viyana ve Londra'da kariyerini pekiştirirken II. Dünya Savaşı'nın patlamasıyla milyonlarca Avrupalı'nın kötü kaderini paylaşarak meslek yaşamına ara vermek zorunda kaldı.

Savaş sırasında Bolet'in diplomat olarak da sahneye çıktığını görüyoruz. Bir yıl kadar Washington'daki Küba Büyükelçiliği'nde askeri ataşe yardımcısı olarak görev yapar, savaş bitiminde de Japonya'ya tayin edilir ünlü piyanist.

Büyük bir olasılıkla meslek yaşamındaki bu zorunlu kesinti Bolet'in kariyerinin savaş bitiminde istenen biçimde gelişmesine de engel olmuştur bir bakıma. Aradaki kopukluk bir türlü giderilemez. Gerçi Koussevitzky, Furtwangler, Rodzinski, Mitropoulos, George Szell gibi yüzyılımızın en önemli şeflerinin hemen hepsiyle konserler vermiştir Bolet, ama bir türlü o en büyüklerin arasındaki hakkı olan yere adımını atamamıştır.

Bolet, 1974 yılında, yani 60 yaşına geldiğinde, yeniden keşfedildi. O yıl hem Carnegie Hall'da hem de Londra'da verdiği tarihi konserlerle müzik çevrelerinin gözünü geç de olsa açmayı başardı. O daima «müzisyenlerin müzisyeni» kategorisine giren, genellikle müzisyenler tarafından büyük saygı duyulan ve değeri bilinen gerçek bir müzisyendi zaten. 60'ından sonra ün kazanmasını Decca ve L'Oiseau-Lyre plak firmalarıyla yaptığı anlaşmalara borçluydu. Bolet, son yıllarında Chopin/Godowski düzenlemelerini, Çaykovski, Grieg, Chopin, Rahmaninof, Schumann piyano konçertolarını, Liszt'in tüm piyano eserlerini birbiri ardına kaydetti ve 1984'de Liszt'in *Les Anneés des Pélérinage* plağı ile Gramophone ödülünü kazandı.

Plaklarının rekor derecede ilgi görmesi konser yaşamının olağanüstü hareketlenmesine yol açtı. Televizyonda yayınlanan «Uzmanlık Sınıfları» (master classes) programlarıyla da popülaritesi doruğa çıkan Bolet'in geç gelen başarısı onu ne kadar mutlu etti bilinemez ama son yıllarını çok hızlı ve yoğun yaşadığı da bir gerçek.

Jorge Bolet, 16 Ekim 1990 günü California'da, San Francisco yakınlarındaki evinde muhtemelen akciğer kanserinden öldü. Ülkemizde 21-23 Haziran 1988 tarihlerinde Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında iki piyano resitali vererek hayatının sonbaharında Türkiye'de de keşfedilen sanatçının meğer son konserlerini dinliyormuşuz o an.

Jorge Bolet, çağımızın tekniğe, hıza ve bravuraya kendini kaptırmış piyanistlerine, filozof kişiliği, sakın ama derin bir konsantrasyon içinde, düşünen piyanistliği ile paha biçilmez derslerini vermeye devam edecek sonsuzluğa kadar.

28 Haziran 1983 ve 31 Ekim 1990, Cumhuriyet

Jacques Brel

Belçikalı «chansonier» veya «diseur» Jacques Brel, «insan yüreğinin tarihçisi» kimilerine göre. Ölümünden 10 yıl sonra *Paris Match* dergisinin okuyucuları Brel'i «En sevilen Fransız şarkıcısı» seçiyorlar. 1985'de *Lire* dergisinin okuyucularına yönelttiği «Anne veya babanızın hangi önemli kişi olmasını isterdiniz?» sorusuna gelen yanıtlarla Brel, yüzde kırk oranında oy alarak birinci geliyor. Bu oylama Gérard Philippe yüzde 19, Albert Camus yüzde 13, Marie Curie yüzde 11 ve Charles de Gaulle yine yüzde 11 ile Brel'i izliyorlar.

Brel 1929'da Brüksel'de doğdu. Flaman-Valon karışımı orta halli bir Katolik ailenin oğlu. Babasının karton kutu fabrikası var. Brel, yetişme yıllarını şarkılarında anlatıyor durmadan. «Mon Enfance» (Çocukluğum) şarkısında: «Babam altın arayıcısıydı/ama sadece can sıkıntısını buldu...» diyor Brel. Bir başka şarkısında, «L'Enfance»ta (Çocukluk): «Çocukluğum mutfakta kadınlar arasında geçti/oysa ben Çin'i düşlüyordum...» der.

Kurduğu düşler «Amsterdam» şarkısında iyiden iyiye su yüzüne çıkar: «Denizciler vardır Amsterdam limanında/Kafalarında dolaşaduran/O düşlerin şarkısını/Söyleyen denizciler...

«Çoğu erkek, delikanlılık düşlerini ilerde gerçekleştire-

bileceğine inanır önceleri, ama düş kurmak, serüvenler özlemi 17 yaşında sona erer çoğunda. Oysa ben hâlâ düşlerimi gerçekleştirmeye çalışıyorum.» dediğinde 41 yaşındaydı Brel.

Yetişkinleri kaçak olarak görür sanatçı. O da bir ara düşlerinden kaçmış, babasının fabrikasında işe başlamış, 23 yaşında evlenmiş, üç kızı olmuş. Tam anlamıyla «kaçak» statüsü kazanabilecekken «kaçak»lıktan kaçmaya karar vermiş. Ailesini de peşine takarak Paris'in kenar mahallerinden birinde akarsuyu bile olmayan bir barakada yaşamayı, sadece şarkılarıyla, şarkıları için yaşamayı göze almış. Zorluklara katlanamayan eşi Michelle ve çocukları bir süre sonra Brüksel'e dönmüşler.

Eleştirmenler önceleri bu sıska Belçikalı'yı hiç önemsemediler. Ama seyirciye değil insanlara seslenen Brel, 12 yıl boyunca yılda en az 200 konser vererek, küçücük dünyalarına sıkışıp kalmış insanların ruhlarına, düşlerine girmeyi başardı.

Brel'in üç kızından biri olan France, 1981'de Brüksel'de Uluslararası Jacques Brel Vakfı'nı kurarak tüm yaşamını ve varlığını babasının anısına adadı. France, «Babam, bazı bakımlardan tam bir Flaman'dı. Disiplinli, dakik ve çalışkan... Sıcaklığı ve duygusallığı ile de Fransız kanı ağır basardı kişiliğinde. Putları yıkmaya, insanları şoke etmeye bayılırdı... Her şeyi alaya alma huyu vardı bir de... Flamanları, Fransızları, papazları, yaşlanmayı, sarhoşları, dostluğu, kendisini, her şeyi... Yeterince uyumaz, yemek yemeyi unutur, günde dört paket sigara içerdi.» diye anlatıyor babasını.

Rus şairi Yevtuşenko, «Bana kalırsa Brel'i dünyaya ley-lek değil jet uçağı getirmiş olmalı» der. France da babasını pilota benzeter. «Ayda iki kez eve gelip mektuplarını toplardı. Sorumlu bir baba denemezdi ona...»

Kadınlarla olan ilişkisi ise hayli çelişkiliydi Brel'in. Karısı Michelle, Brüksel'de çocuklarıyla yaşadı. Brel ise dünyayı başka kadınlarla dolaştı. «Kadın bir düşmandır. Harika, güzel bir düşman ama yine de düşman işte» der Brel. Ancak asıl büyük düşmanı yaşlanmak, en büyük dostuysa ölümdü.

«Ölüm bekliyor beni ölüm/Bir kızkurusu gibi ölüm/Bir orakla buluşmamda bekliyor/Daha da iyi biçebilmek için/Akıp giden zamanı,» diyor Brel «La Mort» (Ölüm) şarkısında.

Yaşamı boyunca sıradanlığın, tekdüzeliğin kafesine kapanmaktan korkan ve kaçan Brel 1967'de emekliye ayrılmaya karar verdiğinde «Amsterdam'ı söylerken ağızda kalan son dişi tüküren bir ihtiyar olana dek» sahnede kalmaya hiç niyeti olmadığını açıklar.

1974'de sevgilisi Maddly Bamy ile «Askoy» yatına biner ve dünya denizlerini gezmek için demir alır Fransa'dan. Ancak yolun yarısına bile gelmeden Kanarya Adaları'nda hastalanır. Kanser... Akciğerlerinin biri alınacaktır. Ameliyattan sonra Bamy ile Hiva Oa Adası'nda, ressam Gauguin'in mezarına yakın bir yerde ev tutar ve kendisini yemek pişirmeye verir. 1977'de Paris'e dönerek son albümünü yapan Brel, 10 Ekim 1978'de yaşama veda eder. «Kanserden ölmek.../Hakem maça ara verdi/Bir şey değil, sadece ölüm/la belle affaire...» («Viellir»–Yaşlanmak– adlı şarkısından, 1977)

(Bu yazıda Mike Zwerin'in 7 Ekim 1988 tarih *International Herald Tribune* gazetesinde çıkan yazısından ve Mario Levi'nin Jacques Brel: *Bir Yalnız Adam* adlı kitabından yararlandı.)

19 Ekim 1988, Cumhuriyet

Aaron Copland

20. yüzyıl Amerikan müziğinin duayeni Aaron Copland 2 Aralık 1990 günü New York'ta (Tarrytown) 90 yaşında öldü. Besteci 14 Kasım 1900'de yine New York'ta, Brooklyn'de dünyaya gelmişti. Litvanyalı bir Yahudi olan babası 1870'lerin ortalarında Amerika'ya göçmek üzere yola çıkmış, yarı yolda İngiltere'de Glasgow ve Manchester'de bir süre çalışıp, biriktirdiği para ile New York'a gelmişti. Copland adının ailenin asıl adı olan Kaplan'ın İskoçya ve Kuzey İngiltere lehçelerindeki söyleniş biçimlerinden kaynaklandığını sanıyordu Copland.

İlk ciddi müzik çalışmalarına 14 yaşında başlayan Copland önce piyano dersleri, 1917'de de armoni dersleri almaya başladı. 1920'de Fransa'ya giderek Fontainebleau Müzik Okulu'nda ve Paris'te o zamanın en önemli kompozisyon, armoni ve kontrpuan hocalarından ve 20. yüzyıl Amerikan bestecilerinin hemen hepsinin az veya çok «rahle-i tedrisi»nden geçtiği Nadia Boulanger ile üç yıl özel olarak kompozisyon ve orkestrasyon çalıştı.

Copland'ın Paris'teki son yılında Boulanger, organist olarak çıkacağı Amerika turnesinde çalabileceği bir eser yazmasını istemişti ondan. Copland, *Org ve Orkestra İçin Senfoni*'sini 1924 yılında hocası Boulanger için besteledi. Eseri 11 Ocak 1925'te Walter Damrosch yönetimindeki New York

Senfoni Orkestrası eşliğinde çaldı Nadia Boulanger. Bir ay sonra da eser Serge Koussevitzky yönetimindeki Boston Senfoni Orkestrası ile çalınınca, Copland, kendi ülkesinde önemli bir Avrupalı tarafından tanıtılmış, başka bir deyişle «bonservis» almış oldu.

1925-26 yıllarında kazandığı iki Guggenheim bursuyla Copland, bir süre ekmek parası derdine düşmeden sadece beste yapabilecekti. 1929 RCA Victor firmasının desteklediği bir yarışmada *Dans Senfonisi* ile birincilik ödülü olan beş bin doları kazanan Copland, daha sonraki yıllarda Pulitzer ve New York Müzik Eleştirmenleri ödülleri yanında *Miras* filmi için bestelediği müzikle Oscar Ödülü kazanmıştı.

Copland, 40'lı yıllarda Hollywood'a gidip gelerek Thornton Wilder'ın yazdığı *Bizim Şehir*, John Steinbeck'in yazdığı *Fareler ve İnsanlar* gibi filmler için bestelediği müziklerle hayatını kazanıyordu. Besteciliğinin yanında konferanslar vermeye de vakit ayırıyor, bir yandan da *What to listen for in music?* (Müzikte neyi dinlemeli? *Our New Music* (Yeni Müziğimiz) gibi kitaplar yazarak çağdaş Amerikan müziğinin sözcülüğünü yapıyordu.

Gerçekten de çağdaş Amerikan müziğini Copland'sız düşünmek olanaksız. Copland sadece kendi eserlerini değil, çok sayıda genç, tanınmamış ya da az tanınmış Amerikan bestecisinin eserlerini çaldırarak, kendi konser programlarına daima başka meslektaşlarının eserlerini de katmıştır. Kısaca Copland'da mesleki kıskançlığın esamesi bile yoktur.

Besteci 1930 ve 40'lı yılların ekonomik krizi ve bu krizi izleyen popülist akım döneminde Amerikan folklorundan esinlenen popüler eserler yazmaya yönelmişti. *Billy the Kid* balesi (1938), *El Salon Mexico* (1936), *Lincoln Portrait*

(1942), *Rodeo* balesi (1942), *Appalachian Spring* balesi (1944) bu dönemin en tanınmış eserleri arasındadır. Tabii bu arada 1948'de Benny Goodman için yazdığı, caz esinleriyle baharatlanmış *Klarinet Konçertosu*'nu da unutmamak gerek.

1957'de genç yaşta bir uçak kazasında ölen ünlü Amerikalı piyanist William Kapell için yazdığı *Piyano Fantezisi*, 1958'de orkestra için yeniden düzenlediği *Piyano Çeşülemeleri*, on-iki ton tekniğini kullanarak yazdığı *Connotations* (1962), 1964 tarihli New York destanı *Music for a Great City*, bestecinin müzikli portrelerdeki başarısının da somut kanıtlarıdır. Copland'ın son kayda değer eseriye 1972'de bestelediği ve Charles Ives'a adadığı *Night Thoughts* (Gece Düşünceleri) idi.

12 Aralık 1990, Cumhuriyet

Pyotr İlyiç Çaykovski

Çaykovski'yi sever misiniz bilmem. Çaykovski'yi sevmek bir ara modaydı çünkü. Müziğinin duygusallığını abartılı bulurdu ciddi müzisyenler. Üstelik Hollywood filmlerine müzik yazan besteciler de bu kanıyı doğrularcasına en duygusal melodramlara mutlaka Çaykovski'vari müzikler bestelerlerdi. Çaykovski'nin, ölümünden sonra müziğinin başına geleceklerden hiç haberi yoktu tabii. Ama tüm yaşamı boyunca duygusal ve ruhsal bunalımların pençesinden kurtulamamış bir müzisyenin içini müziğe dökmemesi de düşünülemezdi herhalde. Ölümünden dokuz gün önce ilk kez yorumlanan son eseri *Altıncı (Pathetique) Senfoni*, sanki bestecinin ömrü boyunca yaşadığı içsel işkencelerin, ikilemlerin, yapısını inkâr ederek yaşama zorunda kalmanın izlerini taşıyor, hayatı ve ölümü anlatarak bestecinin veda mesajı olma özelliğini gösteriyordu.

Çaykovski, 100 yıl önce, 6 Kasım 1893'de öldü. Resmi tarihe göre ölüm nedeni kolera. Ancak, 1978'de ortaya çıkan bir belgeye göre besteci intihar etmiş ya da ettirilmiş. Resmi tarih, Çaykovski'nin homoseksüel olduğunu hep örtbas etmeyi seçmişti. Ne var ki, gerçekleri ilelebet saklamak mümkün değildi. Nitekim 1978 yılında Sovyet araştırmacısı Alexandra Orlova bestecinin ölümü çevresinde oluşan esrar perdesini araladığında, ölüm olayının ciddi skandal boyutlarında geliştiğini ve toplumun değer yargılarının acımasız bağnazlığı ile ölüm fermanına dönüştüğünü gördük.

Çaykovski, cinsel tercihinin hemcinslerinden yana olduğunu genç yaşlarında fark etmiş, korkunç paniğe kapılmış, bunalımlara girmiş, «hastalığını» iyileştirir umuduyla evlenmiş, çok büyük bir hata yaptığını evliliğinin ilk gününde anlayarak yeise kapılmış ve son çare olarak kendini Moskova Nehri'nin buz gibi sularına atarak öldürmeye kalkışmıştı. Ama öldürmeyen Allah öldürmüyordu. Bunun üzerine karısı Antonina'dan ayrılmaya karar veren Çaykovski, belki de ilk kez kendisiyle ilgili gerçekleri kabul etmek zorunda kalmıştı.

Yaşamındaki en önemli ve tek kadın olan Madam Nadezhda von Meck ile ise hiç karşılaşmamış; bütünüyle mektuplarla sürdürülen bu platonik aşk, besteciyi hem madden, hem manen hayata bağlamıştı. Her ikisi de karşı cinsle ilişkiye girme fikrinden tiksinti duyuyorlardı. Aralarında fiziksel yakınlıktan çok daha yakın bir duygusal ve düşünsel bağ geliştirmişlerdi mektup ağıyla. İlişkileri 14 yıl sürdü.

On dört yıl boyunca Madam von Meck, Çaykovski'ye her ay düzenli olarak para yardımında bulundu. Ne var ki, Madam von Meck'in servetini yitirdiğini öne sürerek para göndermeyi kesmesi, Çaykovski'nin artık paraya gereksinimi olmadığı halde bu durumdan alınması, iki platonik dostun birbirlerini yanlış anlamalarına yol açacak ve bu ilişki birden kopuverecekti.

Bestecinin son yıllarının temel çelişkisi, artan ünü karşısında her geçen gün derinleşen iç huzursuzluğu idi kuşkusuz. Çarın emriyle yılda 3 bin ruble emeklilik maaşı alıyordu. *Maça Kızı* operasının kazandığı büyük zafer sonunda *Fındık-kıran* bale süiti sipariş edilmişti.

Amerika'daki orkestra şefliği turnesinde hem halk hem de basın tarafından göklere çıkartılmıştı. Ölümünden bir yıl

Önce çıktığı Avrupa turnesinde besteciye ödüller vermek için yarışa girmişti sanki ülkeler. Böylece Çaykovski 1892 yılında hem Fransız Akademisi'nin üyeliğine seçilmiş, hem de Cambridge Üniversitesi'nden Onur Doktorası almıştı. Ünlü ve başarılı olmak, saygı görmek, el üstünde tutulmak Çaykovski için çok önemli değildi. Ama belki de ünün ve başarının verdiği rahatlıkla, yaşamının ilk ve ne yazık ki son ölümcül hatasını işledi.

1893 yılının Ekim ayında bir Rus aristokrati, Çar'ın özel kalemine Çaykovski'yi yeğeni ile ilişki kurmakla suçlayan bir mektup bırakıyordu. Çar'ın özel kalem müdürü Nikolay Yakobi, konuyu Çaykovski'nin de mezun olduğu hukuk fakültesinin onur kuruluna getirdi. Büyük bir skandalın patlak vermesinden korkan kurul üyeleri Çaykovski'yi çağırıp beş saat süreyle sorguya çektiler ve sorgulama sonunda bestecinin hem kendi onurunu, hem de okulun onurunu kurtarmak için intihar etmesinin doğru olacağı kararına vardılar. Besteci bu olaydan iki gün sonra fenalaşıyor ve 6 Kasım 1893'de yaşama veda ediyordu.

Çaykovski, St. Petersburg'da Alexander Nevsky Mezarlığı'na gömüldü. 18 Kasım'da *Altıncı Senfoni*'si yeniden çalındığında, senfoninin karamsar ve sürekli ölümü çağrıştıran havası, dinleyenlerde bestecinin bilerek ölüme gittiği duygusunu güçlendirdi.

Nisan 1993, Mister Dergisi

Antal Dorati

Müzik dünyası 1988'in son aylarında 20. yüzyılın en önemli orkestra şeflerinden birini yitirdi. Antal Dorati 20 Kasım 1988'de Bern yakınlarında, Gerzensee'deki evinde öldü. Ünlü şef 82 yaşındaydı. Dorati ile birlikte 20. yüzyıl Macar müziğinin parlak sayfalarından biri daha kapanmış oldu ne yazık ki.

1906'da Budapeşte'de doğmuştu Dorati. Kemancı olan babası, Bela Bartok ve Zoltan Kodaly'nin yakın arkadaşıydı. On dört yaşında Liszt Akademisi'ne kaydoldu. Bartok ve Kodaly hocaları arasındaydı. Daha öğrenciyken kurduğu öğrenci orkestrasının şefliğini yapan Dorati, 18 yaşında Budapeşte Kraliyet Operası Orkestrası'na şef yardımcısı olarak atandı. Dorati'nin kariyeri bu aşamada hızla yukarıya doğru bir eğri çizmeye başlamıştı. 1928'de Dresden Devlet Operası'na Fritz Busch'un asistanı olarak girdi. İki yıl sonra da Münster Operası'nın müzik direktörü oldu.

Dorati, asıl şeflik deneyimini bale orkestralarıyla pekiştirmiş, 1933 ile 1941 yılları arasında Ballet Russe de Monte Carlo, 1941 ile 1945 arasında da American Ballet Theater dans topluluklarının orkestra şefliğini yapmıştı. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ilk konserini 1937'de yöneten Dorati, II. Dünya Savaşı'ndan sonra senfonik orkestra dünyasına Dallas Senfoni Orkestrası'nı yeniden kurarak girdi. 1947 yılında Amerikan vatandaşı olan Dorati, 11 yıl Minneapolis

Senfoni Orkestrası'nı yönetti. 1958'de bu orkestra ile birlikte çıktığı Avrupa turnesi sırasında Türkiye'de de konserler veren Antal Dorati, çağdaş müziğe, çağdaş bestecilere, özellikle Bartok ve Kodaly gibi Macar bestecilerine yakınlığı ile hatırlanacaktır kuşkusuz.

Antal Dorati, Amerikan uyruğuna geçmesine, İsviçre'de yaşamasına ve bir bakıma kendini dünya vatandaşı saymasına rağmen, Macar kimliğini hiç yitirmemişti. Macar asıllı bir başka ünlü şef olan Georg Solti ile birlikte Londra Senfoni Orkestrası'nı canlandırma girişimleri yanında, Batı Almanya'daki Macar mültecilerinin kurduğu Philharmonia Hungarica'nın onur başkanlığını ve şefliğini yapan Dorati, bu orkestra ile Haydn'ın bütün senfonilerini plağa aldı. Uzun yıllar Macar Eszterhazy prenslerinin hizmetinde çalışan Haydn'ı kendilerindenmiş gibi benimseyen Macarlar'dan biriydi Dorati ve son yıllarını Haydn'ın unutulmuş operalarını da bir bir gün ışığına çıkarıp plak yapma çalışmaları ile geçirmiş, Philips firmasının piyasaya çıkardığı bu plaklarla Haydn diskografisindeki önemli bir gediği kapatmıştı.

(Haydn Operaları ve Dorati: L'incontro Imrovviso, L'isola Disabitata, La Vera Costanza, La Fedelta Premiata, Orlando Paladino, Il Mondo Della Luna, Armida. *Orchestre de Chambre de Lausanne*, Şef: Antal Dorati. Philips)

4 Ocak 1989, Cumhuriyet

Philipp Glass

Müzikte Minimalizm'in üç önemli öncüsünden biri ve en tanınmışı Philipp Glass, (ötekiler Steve Reich, Terry Riley, bir ölçüde de La Monte Young) geçen hafta İstanbul'daydı. Philipp Glass, Amerikan Büyükelçisi'nin eşi olan ablasını ziyarete gelmişti Türkiye'ye. Beraberinde arkadaşı ve birlikte yazdıkları *Hydrogen Jukebox* adlı müzikli tiyatro eserinin yaratıcılarından, «Beat» kuşağının uslanmaz şairi Allen Ginsberg de vardı. Sanatçılar güneyde kısa bir tatil yapıp - *Hydrogen Jukebox*'ın dünya prömiyerinin yapılacağı Spoleto Festivali'ne katılmak üzere Türkiye'den ayrılacaklardı.

Hazır İstanbul'a gelmişken Uluslararası İstanbul Festivali'ne sürpriz konuk olan Philipp Glass, özgün müziğini bestelediği *Powaqqatsi* adlı filmin gösterimine katıldı. 1988 yapımı olan bu film, bir üçlemenin ikincisi. Yönetmenliğini Godfrey Reggio'nun yaptığı, müziğini Glass'ın bestelediği üçlemenin ilki *Koyaanisqatsi* adını taşıyordu. Kızılderili dilinde *Koyaanisqatsi*, «dengesini bozulmuş yaşam» demekmiş. Üçlemenin İstanbul'da gösterilen ikinci filminin adının anlamı ise «değişim sürecindeki yaşam». Beş kıtada ve 12 değişik ülkede çekilen film, teknoloji ve sanayinin hızla yok ettiği toprağa ve doğaya bağlı yaşam biçimlerini bütün açıklığıyla, hem de tek bir söz edilmeden, tümüyle görüntülere dayanarak gözler önüne seriyordu. Üçlemenin son filmi olan «Doğa-

nın Sonu ya da Yaşam Bir Savaştır», daha henüz yapım aşamasında.

Philipp Glass'ın bu filmlere katkısı sadece müziği bestelemek değil. Politika ile ilgilenmediğini, ama toplumsal sorunların, çevre sorunlarının politikası ve ideolojisini oluşturma mücadelesine yaşamını adadığını vurgulayan Philipp Glass, 1966'da netleşme gösteren kişisel tavrı hakkında şunları söylüyor:

«O sırada Paris'te Nadia Boulanger ile çalışıyordum. Yirmi yıllık bir geleneksel müzik yaşamım vardı. Piyano ve flüt çalmayı öğrenmiş, bestecilik için gerekli Juilliard diplomasını ve çeşitli ödülleri almıştım. Üstelik 20'nin üzerinde eserim basılmıştı. Ne var ki, artık bu tür müzik yazmak beni boğuyor, dayanılmaz derecede sıkıyordu.»

Philipp Glass, Paris'teyken Arap-İslam, Afrika ve Hint müziklerine ilgi duymaya başlar. Doğunun ve Afrika'nın müziklerindeki ritmik unsurlar, ritmik motifler ve bu motiflerin sürekli yinelenmesi besteciyi büyüler. Makamlara, ragalara, çeyrek seslere, komalara, yani doğunun ses sistemlerine o denli ilgi duymaz ama ritmik değişimin ağır çekimli sürecine kaptırır kendini. Philipp Glass'ın kendi kişisel müzik kurgusu, ritmik motiflere eklemeler yapmak doğrultusundadır. Başka bir deyişle tek bir hücre, yeni hücrelerin eklenmesiyle çoğalır, çoğalır, çoğalır... Çoğalma belli belirsizdir. Ağır çekim temposundadır ve kaleydeskobun ucunda birbirine akan renkleri, motifleri çağırıştırır.

Müziğin matematiği ile de yakından ilişkidir Glass. Uzun yıllar boyunca öncülüğünü ettiği bu yeni akımın, «Minimalizm»in tek başına hem savunucusu hem icracısı hem yaratıcısı olarak sürdürür yaşamını. Çevresinde onunla birlikte

çalan ve onu dinleyen müritleri vardır. Philipp Glass bir «kültür» artık.

Ancak asıl patlamasını operaya yönelerek gerçekleştirir. Terry Riley ve Steve Reich hep aynı yolda yürümeyi sürdürürken, Philipp Glass müziğini sözle ve görüntüyle desteklemenin erdemlerine inanmaya başlamıştır. Sözlerin illa ki anlaşılması gerekmemektedir. Örneğin *Satyagraha* operasında tekstin büyük bir bölümü Sanskrit dilindedir. İlk başarılı operası *Einstein on the Beach* adını taşır. Şiddete başvurmadan devrim düşüncesinin savunucusu ve kurbanı «Gandhi» ye hayranlığını *Satyagraha* adlı opera ile ilan eder. Eski Mısır'da çok tanrıya inancı yıkmaya yeltenip tek Tanrı'ya yönelmek isteyen Firavun Akhnaten'in (Nefertiti'nin kocası) yaşamını konu alan operası *Akhnaten* ile Philipp Glass, 20. yüzyılın, en popüler opera bestecisi konumuna gelir. Bir zamanların «marjinal»i şimdi artık «establishment» olmuştur.

Dinleyicisi çoğunlukla gençlerden oluşur Glass'ın. Yumuşak kişiliği, iddiasız, alçakgönüllü tavrı ile kendini hemen sevdirebilir onlara. Sivrilikleri varsa eğer, onları müziğinde aramak gerekmektedir. Philipp Glass'ın müziğini kimileri huzur verici ve ilginç, kimileri de beyni uyuşturacak kadar biteviye bulurlar. Bazı eleştirmenler daha da ileri gidip Glass'ı resmen şarlatanlık ve yeteneksizlikle suçlarlar. Donal Henahan 9 Kasım 1981 tarihli *New York Times* gazetesinde *Satyagraha*'nın ardından bir yazı yazar ve yazıyı şu cümle ile bitirir: «Bay Glass, çoğu bestecinin aksine, ileri gideceğine, müziğin başladığı yere dönüyor ve orada çakılıp kalıyor ne yazık ki.»

Eleştirilere rağmen Philipp Glass üç yılda bir opera üretmeye devam ediyor. Siparişleri karşılamaya vakti kalmadı-

ğından yakınmakta. Önümüzdeki yılların projeleri arasında Allen Ginsberg'le yaptığı *Hydrogen Jukebox* gibi daha çok söze-dayalı müzikli tiyatro ürünleri yer alıyor Philipp Glass'ın hayatında.

27 Haziran 1990, Cumhuriyet

Henryk Gorecki

Zakopane'deki dağ köşkünde inzivaya çekilmiş, gazetecilerle görüşmeyen, fotoğraf çekirtmeyen, 60 yaşlarında bir Polonyalı bestecisiniz. Şimdiye kadar bestelediğiniz eserleri sadece çağdaş müziğe olağandışı merakı olan bir çevrenin dışında kimsenin bildiği yok. Ancak birdenbire hayatınızın orta yerine sanki bir meteor düşüyor ve artık Tatras Dağları'nda yıllarca sürdürdüğünüz «inzivada keşiş» hayatınız tatlı bir anı olarak hayallerde kalacağı benziyor.

Tam 17 yıl önce bestelediğiniz 3. *Senfoni*'niz, bir diğer adıyla *Des Chants Peainif*'in plağı İngiltere'de liste başı oluyor ve 200 binin üzerinde satıyor. İngiltere'yi az farkla Amerika ve Fransa izliyor. 3. *Senfoni*'nizi artık genç popçular, rock'çılar, vb. bilimum gençler neredeyse tapınarak dinliyorlar.

Oysa eserinizi Polonya dışında ilk kez 70'li yılların başında Fransa'da Royan Çağdaş Müzik Festivali'nde dinlemiştiniz. Royan, çağdaş müziğin yıldızlarını biraraya getiren önemli bir festivaldi ve siz utana sıkıla Ernest Bour yönetiminde yorumlanmakta olan 3. *Senfoni*'nizi dinliyordunuz. Eser uzundu, tam 50 dakika sürüyordu. Ernest Bour, son akorun da işaretini verdikten sonra yavaşça partiyonu kapattı. Salonda tıs yoktu, birden arkanızdan bir ses yükseldi: «Ama da boktan eser bu be...

Nereden nereye... Bu «boktan eser» şu anda Avrupa listelerinin başını çekmekte. Pop listeleriyle başa baş yarışıyor ve Polonyalı besteci Henryk Gorecki artık konuşmak zorunda.

«Ben de hayretler içerisindeyim. Kendi kendime sorup duruyorum bu başarının sırrı ne olabilir diye ve inanın nede-nini bilemiyorum. 3. *Senfoni*'yi bestelerken Şostakoviç'in son yaylı çalgılar dörtlülerinden veya Szymanowski'nin *Chant de la Nuit* adlı 3. *Senfonisi*'nden esinlenmiş olabilirim. Senfoni-nin birinci bölümünde bir 15. yüzyıl Polonya ilahisinden me-lodi ve stil açısından yararlandım. İkinci bölümündeki esin kaynağım, 18 yaşındaki bir genç kızın Zakopane Gestapo zindanlarındaki hücresinin duvarına yazdığı bir dua idi. Ü-çüncü bölümündeki temel malzeme ise Opal bölgesine özgü lehçe ile söylenen bir halk şarkısı.»

3. *Senfoni* dinsel bir eser midir? Eserin bunca zaman sonra birden başarı kazanmasında «yeni dindarlığın» rolü nedir acaba?

Henryk Gorecki, «Başıma bunlar da mı gelecekti?» şek-linde bir ruh hali içinde, ya sabır çekerek yanıtlıyor bu soru-ları: «Hayatımda tek bir dini eser yazmadım. Zaten bana so-rarsanız Bach'ın Passion'ları mı, yoksa Schubert'in Lied'leri mi daha dinidir diye, ben size Schubert'in Lied'leri daha çok ruhanidir diye yanıt veririm. İnsanları yanıltan, kullandığım malzeme olsa gerek. Ben halk müziğinin her türüsüne ilgi duyarım. Polonya'nın bütün yörelerinin hem müziklerini, hem de örf ve âdetlerini taradım, araştırdım yıllarca. Halk müziği denince 12. yüzyıldan bu yana geleneğe girmiş kilise ilahileri de (*plaint chant*) işin içine giriyor ister istemez. Bu malzemeyi kullanınca da bu adam dini müzik yazıyor denili-yor. Yok öyle şey.»

Silezya'da doğan Gorecki, iki yaşında ağır bir kaza geçirmiş. Kazanın ne kazası olduğunu söylemiyor. Bir sürü ameliyat geçmiş başından. Tüberkülozdan ve yüksek dozda kullandığı ilaçların yaptığı komplikasyonlardan dolayı iki defa az daha ölüyormuş. Çocukluğunun büyük bir bölümünü yatakta geçirmiş bu yüzden. On yaşında yapılan son ameliyattan sonra sağlığına kavuşan Gorecki'nin dertleri böylece sona erdi sanıyorsunuz değil mi? Yanılıyorsunuz korkarım...

Milyonlarca Polonyalı gibi Gorecki ailesi de II. Dünya Savaşı'nda çok sayıda kurban vermiş. «Ailemin yarısından çoğu konsantrasyon kamplarında can verdi» diyor. Tam savaş bitti, kalan sağlar bizimdir diyip rahat bir soluk alacakken, malum rejim bir kâbus gibi çökmüş Polonya'nın başına.

Baskı, maskı ama, hayat devam edecek. Gorecki, önce öğretmen olmayı düşünürken yarı yolda karar değiştirip müzik okumaya başlıyor. Katowice'de Szymanowski'nin öğrencisi Szabelski ile kompozisyon çalışıyor. 1950'li yıllarda bestelediği müzikler büyük ölçüde Szymanowski'nin etkisinde, belli. Polonya dışında neler olup bittiğini ancak 1958'de Darmstadt'a gittiğinde anlayabiliyor. Darmstadt'da *Yaylı Çalgılar Orkestrası ve Vurmalılar İçin 1. Senfoni*'si yorumlanıyor. Ünlü İtalyan besteci ve şef Bruno Maderna ile tanışıyor. İçeride dönük Polonyalı dışarı açılıyor böylece.

1961'de Paris... Derken Polonya'ya dönülüyor. 1985 yılına kadar Polonya dışında pek esamisi okunmuyor besteci olarak. O yıl, Lerchenborg Festivali'ne çağrılıyor. Almanya'nın çok eski soylu ailelerinden olan Kont Lerchenborg, ölen eşi Louis Lerchenborg'un anısını canlı tutmak için şatosunda bu festivali düzenlemekte. Rastlantıya bakın ki, meğerse kont ve Kontes Lerchenborg, Gorecki'nin müziğine hayran-

mışlar zaten. Kont, Gorecki'den eşinin anısına bir eser yazmasını istiyor festivalde alınmak üzere. Klarinet, ello ve piyano için *Lerchenmusik* işte böyle yaratılıyor.

İlişkiler ve aristokrat hayranlar, 20. yüzyılın sonunda bile önemli roller oynayabiliyor bir bestecinin hayatında. *Lerchenmusik*'ten bu yana siparişler birbirini izlemekte. Ne var ki, Gorecki biraz ağır çalışıyor, öyle sık boğaz edilmeye gelmiyor. Siparişler kapının önüne yığılmakta şu sıralarda. 3. *Senfoni*'nin bu sürpriz başarısından sonra Gorecki yeni siparişlerden kaçabilmek için Tatraş'dan daha yüksek dağlarda inzivaya çekilmek zorunda.

Temmuz 1993, Mister Dergisi

Tatyana Grindenko ve Otantik Müzik

Üç «K»ler. Türkçe sözlükte kondüsyon karşılığı «idmanlı olmak» (spor için), konsantrasyon karşılığı «zihni bir noktaya toplama», kompetisyon karşılığı ise tek kelimeyle «rekabet».

Üç «K»lerin dilimizde tek bir kelimeyle karşılığını bulmak, görüldüğü üzere üçe bir oranında. Yani, kısaca, bu kavramlara yabancı olmamalıyız ki, dilimiz kavrama göre sözcük yaratsın.

Üç «K»ler spor alanında yaygın olarak kullanılan sözcükler. Televizyonda ve basında spor, sporcu, özellikle futbolcu ve antrenörlerle yapılan konuşmaları, söyleşileri hep merakla izliyor ve okuyorum.

Sporcusu da, antrenörü de bir noktada birleşiyor sürekli: Tek tek insanımız çok yetenekli, teknik açıdan yabancı sporculardan daha düşük düzeyde değil. Ancak ne oluyorsa oluyor; müsabaka, yani kompetisyon, yani yarışma ortamında performansın düştüğü, en ufak negatif uyarı karşısında moral ibresinin hızla aşağı kaydığı, takım oyununa bir türlü alışmadığı, konsantrasyon, yani «dikkati yapılan işe teksif etme» beceri ve yeteneğinin yok denecek kadar düşük düzeyde olduğu, dolayısıyla maç ortamında akıllara durgunluk verecek kadar aptalca ve gereksiz hatalar yapıldığı konusunda herkes hemfikir.

Sporcu gibi müzisyen de müsabaka=performans sırasında dikkatini yapmakta olduğu işe yönelik bütün dış etkenlerden yalıtarak toplamak, yani «konsantre» olmak zorunda. Aksi oldu mu futbolcu gol kaçıırır, müzisyen de nota. Sporcu gibi müzisyenin de yarışma=performans sırasında başa gelebilecek aksilikler karşısında aniden moral çöküntüsüne uğramaması, daha açık bir deyişle «yarışma», yani «kompetisyon» ruhunu sürekli canlı tutması gereklidir.

Çellist Alexander Rudin ve Musica Viva Topluluğu, Azerbaycan Kara Karayef Devlet Oda Orkestrası ve son olarak ünlü keman virtüozu Tatyana Grindenko yönetimindeki Moskova Eski Müzik Oda Orkestrası üç «K»lere ek olarak bir de insanüstü dayanıklılık sınavı verdiler bu sezon.

Tatyana Grindenko Topluluğu elemanları Moskova'dan uçakla İstanbul'a gelmeyi umarken, uçak rezervasyonlarının bizim, yani Türkiye'nin «resmi konukları» tarafından iptal ettirildiğini öğrenip şok geçirmişler; ancak görev duyguları çok yüksek olduğundan, İstanbul'daki konserlerini iptal etme yoluna gideceklerine, toplam 58 saat süren Moskova—Sofya, Sofya—İstanbul arasını demiryolu ile yapmayı göze almışlar.

Üç «K»lerden mebzul miktarda bulunduran Tatyana Grindenko Topluluğu'nun özelliği de 17. ve 18. yüzyıl müziğini «otantik», yani aslına uygun stilde yorumlamasıydı.

Son 10 yıldır Avrupa ve Amerika'daki pek çok topluluk «otantik» çalgılarla, ihmal edilmiş 16., 17., ve 18. yüzyılların «otantik» stillerini araştırıyor. Kimisi daha da ileri gidip, «otantik» kostümlerle sahneye çıkıyor.

Konservatuvar ve müzik okullarında son yüzyıl içinde uygulanan eğitim, tüm çalgıların 18. yüzyıl tekniği, beğenisi

ve stil anlayışı çerçevesinde çalınmasına yol açmıştı. Oysa, şimdi eski müzik topluluklarının ortaya koydukları gibi, yorum stilleri, çalgıları çalma teknikleri çağlar boyu epey değişime uğramıştı. Örneğin, bugün bütün yaylı ve üfleme çalgıların hiç düşünmeden her notaya uyguladıkları «vibrato», 17. ve 18. yüzyıl beğeni ve stillerinde ancak müzik cümlelerinin belirli durak yerlerinde, gayet hasisçe kullanılacak bir süslemeden ibaretti. Ayrıca, yaylı çalgıların yay tekniği bugünkü yay tekniğine oranla çok değişikti o zamanlar. Notalar da kâğıt üzerine yazıldığı gibi durmazdı hiç. Her birinin o zamanın geleneğine uygun olarak kendine özgü süslemesi, vurgusu, ağırlaşp hızlanması vardı ki, bu özellikler 19. yüzyılın sonuna doğru tümüyle unutulmuştu.

İşte Grindenko ve Moskova Eski Müzik Oda Orkestrası gibi topluluklar, çok ya da az tanınan Ignaz von Biber (1644–1704), Johann Heinrich Schmelzer (1620–1680), Antonio Vivaldi (1665–1741), Georg Philipp Telemann (1681–1767) gibi Barok bestecilerin eserlerini yepyeni bir tatla, «otantik», yani aslında uygun stil ve teknikle yorumlayarak müzikseverlere büyük hazlar tattırdılar.

27 Mart 1991, Cumhuriyet

Sofya Gubaydulina

Şostakoviç ve Haçaturyan kuşağından sonra yetişen Sovyet bestecilerinin batıda adlarının duyulması epey zaman aldı. «Glasnost» öncesi doğu–batı ilişkileri oldukça mesafeliydi. Yine de Alfred Schnittke ve Edison Denisoﬀ’un eserleri Avrupa ve Amerika’nın çağdaş müzik çevrelerinde, özellikle İngiltere’de son 10 yıl içinde sık sık duyulmaya başlamıştı. Sofya Gubaydulina adı, bu iki besteciyle birlikte anılmaktaysa da kim olduğu, eserlerinin niteliği ve kişiliği bir esrar perdesi ardında saklı kaldı uzun zaman.

Üç yıl önce, çağdaş Sovyet bestecilerin eserlerini batıya tanıtmayı görev bilen ünlü kemancı Gidon Kremer, Sofya Gubaydulina’nın *Offertorium* adını verdiği 40 dakika süren geniş boyutlu keman konçertosunu Zubin Mehta yönetimindeki New York Filarmoni Orkestrası’yla çaldığında batıda sadece adı duyulmuş olan bu Tatar asıllı kadın besteci birden gazete başlıklarına konu olmuştu.

1987 yılı yaz aylarında Uluslararası İstanbul Festivali’ne katılan Moskova Senfoni Orkestrası üyelerine Gubaydulina’yı sorduğumda, bestecinin kendi ülkesinin müzisyenleri tarafından bile tanınmadığını, hatta biraz avant–garde, yani çizgidiş bulunduğundan burun kıvrıldığını gördüm. 1988 yılı, biraz geç de olsa bu 56 yaşındaki Sovyet kadın bestecinin dünyaya açılma yılı olacak. Ocak ayında Kronos Yaylı Çalgı-

lar Dörtlüsü, New York'daki Alice Tully Konser Salonu'nda Gubaydulina'nın 2. *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nün ilk ABD yorumunu gerçekleştirdi. Mart ve Nisan 1988'de Gidon Kremer, Charles Dutoit yönetimindeki Boston Senfoni Orkestrası'yla çıkacağı dünya turnesinde yine bestecinin *Offertorium*'unu yorumlayacak.

Çağdaş bestecilere yakınlığı ile tanınan şef Dennis Russell Davis, Haziran ayında Gubaydulina'nın eserlerini Bonn'da tanıtacak. Bu konserleri Polonya, Fransa, İtalya ve Batı Berlin'deki konserler izleyecek.

Gubaydulina 1931 yılında doğmuş. Tatar Sovyet Cumhuriyeti'nin başkenti Kazan'daki konservatuvarı bitirmiş. Daha sonra Moskova Konservatuvarı'nda Şostakoviç'in asistanı Nikolay Peyko ile çalışmış. 1954 yılından beri Moskova'da oturan, ufak tefek, olduğundan genç gösteren, çıkık elmacık kemikleri ile Tatar kökenini hemen belli eden, enerji dolu bir kadın Gubaydulina. En önemli özelliği hayatını ders vererek değil, film müziği yaparak kazanması. Yirminin üzerinde Sovyet filminin müziğini besteleyen Gubaydulina, *New York Times* müzik eleştirmeni John Rockwell'e «Kişiliğime aykırı gelmeyen filmleri seçmeye özen gösterdim hep. Yine de film müziklerimi daima kendi kişisel ciddi kompozisyonlarımdan ayrı tutmaya çalıştım.» diyor.

Müzik serüveni içinde çeşitli tekniklere, çeşitli etkilere açık olduğunu belirtmekten kaçınmayan besteci, Stalin'in ölümünden sonraki kısa «özgür düşünce» döneminde batının «serial» tekniğine ilgi duyduğunu, daha sonraları Polonya Okulu'nun ses ve renk arayışlarına eğildiğini, elektronik müzikle uğraştığını, doğaçlamaya ve raslamsal müziğe yatkınlığını, kısaca 20. yüzyılın tüm öncü tekniklerine merakla yaklaştığını anlatıyor.

50'li yılların sonundan bu yana, tekniğin, kendi yaratıcılık süreci içinde ikinci plana düştüğünü; asıl özgün dilini, içinden gelenlere kulak vererek bulduğunu anlatan besteci, Rockwell'e Wittgenstein'in şu sözünü hatırlatıyor: «Yazdığım her şeyi merdiven basamaklarına benzetiyorum. Yukarı doğru attığım her adımda bir önceki basamağı yok ederim...

10 Şubat 1988, Cumhuriyet

Jascha Heifetz

Kemancı Jascha Heifetz'in ölümüyle müzik tarihinde bir sayfa daha kapandı. Jascha Heifetz (d. 2 Şubat 1901, Vilna, Rusya – ö. 10 Aralık 1987, Los Angeles, ABD) 86 yaşındaydı öldüğünde. Son birkaç yıldır artrit yüzünden keman çalmayı bırakmak zorunda kalmıştı bu ünlü sanatçı.

Nicolo Paganini'den bu yana hiçbir keman ustası Heifetz kadar hayranlık toplamamıştı dünyada. Yeni yetişen kemancıların tek amaçları ve sürekli gördükleri düş, Heifetz gibi çalabilmektir kemani. *New York Times* gazetesinin 12 Aralık 1987 tarihli sayısında ünlü müzik eleştirmeni Harold Schonberg, Heifetz'le ilgili yazısında, sanatçının başka ünlü kemancıları nasıl etkilediğini anekdotlarla, esprili bir biçimde anlatıyor.

Anekdotların ilki, Heifetz'in 27 Ekim 1917'de Carnegie Hall'da verdiği ilk ABD resitalinde dinleyiciler arasındaki bir konuşmayı naklediyor.

Heifetz, 16 yaşında o zaman. Dinleyiciler arasında piyanist Leopold Godowsky ile kemancı Mischa Elman da var. Konser ilerledikçe Mischa Elman'ı ter basıyor. Mendiliyle alnını silerken Godowsky'e «Salon amma da sıcak» diye fısıldıyor Elman. Godowsky'nin yanıtı kısa ve acımasız: «Piyanistler için o kadar da sıcak değil...»

Heifetz keman öğrenmeye üç yaşında başlamış. İlk ho-

cası babası. Beş yaşında Vilna'daki Çarlık Müzik Okulu'na giren Jascha, üç yıl sonra bu okulu bitirmiş. Babası, oğlunu St. Petersburg'a götürüp, orada ünlü keman pedagogu Leopold Auer'e dinletmeyi aklına koymuş. Auer'i ilk başta çocuğu dinlemeye razı etmek epey zor olmuş. Evlatlarını harika çocuk sanan anne babalardan illallah demiş anlaşılan Auer. Ancak, Jascha'ı dinlemeye sonunda razı olunca hayretini gizlememiş ünlü pedagog. «Şimdiye kadar böyle bir yetenek duymadım» diyen Auer, Heifetz'i hemen koruması altına almış.

İlk defa 1911'de, 10 yaşında, Berlin'de Berlin Filarmoni Orkestrası'yla ciddi konser hayatına atılan Heifetz, o tarihten itibaren Rusya dışında tanınmaya başlamış.

Schonberg'in yazısında anlattığı ikinci anekdot Berlin konseriyle ilgili. Zamanın ünlü müzik kritiği Arthur Abell, Heifetz'i bu konserlerde dinleyerek hayran kalıyor ve bir akşam evine yemeğe çağırıyor. Yemeğe o sırada Berlin'de bulunan başka ünlü kemancılar da davetli. Heifetz yemeğe yanında kemanyla birlikte geliyor. İstek üzerine hiç nazlanmadan bir şeyler çalabileceğini, ancak piyanistinin olmadığını söylüyor. Konuklardan biri hemen «Ben size eşlik edebilirim» diyor. Bu konuk ünlü kemancı Fritz Kreisler'den başkası değil. Birlikte (yani piyanoda Kreisler, kemanda Heifetz) Mendelssohn'un *Keman Konçertosu*'nu çaldıktan sonra, o zamanlar dünyanın en sevilen, en beğenilen kemancısı olan Fritz Kreisler, konuklara dönerek «Evet, beyler, artık kemanlarımızı kırmanın zamanı geldi galiba» diyor.

Çoğumuz Beethoven, Brahms, Mendelssohn keman konçertolarını Heifetz'den dinleyerek büyüdük gelişme yıllarımızda. Bir kemancıyı çok beğendik mi «Heifetz gibi çalışıyor

vallahi» derdik. Heifetz gibi çalmak müzisyenliğin doruğuna ulaşmaktı. Kemancı Itzhak Perlman ise «Hatırladığım ilk keman sesi Heifetz'indi. Kimse onun gibi çalamazdı. Akıp giden, güçlü ve renkli bir keman sesiydi bu. Hiçbirimizin onun düzeyine erişebileceğimizi sanmıyorum.» diyerek Heifetz'in «tek»liğini vurguluyor.

Heifetz dünyanın dolaşmadık yerini bırakmadı ömrü boyunca. 1917 yılından başlayarak, keman repertuvarının neredeyse tümünü plağa aldı. Yine de hiçbir zaman kendini «tepe»de hissetmedi. Hatta bir konuşmasında der ki: «Tırmanabileceğim en yüksek noktaya ulaştım diyemem hiçbir zaman. Tırmanmaya hep devam ediyorum. Doruğa ulaştım dediğinizde gidebileceğiniz tek yön aşağıya doğru inişe geçmek olabilir. Başarınıza inandığınız zaman sıradanlaşma tehlikesiyle burun buruna gelirsiniz.»

Heifetz, klasik ve romantik repertuvarın ustası olarak bilinse de, uzun ömrü boyunca çağdaş bestecilere keman konçertoları ısmarlamış ve bu eserlerle, bestecilerini tanıtmak için çaba göstermiştir.

Diskografisinde William Walton'un, Louis Gruenberg'in, Erich Wolfgang Korngold'un, Mario Castelnuovo-Tedesco'un keman konçertoları yer alır.

Sibelius, Glazunof, Prokofiyef, Çaykovski, Mendelssohn, Beethoven ve Brahms konçertolarının plakları ise bu eserlerin unutulmaz yorumları olarak tarihe geçecektir.

6 Ocak 1988, Cumhuriyet

Vladimir Horowitz

Piyanist Vladimir Horowitz, 5 Kasım 1989 Pazar günü öğleden sonra Manhattan'daki evinde fenalaşarak öldü. Ölümünden bu yana geçen bir ayı aşkın süre içerisinde basında çıkan yazıların ardı arkası kesilmedi bir türlü. Herbert von Karajan bile Horowitz kadar kendinden söz ettiremedi ölüm sonrası. Yaşarken de ölümünde de insanların sürekli ilgisini çeken bu olağanüstü adamın neydi ayrıcalığı?

«Ben 19. yüzyıldan kalma bir romantığım» diyordu bir yerlerde Horowitz. «Tehlikeyi, riski göze alırım. Çalışım çok açık ve berrak olduğu için riskli anlarda yaptığım yanlışlar hemen duyulur. Ama notalar Tanrı'nın kelamı değil ya! Müzik, o sayfaların üzerine yazılmış işaretler demek değildir zaten. İşaretlerin gerisinde ne var, onu ararım ben hep.»

Ölümünden sonra dünya televizyonlarında birbiri ardına Horowitz programları yapıldı. Almanya'da, Almanların her zamanki ayrıntılı bilimsel yaklaşımı ile düzenlenen dizi programı, ünlü eleştirmen Joachim Kaiser hazırlayıp sunuyordu. Horowitz'le Manhattan'daki evinde yapılan son eğlenceli röportaj-konserden uzun bölümlerin, 1968 Carnegie Hall, 1986 Moskova konserlerinin gösterildiği bu program dizisinde Horowitz'i hem çocuksu, muzip yanlarıyla hem de deha boyutlarına ulaşan büyüklüğü ile tanıyabiliyordu izleyici. Öte yandan Horowitz için emekliliğine rağmen kaleme sarılan

New York Times gazetesinin ünlü müzik kritiği Harold Schonberg diyordu ki:

«Horowitz, kendini hiçbir zaman Liszt, Josef Hofmann, Leopold Godowsky, Ferruccio Busoni gibi dâhi piyanistlerle aynı kefeye koymadı. Hep 'Eh işte, ben de fena çalmıyorum» dedi. Kimselere benzemeyen, hiçbir piyano öğretmeninin kabul edemeyeceği, acayip bir tekniği vardı. Ama o teknikle piyanodan kimselerin ulaşamayacağı güçte gök gürültüsü gibi ses çıkarır, herkesten daha hızlı çalar, o hızda hiçbir notayı kaçırmadığı gibi, nüans yapmayı, renk ayarlamayı becerir, pedalı kimselere benzemeyen bir ustalıkla kullanır ve bütün bunları yaparken hiç efor sarf etmez, kılı bile kıpırdamazdı.»

Horowitz, New York'daki ilk konserini Carnegie Hall'da, New York Filarmoni Orkestrası'yla verdi. O konserde Çaykovski'nin *Si Bemol Minör Piyano Konçertosu*'nu çaldı. Orkestrayı İngiliz orkestra şefi Sir Thomas Beecham yönetiyordu. Konser, Beecham için de ilk New York konseriydi. Bundan sonrasını Horowitz'in ağzından dinleyelim:

«Sir Thomas'ın tek ilgi alanı Sir Thomas'dı. Bana hemen hemen hiç prova zamanı ayırmadı. Üstelik konçertoyu neredeyse partisyonsuz yönetmeye karar vermişti. Her şeyi ezbere bildiğini göstermek için olsa gerek. Tempoları o kadar ağır alıyordu ki, öleceğim sandım ilk başta. Koskoca Sir Thomas Beecham'ın gözünde ben Kiev'den gelmiş tıfıl bir Yahudi çocuğundan başka bir şey değildim tabii.

Sir Thomas, elini kolunu fazlasıyla sallayarak yönetmeye bayılıyordu. Konserde de biraz ileri gitmiş olacak ki, pantolonunun askıları kopuverdi. Konserin geri kalanını bir eliyle pantolonunu tutarak yönetmesi demekti bu. Bu durumda

tempolar provadaki tempolardan da ağır olmaya mahkûmdu. Bir ara dinleyicilere gözüm takıldı. Zavallılar neredeyse dördüncü uykularına dalmak üzereydiler. Kendi kendime 'İşte Amerika kariyerin daha başlamadan burada sona eriyor' dedim. Nasıl olsa kaybedecek bir şey kalmamıştı artık. Gözümü kararttım, son bölüme kendi tempomla başlayıverdim. Sir Thomas gafil avlanmıştı. Artık beni izlemek zorundaydı. Konçertoyu aşağı yukarı aynı zamanda bitirebildik. Ertesi gün, *The Times*'da Olin Downes yazısına 'Steplerden bir Kazak geldi dötrnala' diye başlık atmıştı.»

Horowitz, 1920'li ve 30'lu yıllarda her konser verdiği yerde hayran ordusu yaratarak ilerliyordu kariyerinde. Pop sanatçıları gibi ilgi çekmekteydi. Ancak Tanrı'laşmanın da bir bedeli vardı. 1936 ile 1938 arası, 1953 ile 1965 arası, 1968 ile 1974 arası ve 1983 ile 1985 arası tam dört kez sahne hayatından çeşitli nedenlerle ayrıldı. Yıllar sonra ayrılışlarından en uzun olanını şöyle açıklıyordu bir konuşmasında Horowitz:

«Doktorlar aşırı yorgunluk dolayısıyla kesin dinlenme tavsiye ettiler. Bir yıl dinlendim. Dinlenmek pek hoşuma gitti. Haydi bir yıl daha dinleneyim dedim. Bir de baktım ki, 12 yıl dinlenmişim.» Horowitz'in bu uzun dinlenmelerden sonra sahnelere dönmesi her seferinde olay olmuştu. Hayranları konserlerini dinleyebilmek için bütün bir gece ayazda, kuyrukta beklemeye razı olan cinsten hayranlardı.

Horowitz, turneye çıkmaktan nefret eder. Mечbur olup da turneye çıktığındaysa, koyduğu kesin koşullara harfiyen uyulmasını ister. Nereye giderse gitsin, kendi piyanosu da onunla birlikte gelecektir. Konserlerini ancak ve ancak Pazar günleri, öğleden sonra saat 16.00'da verir. Kalacağı otelin odalarının pencerelerine kalın kadife perdeler asılır ki, içeri

hiç gün ışığı girmesin. Otel yemeği yiyemez, kendi aşçısı ona sevdiği hafif yemekleri pişirir.

Ölümünden üç hafta öncesine kadar Doğu 94. Sokak'taki evinde plak kaydı yapıyordu Horowitz. Son olarak 1987 baharında Batı Berlin, Amsterdam ve Hamburg'da konserler vermişti.

1 Ekim 1904'de Ukrayna'nın başkenti Kiev'de dünyaya gelen Vladimir Horowitz'in babası mühendis, annesi ve kız kardeşi Regina piyanist, erkek kardeşi Georg ise kemancıydı. Piiano çalmaya üç yaşında başlayan Horowitz altı yaşına geldiğinde ciddi ciddi piyano dersleri alıyordu. Daha sonra Kiev Konservatuarı'na girdi ve piyano ile birlikte kompozisyona da merak sardı. Hatta ilk başlarda asıl arzusu besteci olmaktı. Ne var ki, 1917 Rus Devrimi, Horowitz'in bütün ileriye yönelik planlarını altüst etmişti.

Aile mal varlığını yitirince iş başa düştü ve Horowitz, ailesini konserler vererek geçindirmeye başladı ister istemez. Bir konser turnesinde 70 resital verdiği bile oluyordu. 1922 ve 23 yıllarında verdiği resitallerde 200'ün üzerinde değişik eser çalarak bir çeşit rekora ulaşmıştı.

1925'de artık bu hayata fazla katlanamayacağına karar vererek Sovyet makamlarından bir öğrenci pasaportu almayı başardı ve şansını Avrupa'da aramaya koyuldu. Avrupa'nın tüm büyük müzik merkezlerinde verdiği konserlerde o kadar başarılı oldu ki, onu Anton Rubinstein ve Busoni'yle bile benzetti kritikler. Amerika'ya ilk defa 1928'de giden Horowitz, 1933'de Arturo Toscanini'nin kızı Wanda ile evlendi. İnanılmaz bir enerjiyle konserler vermeye devam ediyordu. 1935 yılında en az 100 resital vererek kendi rekorunu bir kez daha kırmış oldu. Ancak bedenen ve ruhen bu yorgunluğa artık dayanamıyordu. Horowitz konser vermeyi iki yıl

durdurdu 1935'de. Bu iki yılını Fransa ve İsviçre'de kendi başına çalışarak geçirdi. 1938'de önce Zürih'te, ardından da Paris'te sahneye çıkararak Őeytanın bacağını kırdı ve 1940'da kariyerine bıraktığı yerden devam etme kararıyla Amerika'ya döndü. 1944'de Amerikan vatandaşlığına kabul edildi.

1953'de Amerika'ya gelişinin 25. yıldönümünü kutlayan sanatçı kendini emekliye ayırarak tam 12 yıl sahnelerden uzak kaldı. Ne var ki, 1964'de i i fık fık etmeye başlamış ve evde dostlarına özel resitaller vererek kurtlarını d kemeyeceğini anlatmıştı. 1965 yılının 9 Mayıs'ında Carnegie Hall'da verdiği «geriye dönüş» resitalini 1500 kişi dinleyebildi ancak ama konserin canlı plak kaydı Columbia Masterworks tarafından derhal piyasaya çıkarıldı.

Horowitz plak yapmaya 1928 yılında RCA Victor firmasıyla başlamıştı. Bu beraberlik 1962'ye kadar sürdü. Daha sonra bir süre Columbia Records'la, son olarak da Deutsche Grammophon ve CBS Sony Classical firmalarıyla çalıştı.

Leonard Bernstein, Horowitz'in ölüm haberini duyar duymaz eşi Wanda Toscanini-Horowitz'e şu satırları yazıyordu: «Volodya'nın öldüğünü biraz önce haber aldım. Size sabırlar diliyorum ama daha önce bu olağanüstü adamın can yoldaşı olarak yaşadığınız yıllar dolayısıyla size olan hayranlığımı kabul etmenizi rica ediyorum. O, piyanist ve müzisyen olarak eşi bulunmaz bir dâhi idi. Dehası onu zaman zaman hasta ediyordu. Ne var ki, siz her seferinde onu içine düştüğü çıkmazlardan kurtarıyor, tedavi ediyor, yeniliyor ve taptaze bir Horowitz yaratarak yine bizlere sunuyordunuz. Müzik dünyası sizin hakkınızı kolay kolay  deyemeyecektir. Hepimizin başi sağolsun.»

20 Aralık 1989, Cumhuriyet

Herbert von Karajan

Yıl 1976 veya 77. Salzburg'da bir seminere katılmıştım. Aynı günlerde Salzburg Paskalya Festivali başlamak üzereydi. Salzburg'a kadar gelmişken, festivalin hiç olmazsa bir konserini dinlemek, Karajan'la da tanışmak arzusuyla içim içimi yiyordu. Oysa konserlerin biletleri bir yıl öncesinden satılmıştı bile. Maestro da kimselerle görüşmüyordu. (Kimselerden kasıt, benim gibi sarı çizmeli Mehmet ağalar tabii.) Sonunda araya tanınmış bir Amerikalı müzik kritiğini koyarak Maestro ile iki, üç dakika kadar konuştuk; daha doğrusu o konuştu, biz dinledik. Açık mavi gözlerini başımın gerisindeki bir noktaya dikerek, yani kesinlikle gözümün içine bakmayarak, halka açık genel provaya gelebileceğimizi söyledi. Amerikalı müzik kiritiği dostum Michael Steinberg, Karajan'ın bize büyük lütufta bulunduğu kanısındaydı. Halka açık provaya girme izninin neden böyle büyük bir lütuf olduğunu bir türlü anlayamamıştım. Meğerse halka açık provanın biletleri de çok önceden satılmışmış; bize özel yerler arandı, bulundu.

Programda Beethoven'ın 5 numaralı «İmparator» adıyla tanınan piyano konçertosu ile Richard Strauss'un *Ve Zerdüşt Konuştu...* (Also sprach Zarathustra) senfonik şiiri vardı.

Karajan sportmen adımlarla çıktı sahneye. Sırtında balıkçı yakalı siyah kazak, omzuna da gri renkli bir başka kaza-

ğı şöyle bir atıvermiş. Bar iskemlesi gibi yüksek, dönüp duran taburesine tek bacağını yerleştirdi Maestro. Gözlerini kapadı, kollarını hafifçe yukarı kaldırdı. Berlin Filarmoni Orkestrası pür dikkat ve tıss... bekliyor. Sağ elinin bileğinin belli belirsiz bir hareketiyle orkestradan sanki baraj sularını tutan kapak açılmışçasına oluk oluk ses akmaya başladı. Piyanoda süklüm püklüm oturan Alexis Weissenberg'in varlığından habersizmiş gibi davranıyordu Karajan. Konçertonun birinci bölümü yağ gibi kaydı gitti. İkinci bölümle birlikte Maestro'nun bir şeylerden memnun olmadığı, havadaki elektriklenmelerden sezilmekteydi. Bir iki kez orkestrayı ve piyanoyu durdurup tekrar ettirdikten sonra kulise doğru yaptığı bir işaretle sahneye iki görevlinin girmesi ve koskoca kuyruklu piyanoyu Weissenberg'in önünden çekivermeleri bir oldu. Taburesinde piyanosuz kalıveren piyanistin durumu karşısında dehşete düşmüştük.

Karajan, sol elinin parmaklarını gümüş rengi saçlarının arasından geçirerek halka döndü. Yanında duran mikrofonu eline aldı... Beethoven konçertoya devam etmeyeceğini, Strauss'a başlamadan önce de Nietzsche ve *Also sprach Zarathustra* üzerine birkaç söz söyleyeceğini ilan etti dinleyenlere. Dinleyici büyülenmişçesine put kesilmişti. Zavallı Weissenberg'in bu arada sahneyi terk ettiğinin farkına bile varmadık. Maestro'nun egosunun gücüne, büyüüne, otoritesine kapılmış, onun her dediğini hayranlıkla kabul edecek bir sürüye dönmüştük.

Yıllar sonra yolum yine Salzburg'a, bu kez yaz festivali sırasında düştüğünde artık akıllanmış, bilet meselesini Türkiye'den ayarlamıştım. Karajan, bu arada birkaç ağır ameliyat geçirmişti. Dayanılmaz sırt ağırları çektiği söyleniyordu. O

yıl, yine Richard Strauss'un *Der Rosencavalier* (Güllü Şövalye) operasını sahneye koymuştu Salzburg Festivali için. Orkestra çukurundaki yerine ulaşabilmek için iskemlelere tutunuyor, yüzü acıdan gerilmiş, kamburu çıkmış yürüyordu. Taburesine oturur oturmaz dikleşti, halka dönüp yine gümüş renkli saçlarını eliyle arkaya doğru tarayarak selam verdi. Yer yerinden oynayacaktı sanki, alkışlarla Karajan'ın yüzünün de ışıldadığını, biraz önceki hasta adamın gidip yerine enerji dolu birinin geldiğini gördük hep birlikte. Saatler sürececek olan *Güllü Şövalyeyi* yönetmek üzere orkestraya döndü Maestro.

Önünde partiyon yoktu. Koskoca operayı ezbere yönetiyordu. Yine gözleri kapalıydı çoğu zaman ama bütün orkestra çalgılarının ve sahnedeki solistlerin antrelerini belli belirsiz bilek ve parmak hareketleriyle veriyordu. Eserin bitiminde, «artık üstad hastahanelik olmuştur yorgunluktan» demeye kalmadan Karajan'ın sahnenin kadife perdesine tutunarak alkışları kabul ettiğini görünce, Karajan «mucize»si ya da «sihri»ne inanmaktan başka çaremiz kalmıştı.

Herbert von Karajan, Mart 1988'de 80 yaşına bastı. *The Times* gazetesi müzik yazarı Brian James, Salzburg'un Mozart'dan sonra yetiştirdiği ikinci «wunderkind» yani «harika çocuk» olan Herbert von Karajan'ı 80. yaşgününde Salzburg'da Paskalya Festivali için sahneye koyduğu Puccini'nin *Tosca* operası provaları sırasında ziyaret etmiş. Konuyla ilgili yazısından anladığımız kadarıyla Karajan artık Salzburg'lular için bir Tanrı... Salzburg Belediye Başkanı Joseph Rechen, kentin, Karajan'ın 22 yıl önce başlattığı Paskalya Festivali'nden yılda 10 milyon dolar kazandığını söylüyor.

«Amerika'nın en ücra kasabasında bile Salzburg dediniz

mi 'Aa... Salzburg... Karajan... Almanya' derler. Amerikalılar'a Salzburg'un Almanya'da değil, Avusturya'da olduğunu anlatmak zahmetine girmeye değmez. Salzburg'u ve Karajan'ı bilmeleri yeter bizim için.» diyormuş Belediye Başkanı.

Salzburg'un Mozart sayesinde kazandığı prestije, Karajan sayesinde kazandığı prestij ve dolarları ekleyecek olursanız, siz de Karajan'ı Tanrı gibi görürsünüz.

Ancak Karajan'ın «sihirli değneği» bazılarına göre «demir çubuğa» dönüşüyor zaman zaman. 1969 ile 1975 yılları arasında Berlin Filarmoni Orkestrası'nda solo flüt çalan ünlü flütçü James Galway, Karajan'ın «sihirli değneği» altında çalmayı, bir kadirgada forsa olarak kürek çekmeye benzetiyor örneğin. Onun, orkestra üyeleri ile oturup kahve içtiği de hiç görülmemiş, Galway'e göre.

Karajan'ın 30 yıldır şefliğini yaptığı ve sözleşmesine göre ölene kadar başında kalacağı Berlin Filarmoni Orkestrası'nın hiçbir üyesini tanımadığına kalıbını basıyor Galway ve «Biz de onu hiç tanımadık» diye ekliyor. «Berlin Filarmoni zaten dünyanın en iyi orkestralarından biridir. Şempanzeyi getirip şef iskemlesine oturtsanız yine güzel çalar bu orkestra. Ancak kabul ediyorum ki, Karajan'ın elektriği ile daha da ilerledi Berlin Filarmoni. Birçok bakımdan lanet olası bir morktür o. Ama ortaya çıkardığı iş yabana atılamaz. Onda gerçekten bir çeşit sihir vardır. Sırt ağrıları'nın dayanılmaz olduğunu hiç kabul etmez... Herhalde orkestrayı yönetirken ölecek...» James Galway, besbelli bayılmıyor Karajan'a, ne var ki, Sezar'ın hakkını Sezar'a vermeden de edemiyor işte.

6 Nisan 1988, Cumhuriyet

Jochen Kowalski

Yüzyılımızda, şu son birkaç yıla gelene kadar 17. ve 18. yüzyılın ilk yarısında bestelenmiş operaların tam anlamıyla ihmal edildiğini görüyoruz. Belli başlı birkaç nedeni var bu ihmalin. Her şeyden önce, partiyonların günümüz koşullarına uygun hazırlanmamış olması, yani çalgıların (orkestasyon) genellikle besteciler tarafından belirsiz bırakılması, bu nedenle orkestra partilerinin ayrı ayrı yazılmamış olması önemli editörlük ve araştırma çabaları gerektiriyor.

İhmalin ikinci önemli nedeni ise Rönesans ve Barok dönemi operasının incisi olan «castrato» sesin, yani erkek soprano veya erkek alto sesin 19. yüzyıldan bu yana tarihe karışması. 20. yüzyılda kontr-tenor diye adlandırılan «falsetto» yani yalancı kafa sesiyle normal erkek ses rejistrinin bir oktav üstünde şarkı söyleyebilen, Alfred Deller gibi müzisyenler var ama Barok operanın «castrato» kahramanlarının canlandırdıkları rollerin üstesinden gelebilecek tekniğe sahip şarkıcıların yetişmesi kolay değil.

Ancak müzikte geriye dönüş devinimi son sürat başlamışken, müzik dünyasında antik enstrümanlarla donanmış orkestralar mantar gibi bitmekteyken «castrato» ses renginin de benzerinin ortaya çıkmaması olacak şey değildi. Hoş, Barok operada yıldız olarak parlayan «castrato»ların hepsi çocukluklarında hadım edilmiş erkeklerdi ve bu tür ameliyatlar

artık yapılmıyordu. Yine de bazı erkek çocukların ses telleri ve gırtlak yapıları bu tür ses çıkarmaya uygun olabiliyordu günümüzde de.

Kontr-tenor René Jacobs ve sopranist Aris Christofellis ilk akla gelen iki isim örneğin. Ne var ki, Jacobs ve Christofellis, bütün ustalıklarına ve teknik becerilerine rağmen ses rengindeki yapaylığı engelleyemeyen iki sanatçı.

Bundan altı yıl önce, Münih'te şans eseri Haendel'in *Giustino* operasında dinleyip hayran kaldığım Jochen Kowalski ise en hassas kulağı bile aldatabilecek kadar gerçek bir erkek-alto. Altı yıl önce *Cumhuriyet* okuyucularına tanıtmaya çalıştığım bu Doğu Berlinli olağanüstü sanatçı, «glasnost» politikasından yaralanan pek çok Doğu Bloğu sanatçısından biri. Doğu Berlin Komische Oper sanatçılarından olan Kowalski, birdenbire batı tarafından keşfedildi bu yıl. Geçen sezon Londra'ya Komische Oper ile gidip Gluck'un *Orfeo ve Euridice* operasında birden Londralı operaseverleri kendine âşık eden bu modern Orfeo kimdi?

Jochen Kowalski 28 yaşına kadar tenor olduğunu sanıp, *Tristan ve Lohengrin* gibi Wagner «Heldentenor» partilerini çalışan ama sesinde hep bir üst rejistr bulunduğunun bilincinde olan bir genç adam. Kowalski'nin sesi geniş çaplı bir altodan farksız. Ayrıca üstün bir tekniğe sahip olan sanatçı, Barok operanın tüm süslemeli, kadanslı koloratura pasajlarını su gibi söyleyebiliyor.

Kowalski'nin sesi gibi bir ses için repertuvar sorunu da yok. En başta Haendel'in 40'ı aşkın operası ne güne duruyor? Üstüne üstlük Mozart'ın «opera seria»ları, neredeyse tüm İtalyan Barok ve opera seria repertuvarı Kowalski'nin elinin elinin altında. Bütün bu klasik liste yetmezmiş gibi,

sırf Kowalski için eser yazmaya hazır çağdaş besteciler sıraya girdiler bile. Alman çağdaş opera bestecisi Aribert Reimann'ın *Lear* ve *Elektra* operaları Kowalski'yi bekliyor şu sıralar.

Kowalski'yi merak edenler «Capriccio» markasıyla CD olarak piyasaya çıkan Gluck'un *Orfeo* ve *Euridice* operasını edinebilirler. Carl Philipp Emmanuel Bach Oda Orkestrası ve şef Hartmut Haenchen ile gerçekleştirilen bu plağın bir başka özelliği de Amor, yani Aşk Tanrısı rolünü bir erkek çocuk sopranonun yorumlaması.

Kowalski'yi tanıyan ve sevenlerin *Orfeo*'dan sonra elde etmeleri gereken ikinci plak yine Capriccio markasını taşıyor. Haendel ve Mozart'ın opera seria'larından seçme ariyaların sunulduğu bu plakta kendisine yine birlikte çalıştığı C.Ph.E.Bach Oda Orkestrası ve Haenchen eşlik ediyor.

7 Şubat 1990, Cumhuriyet

Odaline de la Martinez ve Lontano

Odaline de la Martinez, kısa adıyla Chachi (Çaçi okunuyor) Küba'dan dokuz yaşındayken ayrılmak zorunda kalmış. «Batista'yı da Castro'yı da Amerikalılar yarattı. Sonra da yarattıkları bu canavarları yok etmeye çalıştılar. Amerika'nın yanlış politikaları yüzünden binlerce Kübalı öldü, binlercesi de anavatanlarını terke zorlandılar. Ne var ki, Amerikalılar Kübalılara ihanet ettiklerinin bilincindeydiler ve onlara başka yabancılara göstermedikleri kadar kucak açtılar, yer gösterdiler. Nankörlük etmek istemem. Bana çok iyi bir eğitim sundu Amerika. Bugün geldiğim yeri onlara borçluyum ama Kübalı olduğumu da bir an bile unutmam ve içimde hep vatanımdan ayrı olmanın acısını taşıyacağım.» derken neşesinden, canlılığından hiçbir şey yitirmiyor.

Çaçi'yi Amerikalılar Marshall Bursu ile İngiltere'ye gönderdiler önce. Londra'daki Krallık Müzik Akademisi'nde bestecilik ve piyano çalıştı. Guggenheim ve benzeri burslar birbirini kovaladı. Bilgisayarla müzik üzerine doktora çalışması yaptı. 1976 yılında Krallık Müzik Akademisi'ndeki arkadaşlarından bazıları ile *Lontano*'yu kurdu. Lontano, «uzaklardan» demek. Çaçi Kübalı; topluluğun çekirdek kadrosunun en eski üyesi flütçü Ingrid Culliford da Yeni Zelandalı. Böylece «uzaklardan» gelenler kurdu Lontano'yu.

Lontano, çağdaş müziğe ve çağdaş bestecilere verdiği

hizmetle benzer gruplar arasında benzersiz. Kuruluşundan bu yana 100'ün (100) üzerinde eser ısmarlamış genç bestecilere. Bir o kadar da eserin ilk çalınışını gerçekleştirmiş Lontano Topluluğu. Çaçi ise Lontano'nun dışında da kendi başına ün kazanmakta. Örneğin ünlü Royal Albert Hall'da orkestra yöneten ilk kadın şef olma ayrıcalığı ona ait.

1989 yılında Londra'da South Bank Kültür Merkezi'nde, Eduardo Mata ile gerçekleştirdiği Latin Amerika Festivali'ne Lontano'nun yanı sıra başka orkestraları da, sözgeli mi Londra Oda Senfoni Orkestrası, BBC Filarmoni Orkestrası, BBC Singers Korosu gibi toplulukları da yöneterek katıldı.

Kuruluşundan bu yana Latin Amerika, ABD ve Kanada, ayrıca Avrupa'nın her köşesinde konserler veren Lontano ilk kez Türkiye'ye geliyor ama Çaçi, İstanbul'a daha önce de gelmiş, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1978'de düzenlediği Sanat Bayramı'nın Açılış Konseri'ni yönetmişti. O sıralar Türkiye'de esen çağdaş rüzgârlar sayesinde kemancı Gönül Gökdoğan genç Macar bestecilerinden Durko'nun, *Turner Illustrations* adlı yapıtını Çaçi'nin yönetiminde yorumlamıştı.

Çaçi, 13 yıl sonra yine İstanbul'da ve bu kez Cemal Reşit Rey Konser Salonu tarafından düzenlenen «mini çağdaş müzik festivali» niteliğindeki etkinlikler zincirinin baş mimarlarından. Topluluk, bir hafta süren provalar ve iki konserde beş Türk ve beş İngiliz kadın bestecinin eserlerini İstanbullu müzikseverlere tanıttı.

Hemen hepsi 1960 doğumlu olan Türk bestecileri Nihan Atay, Meliha Doğuduyal ve Perihan Önder'in eserlerinin dünyada ilk çalınışları, Sıdika Özdil ve Deniz Ulben'in eserlerinin ise Türkiye'de ilk çalınışı böylece gerçekleşmiş oldu.

Lontano'nun genç Türk bestecilerinin eserlerini yorumlaması her şeyden önce bestecilerimizin morallerini yükseltme açısından çok yararlı oldu. Onlara yeni bir hız, bol heves ve çalışma hırsı verdi. Şimdi tek dileğimiz, Türkiye'deki yetenekli, usta genç müzisyenlerin *Lontano* gibi usta bir topluluk kurarak çağımızın eserlerini çalmak için savaş vermeleri.

Genç Türk kadın bestecilerinin eserlerini tanımanın yanı sıra Türk dinleyicisi, Elisabeth Lutyens (1906) ve Elisabeth Maconchy (1907) gibi yaşını başını almış İngiliz kadın bestecilerini de ilk kez dinliyordu. Daha genç kuşaktan Nicola La Fanu (1947), Odaline de la Martinez (1949) ve Judith Weir'in (1954) eserlerinde de daha önceki kuşakta gözlenen yoğun dramatism, yoğun enerji birikimi, yoğun anlam gücü dikkati çekiyordu.

Sonuç olarak her iki konserde de besteciler, değişik renklerde, birbirlerinden farklı anlatım özellikleri ve farklı teknikleriyle dinleyiciyi hiç sıkmadan, çağdaş müzik dilinin de en az geçmiş çağların müzik dilleri kadar anlaşılır, paylaşılar olduğunu kanıtladılar. Hem de Türk, İngiliz ayrımına girilmeden, insan ve kadın olmanın ortak yanlarını taşıyarak ve aktararak gerçekleştirdiler bu birleşmeyi.

27 Şubat 1991, Cumhuriyet

Viktorya Mullova

Siyah pantolon, siyah bluz. Sahneye hep bu kılıkta çıkıyor Mullova. Dikkati kendine değil, müziğe çekmek ister gibi. Dümdüz saçlarını ortadan ayırıp sımsıkı arkaya tarayarak atkuyruğu yapmış. Giysileri, saçları, tavrıyla sadeliğin ta kendisi. Tek başına, piyano eşliğinin desteği olmadan Aya İrini'yi kişiliği ve müziğiyle dolduruyor.

Béla Bartók'un *Solu Keman İçin Sonat*'ı, J.S. Bach'ın *1 Numaralı Si Minör Solo Keman İçin Partita*'sı ve Paganini'nin «Nel cor piu non mi sento» başlıklı antik aya üzerine yaptığı *Çeşitlemeler* var programında.

Sahneye çıktığı anda hipnotize ediyor Mullova dinleyiciyi. Konserin sonuna kadar iskemlenize çakılmış, büyülenmiş gibi dinliyorsunuz Bartók'un, Bach'ın ve Paganini'nin müziğini.

Mullova'nın tekniği şöyle iyi, böyle parlak gibi sözlere hiç gerek yok. Kemançı, teknik meseleleri çoktan aşmış, gerilerde bırakmış. Bach partita yorumundaki sadelik ve derinlik ürpertici. Akorların tınlayışı, polifoninin en ince ayrıntısına kadar duyulması, rubatoların sadeliği ve nüansların dengesi, tek kelimeyle «kusursuz».

Mullova ile konserden dört saat önce Aya İrini'de buluşup, konuşuyoruz. İnsanı şaşırtan bir dinginliği var. Kendisine *New York* dergisinde Joe Klein imzasıyla çıkan yazıyı ha-

tırlatıyorum. «O yazı çok eski ve yanlışlarla dolu» diyor. «O günden bu güne köprülerin altından epey su geçti. Artık New York'da oturmuyorum örneğin. New York'da yaşamak ve çalışmak olanaksız. İnsanın çalışırken kafasını dinlemesi, sakın olması gerek. Oysa New York deli bir kent. Bana, kişiliğime hiç uymadı. Şimdi Viyana'da oturuyorum. İtalya, İsviçre ve Fransa'da da kaldığım oluyor. Devamlı konser verince insanın yeri yurdu pek belli olmuyor zaten. Fakat, Avrupa'nın temposu bana uygun; sakın kafa ile çalışabiliyorum Avrupa'da» diyor Mullova.

Mullova'ya «ayıp olur» diye, bir gazetecinin sorması gereken soruları soramıyorum. Sözgeşi, «Claudio Abbado ile birlikte yaşadığınız doğru mu?» ya da «Elinizdeki 1723 yapısı Stradivarius kemani konser gelirleriyle mi aldınız?» diyemiyorum. Ancak, satır aralarında bu sorular yanıtlarını buluyor yine de. Her ikisinin de yanıtı «evet».

Başka bir konuya geçiyoruz:

«Batıya kaçmamın nedeni tek değil. Sovyetler Birliği'nde yarışma kazanmış ve kendini kanıtlamış bir müzisyen ille de iyi bir kariyer yapar diyemem. Bütün konserleri 'Goskonzert' ayarlar. Goskonzert'in hangi konseri neden ayarlayıp neden ayarlamadığını hiç bilemezsiniz. Kararları müzikten hiç anlamayan bürokratlar verir zira. Konserlerden aldığınız 'kaşe' ne kadar yüksek olursa olsun sizin payınıza hep aynı miktar düşer, gerisi Goskonzert'e kalır. Para aslında o kadar önemli değil. Ama kendi kariyerini yönlendirememe çok yıpratıcı. Sanatçının kendini yenilemesi için dünyayı görmesi, başka ülkelerin müzisyenlerini tanıyıp dinlemesi, ekmek, su, hava kadar hayati önem taşır.»

Kendisiyle 1982 yılında Çaykovski Ödülü'nü paylaşan

Sergey Stadler'in üç gün önce Aya İrini'de bir konser verdiğini hatırlatıyoruz Mullova'ya. Bu konserde Stadler, Beethoven, Schumann, Slonimski ve bol bol da Paganini çalmıştı. Kemancılar alınmasınlar ama, piyanistler için Paganini kadar can sıkıcı bir ikinci besteci olamaz. Kemancı, keman üzerinde olanca hünerini gösterirken zavallı piyaniste, tonik–dominant–tonik akorlar üzerinde zım–çak–çak çalmaktan başka iş düşmez. Mullova bu konuda ne düşünüyor acaba?

«Ben de bazı konserlerimde birden fazla Paganini çalma yarışını yapmışımdır. Paganini değişik bir tattır, tadında bırakılmalıdır. Değerli bir zümrüt yüzük, gözümüzü kamaştırıp soluğumuzu kesebilir, fakat birinin boynunda silme zümrüt taşlı bir gerdanlık görünce amma da zevksiz kadınmiş deriz» diyor Mullova. Nitekim, Mullova'nın çaldığı tek Paganini, işte böyle tek bir zümrüt parçası kadar değerliydi bu konserde.

1 Temmuz 1987, Cumhuriyet

Anne-Sophie Mutter

Anne-Sophie Mutter, göğüslerinin önemli bir miktarını dışarıda bırakan kan kırmızısı 'strapless' yani askısız tuvaletinin eteklerini savurarak, yüzünün sağ tarafını çapkınca örten mebzul dalgali saçlarını uçuşturarak sahneye çıktığında konser salonundan aldığı ilk tepki derin bir iç çekmesi oluyor.

Ancak, Anne-Sophie Mutter, her ne kadar bir modern zamanlar Rita Hayworth'una benziyorsa da, kemanını çenesi ile çıplak omzu arasına sıkıştırıp çalmaya başladığında, bu genç hanımın hiç şakası olmadığını anlamakta gecikmiyorsunuz.

«Keman benim bedenimin bir parçası. Aramızda kemanın doğal titreşimlerini donuklaştıracak bir kumaş parçası olmamalı, doğrudan doğruya tene temas eden kemandan çok daha iyi ses çıkıyor.» diyor Anne-Sophie Mutter. İnanmazsanız 11 Nisan 1988 tarihli *Newsweek* dergisini bulun ve okuyun. Aynen böyle söylüyor 24 yaşındaki Alman kemancısı.

Eskiden kadın solistler giyimlerine kuşamlarına pek önem vermezlerdi. Hele Myra Hess, Clara Haskill, Gina Bachauer gibi piyanistlerin fotoğraflarına bakıldığında «Bu tatlı büyükanneler de nereden heves etmişler piyano çalmaya» dedirtirlerdi insana. Kırışmış saçlarını enselerinde topuz yapan, bedenlerini gri, bej ya da siyah renklerde, biçimsiz elbiseler içinde gizleyen kadın solistlerin yerini, havai fişek gibi

göz kamaştıran, Amerikalılar'ın «glamour girl» tanımlamasına uyan genç hanımlar aldı yeni zamanlarda.

Dior giysileri, Japon ipeklileri, pırıltılı kadifeler içinde sahnelerde arz-ı endam eden yeni solistlerin yetenek ve artistlik açısından eskilerden eksikleri yok, hatta belki fazlaları bile var.

İçinde yaşadığımız «multi-media» çılgınlığında, insanları evlerinden koparıp konser salonlarına çekebilmek için sadece müziğin büyüğü yeterli değil artık ne yazık ki... Sanatçıların özel yaşamları, giyimleri, kişisel antikalıkları, basın ve yayın organlarında işlene işlene konser salonları doluyor ve plaklar ancak böyle satılıyor günümüzde.

Anne-Sophie Mutter, altı yaşındayken Almanya'da her yıl 6-24 yaş grubu gençler arasında yapılan «Genç Müzisyenler» yarışması birincisi olmuş. Aynı yarışmayı ertesi yıl yine birincilikle kazanınca, yarışmayı düzenleyenler kendisinden -yarışmanın sağlığı açısından- bu yarışmaya bir daha katılmamasını rica etmişler.

On üç yaşında Herbert von Karajan'ın karşısına çıkan Mutter'in, bu buluşma konusunda öyle pek büyük beklentileri yokmuş. Ne var ki, herkesin huzurunda korkudan buz kestiği büyük Karajan, Mutter'in çaldığı eserleri sonuna kadar ve hiç kesmeden dinleyince iş değişmiş. Karajan'la ilk plağını 14 yaşında yapan Mutter'e önce Karajan sonra da Tanrı «yürü ya kulum» demiş o gün bugün.

Mutter, şu sıralarda yılda 120 konser veriyor. Konser takvimi 1992 yılına kadar dolu. Deutsche Grammophon ve Angel markaları için yaptığı plakların sayısını unutmuş bile çoktan. Londra'daki Krallık Müzik Akademisi (Royal Academy of Music), Mutter adına yeni bir kürsü açmış durumda.

«Uluslararası Keman Çalışmaları» kürsüsü.

RAM öğrencileri arasında Mutter'in süksesi müthiş... «Eline aldığı en kötü kemandan bile Stradivarius sesi çıkarıyor» diye hayretlere düşüyor öğrenciler.

Newsweek'deki yazıda ise Mutter'in kemanından değil, kemanlarından, daha doğrusu en çok sevdiği Stradivarius'undan söz ediliyor. Stradivarius'larından Stradivarius beğenen Mutter, «Benim günüm kemanımla geçer, tek gerçek dostum o» diyormuş.

Anne-Sophie Mutter'in özel yaşamının bir pop yıldızının yaşamından tek farkı, kemanyla baş başa geçirdiği uzun saatler olsa gerek. Beyaz Porsche arabası, Monte Carlo'daki apartmanı, jet-set dostlarıyla, alışılmış klasik müzik sanatçısı imajında hafırı sayılır bir gedik açıyor Anne-Sophie Mutter.

20 Nisan 1988, Cumhuriyet

Krzysztof Penderecki

Çağımızın en önemli bestecilerinden Krzysztof Penderecki, Krakow Filarmoni Orkestrası ve Korosu'yla ayağımıza kadar geldi. Her ne kadar Uluslararası İstanbul Festivali yöneticileri, çağdaş müzikle epey tanışıklığı olan kulunuz bu olayın önemini çeşitli vesilelerle ve her dakika adeta kurulmuş gibi İstanbullu müzikseverlere inandırmaya çalıştıksa da, biletler bir türlü satılmıyordu. Kendi kızım bile mırın kırın etmekteydi. Ama mucizeler ülkesi Türkiye'de üzerine gidildi mi yapılmayacak iş yok. Allem edildi, kallem edildi, çeşitli yöntemlerle konser akşamı Spor ve Sergi Sarayı'nın dörtte üçü doldurulmuştu. Gelen dinleyicinin bir bölümü belki de ne dinleyeceğinin ayırdında değildi başlangıçta, ancak Penderecki'nin *Requiem*'i bittiğinde koca salon alkışlar ve bravo sesleriyle inlemekteydi.

Penderecki ile iki gün üst üste epey ayrıntılı ve eğlenceli geçen konuşmalarımızda *Requiem*'den çağdaş müziğin bugünkü gelişmelerine, Polonya'nın içinde bulunduğu durumdan Türkiye'nin içinde bulunduğu duruma, müzik dünyasının kulis dedikodularından Polonezköy'ün kaderine kadar akla gelebilecek her konuda, her taşı kaldırarak sohbet ettik. Penderecki, Almanca, Fransızca ve İngilizce'yi çok iyi konuşuyor. Rahat, kasıtsız, her konuya ince bir espri ile yakla-

şan, cin gibi zeki, «ben büyük besteciyim» havalalarına hiç girmeyen bir insan:

«Beş bin nüfuslu Debica kasabasında büyüdüm. Babam avukat, dedemse banka memuruydu. Müzikle pek alışverişleri yoktu. Kasabada o zamanlar (besteci 1933'de doğduğuna göre 1940'ların sonuna kadar) bir orkestra, üç de bando vardı, ama beni en çok kilisedeki müzik etkilemiştir çocukluğumda. Babamın müşterilerinden biri bana bir keman armağan etmeseydi belki müzisyen filan olmayacaktım. Keman gelince ders almaya başladım. Bestecilik merakım da kemanla birlikte gelişti. Bach çalışırsam Bach gibi, Mozart çalışırsam Mozart gibi besteler yapardım. Sonra Krakow'a, üniversiteye gittim. Felsefe, edebiyat ve mimariye merakım vardı. Keman ve teori dersleri almaya Krakow'da da devam ettim. Bahtım ki özel dersler yeterli değil, üniversiteyi bırakıp konservatuvara girdim. İki yıl konservatuvarda, dört yıl da müzik akademisinde okudum.»

– *Siz müzikte yeni bir dil yaratan 20. yüzyıl bestecilerindensiniz. Kimlerden etkilendiniz, yeni dil arayışlarına nasıl girdiniz?*

«Aslında biz Polonya'da 1956'ya kadar dünyaya kapalı yaşadık. Dünyada ne olup bitiyor, haberimiz bile yoktu. Kilise müziği de yasaktı. Kendi dilimizi kendimiz yaratmamız bu bakımdan bir zorunluluktu. Ben ilk kez batıya gitme iznini 1959'da aldım. Bir yarışma kazandım ve cebimde 150 dolarla İtalya'ya gittim, iki ay dolaştım İtalya'yı.

Müzikten çok mimariyle ilgilenmekteydim. Schoenberg, Berg ve Webern'in Viyana Okulu, on-iki ton sistemi ve atonaliteden haberim yoktu. Yani bir bakıma dünyadan habermi olmadan besteciliğe başlamanın yararı da oldu denebilir.

Hiçbir yeni akımın etkisinde kalmadan, kendi kişiliğimin özgünlüğünü korudum ve bu sayede yeni bir dil bulabildim.

– *Darmstadt ekolü, dolayısıyla Stockhausen ve Boulez’le tanışmanızdan sonra besteciliğinizde herhangi bir değişme oldu mu?*

«Besteciler, 1960’lı yıllarda Darmstadt’a, Mekke’ye Hacca gider gibi giderlerdi. Ben de aynı duygularla gittim Darmstadt’a. Aa, bir de baktım ki, olay hiç de öyle büyütüldüğü gibi değil. Bence müzik sadece yetenekliler tarafından yapılmalı. Boulez, Stockhausen gibi besteciler, müziğin özüne değil, yapısına önem veriyorlar. Müzik matematik değildir. Matematikle ilişkisi vardır ama müzikte ses, doku ve biçim önemlidir. Tabii insan gençken her şeyi inkâr etmeye pek meraklıdır. Ben de 1960’lı yıllarda geçmişinkâr etmişim. Geçmişle bağlarımı koparmış gibiydim. Şimdi ise geçmiş çok önemli benim için. Eski formları (biçimleri) kullanıyorum. Tonaliteye geri döndüğümü söyleyenler ve beni kınayanlar var. Tonalite, devamlı tansiyon demektir. Çözümle ve rahatlama gereklidir müzikte. Tonaliteye değil, sese döndüm diyelim. Yani tek sesle (unison) başlayıp, o sese üçlüsünü, beşlisini, yedilisini, onlusunu, on yedilisini, vb. eklemek, ses örgüsünü dokumak, sesin olanaklarını araştırmak tonaliteye dönmekse, evet döndüm.

Şimdi ‘diletant’lar çağında yaşıyoruz. Bestecilerin çoğu da ‘diletant’, yani sadece hevesli. Klasik eğitime önem verilmediğinden, armoni ve kontrpuan eskisi gibi ciddi çalışılmadığından, her hevesli kendini besteci zannediyor. Kötü besteciler ve onların kötü eserleri yüzünden çağdaş müzik sevilmiyor. Kötü bestecilerin iyi ilişkileri, yani ‘connection’ları olabiliyor tabii. İlişkilerle yürüyor kötü bestecilerin kötü kariyerleri.»

– *Eskiden de ilişkiler önemli değil miydi bir besteci için?*

«İyi ilişkiler daima önemli olmuştur müzikte. Ancak besteci yetenekli ve usta olmak zorundaydı eskiden. Bach, her Pazar günü ayın için bir Kantat yazmak durumundaydı, ustalık ister her hafta bir Kantat yazmak. Şimdi ise öyle bir zorunluluğu yok bestecinin. Herkes bir tek şeyin uzmanı. Kimi başparmak uzmanı örneğin, önceki parmaklardan anlamam diyor. Eskiden besteci her çalgıyı çalmak zorundaydı. Şimdi hiçbir çalgı çalmayan besteciler çoğunlukta.»

– *Gelelim Requiem'e. Requiem'in öyküsünü anlatır mısınız?*

«*Requiem*, ölümler için duadır, biliyorsunuz. 1970'de Gdansk'ta olaylar çıkmış ve işçiler ölmüştü. 1980'de Dayanışma Sendikası, ölen işçilerin anısına bir anıt yaptırdı Gdansk'ta. Lech Walesa bu anıtın açılış töreninde çalınmak üzere benden müzik yazmamı istedi. *Lacrymosa* böyle bestelendi. *Requiem*, *Lacrymosa*'dan doğdu diyebilirim. Eski formları ve yazı tekniklerini kendime göre yorumlayarak uyguladım *Requiem*'de. Eski bir Polonya halk şarkısını da cantus firmus olarak kullandım.»

Penderecki, müzisyenliği, hele besteciliği seçmenin günümüzde büyük özveri istediğini anlatırken de şöyle diyordu:

«Polonya'da bir klarinetle bir otomobil aynı fiyata satılıyor. İkisi arasında seçim yapmak durumunda olan genç, yüzde doksan arabayı tercih ediyor tabii. Artık kasaba bandoları, şehir bandoları da yok.»

26 Haziran 1987, Cumhuriyet

Ruggiero Ricci

Ünlü kemancı Ruggiero Ricci, kendisiyle konuşma isteğimi «Hilton'a gelin, size hayatımı 10 dakikada anlatırım» diyerek önce pek ciddiye almadı. Gazetecilerin müzikten anlamadan ve doğru dürüst yabancı dil bilmeden yapmak istedikleri konuşmalara harcayacak zamanı olmadığına da değindi daha sonra. «Amerika'da bile sık sık başıma gelir, spor yazarını gönderirler benimle konuşma yapsın diye.»

Kendisini spor yazarı olmadığımıza ve müzikten de biraz! anladığımıza ikna ettikten sonra, sohbetimiz gayet seri ve eğlenceli geçti neyse ki...

Sahneye 40 yıl önce adım atan Ricci için müzik serüveni hâlâ yeni heyecanlarla dolu:

«Kırk yılda müzik dünyasında çok şey değişti. Eskiden bir Alman ekolünden, Fransız, İtalyan, Rus ekolünden söz edilirdi. Bu ekoller yorum ve teknik açılarından birbirine benzemezdi. Kimi kemancı Beethoven uzmanıydı, bir başkası da Paganini. Şimdi ise yarışmalar, kemancıları ya da piyanistleri ayın tezgâhtan çıkmışçasına birbirine benzetiyor. Artık ekol mekol kalmadı. Yarışmalarda kemancılar için önem verilen üç şey var: Doğru entonasyon, doğru ritim ve teknik gösteriler. Kişilik gösteren, olağandışı bir şeyler vaat eden gençler daha ilk aşamada eleniyor...

Eskiden sanatçının hayattan tat alması olanağı daha faz-

laydı. Gizemli aşk maceraları yaşar, güzel yemekler yer, istediği kadar şarap içer, isterse bir konserinde kötü, ötekinde de harika çalabilirdi. Artık böyle lüksleri yok konser artistinin. Bir jetten inip öbürüne binerek yollarda geçiyor hayatımız ve hep çok iyi çalmak zorundayız.»

Burada Ricci'nin eşi söze karışıyor:

«Geçenlerde bir konser provasına son anda yetişti Ruggiero. Hangi orkestrayla, hangi şefle ve hangi konçertoyu çalacağını kendisine söylemeye bile vaktim olmamıştı. (Ricci'nin genç ve güzel eşi aynı zamanda sanatçının sekreterliğini de yapıyor.) Şefin yanında yürürken partisyona bir göz atmış, bestecinin adını görememiş, ama sayfanın kenarında op.47 yazıyormuş. Kimin op.47'sini çalacağım acaba diye düşünürken orkestra imdadına yetişmiş de, *Sibelius Keman Konçertosu*'nu çalacağını anlamış.»

«Biraz abartmıyor musunuz?» gibi bakmış olacağım ki, Ricci:

«Kırk yıllık repertuvarım var. Böyle şeyler başıma geldiğinde artık hiç paniğe kapılmıyorum» diyor.

Konuşma bu minval üzere sürüp giderken, bir tabak dolusu bol zeytinyağlı marulu, bir tabak dolusu pilavlı şiş kebabı ve gitaracı Bitetti'nin tabağında bıraktığı patates kızartmalarını silip süpüren Ricci:

«Aslında öğle yemeği yemeye hiç niyetim yoktu, ama bunlar (eşi ile Bitetti'yi gösteriyor) beni ayarttılar» diyerek başka bir konuya atlıyor:

«Amerika'daki evimizi sattık, bavullarımızı topladık, Avrupa'ya yerleşeceğiz. Amerika'da New York ve San Francisco dışında verilen konserlerin tadı kalmadı. Herkes, gişe kâr yapıyor mu yapmıyor mu derdine düştü. Yaz boyunca her

yerde ancak popüler konserler düzenleniyor. Dünya kadar müzik okulu, bir o kadar da iyi  ğretmen var, tek eksiğimiz  ğrenci. Gençler, hayatlarının on yılını, hatta tümünü bir o-
daya kapanıp çalışarak geçirmek istemiyorlar artık. Dört yıl bir yerde okuyup, kısa zamanda bol para ve  n kazanmak peşindeler. Avrupa'da durum biraz daha değişik. Avrupalı müzik dinleyicisi daha kaliteli. Eh, azıcık züppeler belki, ama olsun, bilgisiz ve görgüsüz olacaklarına züppe olsunlar, razıyım. Avrupalı  ğrenci de daha ciddi. Duyduğuma göre Türk  ğrenciler, olanak bulurlarsa Avrupa'ya gidiyorlarmış yaz okullarına. O kadar masraf edeceğinize burada yaz okulları a sanız, benim gibi pek çok sanatçı İstanbul'a seve seve gelir, hevesli ve yetenekli öğrencilerle uğraşırsınız.»

Bu sözleri duyunca önce kulaklarıma inanamıyorum, ama Ricci çok ciddi. Henüz Avrupa'da nerede oturacaklarına karar vermediklerinden, «İstanbul'u düşünür m s n z?» sorusunu da bir süre tartıyor kafasında. Sonra «Burası harika, yemekler nefis,  ğrenci açısından belli bir potansiyel var, fakat müzik merkezlerine uzak. En iyisi İtalya'da veya Almanya'da oturmak, buraya da yaz okullarına gelmek.» diyerek geleceğe yönelik planlarına bizi de katıyor.

Kahveler içilirken konu yine değişmişti.

«En iyi, sahnede  alarım. Sahnede insanın metabolizması değişir. Zaten eğer sahneye, dinleyici karşısına çıkma amacı ve zevki olmasa hangi akla hizmeten saatlerce çalışılır ki? Türkiye'ye ilk kez ya 1956 ya da 57'de gelmiştim. ABD Dışışleri Bakanlığı'nın bir turnesiydi. Hindistan'a kadar gitmiştim o zaman. D n burada verdiğim o konserin programını gösterdi bana birisi. Aklim duracaktı. Peter Mennin'in (pek o kadar tanınmayan bir Amerikalı  ağdaş besteci) sonatını

çalmışım İstanbul dinleyicisine. Amerikan eserlerini tanıtmak gerekiyor diye konmuş programa besbelli.» Bunları söylerken kıs kıs gülüyor Ricci.

Konuşmamızın sonlarına doğru bestecileri ve orkestra şeflerini çekiştirmeye başlıyoruz ister istemez ve Ricci sohbetimizi şu anekdotla nokt alıyor:

«Brahms, başka bir bestecinin eserinin çalındığı bir konserin orta yerinde salonu terk etmiş. ‘Üstad, niye çıkıyorsunuz? Daha eser bitmedi ki’ demiş biri. Brahms’ın yanıtı ‘Benim için bitti’ olmuş. Kırk yıllık konser hayatımın şu aşamasında çoğu kez ben de Brahms gibi düşünüyorum açıkçası.»

11 Temmuz 1987, Cumhuriyet

Nikolas Slonimski

Mayıs 1988'de Leningrad'daki Uluslararası Çağdaş Müzik Festivali'ne katılmıştım. Her gün sabah, öğlen, akşam, aralıksız, bir konserden öbürüne taşınıp duruyorduk otobüslerle. Bizim kaldığımız Leningrad Oteli'nden konserlere giderken otobüste devamlı karşılaştığım ufak tefek, son derece sevimli bir ihtiyarcık vardı. İhtiyarcık, festivalin maskotuydu sanki. Herkesi tanıyor, herkesle şakalaşıp duruyordu. John Cage ile canciğer kuzu sarması, Luciano Berio ile enseye tokat, tüm ağır top Sovyet bestecileriyle bir samimiyet ki, sormayın gitsin! Leningrad Besteciler Birliği yöneticilerinden Sergey Slonimski nihayet bizi tanıştırdı.

«Amcam Nikolas Slonimski. Kendisini mutlaka tanırırsınız ama onun İstanbul maceralarını kalıbımı basarım ki bilmiyorsunuzdur.» Bu sözlerin ardından bizim 93 yaşındaki ihtiyarcık, yaşından umulmayacak muziplikte pırıldayan gözlerini kırıştırarak, «Simit iki buçuk kuruş» demez mi açık seçik bir Türkçe'yle.

Ayaküstü kısa konuşmamız sırasında kitapları, müzik sözlükleri, makaleleri ile ilk kez 1960'ların başında Boston'da tanıştığım o ünlü piyanist, besteci, orkestra şefi ve müzik sözlüğü yazarı Nikolas Slonimski'nin bu Nikolas Slonimski olduğunu anlayacak ve ufak bir sevinç şoku yaşayacaktım.

Charles Ives, Henry Cowell, Edgar Varése, Igor Stra-

vinski, Aaron Copland, George Gershwin, Leonard Bernstein, John Cage gibi yüzyılımızın önemli öncü bestecilerinin eserlerini daha kimseler doğru dürüst tanımazken, hatta kimi ni reddederken, konser programlarına alan ve hem Amerika hem de Avrupa'da tanıtan cesur adam, demek ki bu ufacık, beyni kafatasına sığmayan, gözlerinden zekâ ve deha fışkıran 93 yaşındaki yaramaz çocukmuş.

Nikolas Slonimski anılarını 1988 yılında *Perfect Pitch, A Life Story* başlığı altında yayımladı. Anılarının ilk cümlesi, kitabın başlığını da açıklayıcı nitelikte.

«Altı yaşıma geldiğimde annem bana bir dâhi olduğumu söyledi. Bu açıklama beni hiç de hayrete düşürmemişti. Yaşım küçüktü ama hem anne hem de baba tarafından dâhileri bol bir aileden geldiğimin farkındaydım.»

Çok erken yaşlarda, duyduğu her sesin hangi nota olduğunu hemen söyleyebilen Slonimski, teyzesi ünlü piyano pedagogu Isabelle Vengerova'nın kanatları altında piyano dersleri almaya başlamış. Harika çocukluk, sadece müzikle de sınırlı kalmamış. Matematikte de, fen ve edebiyat konularında da üstünlüğünü kısa zamanda çevresinde kabul ettiren Slonimski kabına sığamaz olmuş.

«1894'de St. Petersburg'da doğdum. 1918'de Petrograd'ı terk ettim. 1935'te ise Leningrad'a geri döndüm.» diyen Slonimski, yüzyılımızın ilk yıllarında iki kez isim değiştiren bu hayaller şehriyle olan duygusal bağlarını hiç yitirmemiş bunca yıl. Slonimski ailesi, I. Dünya Savaşı ve devrim sırasında darmadağın oluyor. İki erkek kardeşi Alexander ve Michael, Rusya'da kalıyorlar. Kız kardeşi Julia ve annesi, önce Paris' e, oradan da ABD'ye göç ediyorlar. Nikolas ise 1920'de «...ne Beyaz, ne Kızıl ne de Yeşil Ruslar'ın tarafını

tutmaya niyetli» olmadığından, selameti Yalta'dan demir alan bir Türk gemisine binip İstanbul'a doğru yola çıkmakta buluyor. Cebinde metelik yok, ayakkabılarının altı delik.

İstanbul'da ilk işi, Beyaz Rus dansçıların kurduğu bir bale stüdyosunda piyanistlik. Aradan biraz zaman geçtikten sonra bir Rus lokantasında, belki de Rejans'ta sadece beş lira maaş, borş çorbası, kotlet ve tatlısıyla mükellef bir akşam yemeği, üstüne üstlük bahşişler karşılığı piyano ile yemek müziği yapmaya başlıyor. Lokanta ve sinemalarda piyano çalarak kazandığı paralarla kendine üst baş edinen, doğru dürüst karnını doyurmaya başlayan Slonimski, bir süre sonra hayattaki asıl amacının bestecilik olduğunu anımsayarak, günün modasına uyan ilk bestesini bir matbaada bastırıp çoğaltıyor: «Valse Bosphore», (Boğaziçi Valsi). İlk bestesinin kazandığı başarı üzeri yeni besteler çorap sökücü gibi birbirini izliyor: «Yok, Yok Efendi» fokstrotu, «Dance du Bairam», «Dance du Faux Orient...»

Piyanistlik, bestecilik derken karnı doyan ve kendine güveni artan Nikolas, bu sefer de bir Rus balerine âşık oluyor ve onun peşinden önce Sofya'ya, 1921'de de Paris'e gidiyor.

Paris, o yıllarda Rus göçmenleriyle dolup taşmakta. Prensler otel kapıcısı, dükler taksi şoförü, prensesler ise mahlum en eski meslek erbabı. Nikolas Slonimski, bir süre ünlü Rus bası Chaliapin'in piyanistliğini ve orkestra şefi Sergey Kussevitski'nin asistanlığını yaparak Paris'te tutunmaya çalışıyorsa da, 1923'de Rochester/New York'daki Eastman Müzik Okulu'ndan gelen bir teklifi kabul ederek ABD'ye ayak basıyor.

Slonimski'nin bu son göçten sonraki yaşamında ilk önce hızla yukarıya, yıldız orkestra şefi olmaya yönelik bir tırmanış göze çarpıyor. Kussevitzki ve Boston Senfoni Orkestrası'y-

la olan yakın ilişki yanında 1920'li yılların «çağdaş müzik havarisi» rolünü de üstleniyor Nikolas. Ancak bu arada binbir zorlukla öğrendiği İngilizce'de de iddialıdır artık ve İngilizce yazılmış tüm müzik sözlüklerinde dünya kadar kusur ve yanlış bulmakta, bu da yetmezmiş gibi bütün yanlışları bir bir ortaya çıkarmaktadır.

Piyanist, besteci, orkestra şefi, piyano pedagogu, modern müzik öncüsü gibi kariyerlerine bir de müzik sözlükçülüğü katılır böylece ve Baker'in ünlü *Biographical Dictionary of Musicians*, *Biyografik Müzisyenler Sözlüğü*'nün yazımını ve editörlüğünü üstlenir. Slonimski'nin anılarını macera romanı gibi hızla okuyor insan. 20. yüzyılın kayda değer bütün müzik olaylarını bizzat yaşamış, bütün kayda değer besteci ve yorumcuları yakından tanımış olan Nikolas Slonimski'nin kitabını zevkle okutan bir başka özellik de, esprili dedikodu dozunun tam kıvamında olması.

22 Şubat 1989, Cumhuriyet

isaac Stern

Tuhaftır, müzikte büyük yetenekler, dâhiler peşpeşe, dalga dalga gelir ve geçerler bu dünyadan dönem dönem. Büyük dalgaların ardından da birkaç belirsiz çırpıntı kalır, sonra da uzun bir durgunluk dönemi yaşanır.

Heifetz, Horowitz, Rubinstein, Menuhin, Oistrakh, Gilels, Richter, Kogan, Milstein... Liste uzayıp gidebilir bu minval üzere... Çağımızın ilk yarısını ve sondan bir önceki çeyreğini göz kamaştıran pırıltılarıyla şenlendiren adlar bunlar. Şimdilerde de gitgide kabaran yıldız listeleriyle başımız dönmekte, ancak bu yıldızlar hayli donuk, adamakıllı sönük yıldızlar eskilerle kıyaslamaya kalkarsak. Saydığımız üstadların yerlerini dolduracak ağırlıkta kimseler çıkmıyor ortaya epeydir.

Üstadların en yamanlarından biri olan Isaac Stern, 21 Temmuz 1990'da 70 yaşına girdi. Stern, 70. yaşını Avrupa ve Amerika'nın önemli sanat merkezlerinde, geliri yardım ve hayır kurumlarına gidecek konserlerle kutluyor. Örneğin 16 Ekim'de Carnegie Hall'da Curtis Müzik Enstitüsü Orkestrası'yla, Kasım'da Amsterdam'da Concertgebouw Orkestrası'yla, Aralık'ta Londra Senfoni Orkestrası'yla vereceği konserlerle kendisine ait olan «bir konserde birden fazla konçerto çalmak» rekorunu kırmaya devam edecek.

Isaac Stern'i sevenler ve yaşamını yakından izleyenler

belki de üstadın 60. yaşında neler yaptığını anımsayacaklardır. Belleklerinizi fazla zorlamadan biz yardımcı olalım hatırlamanıza. Stern, o yıl sadece Paris'te Mozart'dan Samuel Barber'e, tam 15 konçerto çalmıştı. Altmışınca yaşında New York'ta Avery Fisher Konser Salonu'nda Bach'ın iki keman, Vivaldi'nin üç keman konçertolarını, Mozart'ın *Sinfonia Concertante*'sini ve Brahms'ın *Keman Konçertosu*'nu peşpeşe çalvermişti.

Ne var ki, Stern sadece böyle keman maratonlarıyla tanınan bir virtüöz değil. O, müzik ve müzisyenlerin sorunlarını kendi kişisel sorunuymuş gibi hararetle üstlenmesiyle de tanınır. Bunun en unutulmaz örneğini Amerikan kamuoyu Carnegie Hall'un kurtarılması kampanyası sırasında yaşadı. Sadece New York'un değil, belki de dünyanın en güzel akustikli konser salonu kabul edilen Carnegie Hall yıkılıp iş merkezine dönüşme tehlikesi ile karşı karşıya kaldığında, kendini cansiperane ortaya atan Stern, yıllar süren kampanyası ile Carnegie Hall'u kurtarmıştı. Carnegie Hall'un onarılıp yeniden halka açılması için önyak olduğu kampanya, bu kampanya dolayısıyla karşısına alıp kendine düşman ettiği müteahhit firmalarla yaşadığı uzun süreli mücadele, belleklerden hiç silinmeyecek kuşkusuz.

Stern, yaşlı ve hasta müzisyenler için bakımevleri açılmasına, sakatlanarak mesleklerini icra edemeyen talihsiz müzisyenlerin tedavi ve bakımları için sigortalınamalarına varıncaya kadar her türlü hayır işine adanmıştır kendini.

Bu büyük müzik adamının 70. yaşına basması dolayısıyla yaylı çalgılar, özellikle kemancıların meslek dergisi *The Strad* (Stradivarius'un kısaltılması) Temmuz 1990 sayısına Stern'i kapak yapmış ve Tully Porter'in uzun bir makalesine

yer vermiş. Bu makalede Stern'in Ukrayna'da doğduğu, babasının ressam, annesinin ise St. Petersburg Konservatuvarı'nda şan çalışmış bir müzisyen olduğu, ailenin Isaac daha bir yaşındayken San Francisco'ya göçtüğü anlatılıyor. Isaac, müziğe önce piyano ile başlamış; daha sonra kemana atlayan sanatçı, önce Viyana kökenli bir keman hocasının, daha sonra da Rus keman ekolünün ocağı olan Odessa'lı Naum Blinder'in öğrencisi olmuş. Bu Blinder, kemancılar arasında çok saygı duyulan bir kemancı ve pedagoğmuş. Böylece Isaac Stern, Amerikalı olarak büyümesine rağmen yine de Rus Musevisi kökeninden kopamamış ve Rus keman geleneğini Amerika'da sürdüren kemancılar kervanına katılmış.

1936'da ilk önemli konserini San Francisco Senfoni Orkestrası ile vermiş Stern. Orkestrayı Pierre Monteux yönetiyor ve Stern, Brahms'ın *Keman Konçertosu*'nu çalıyormuş. Konser radyodan bütün ülkeye naklen yayımlanınca Isaac Stern adı Amerika'nın her radyolu evinde duyulmuş birden.

1948 yılında ilk kez Avrupa'ya adım atan Stern, 1951'de Londra'da Sir Thomas Beecham ile birlikte Brahms ve Sibelius konçertolarını plağa aldı. 1956'da Sovyetler Birliği turnesine çıkarak doğduğu ülkeyi ilk kez dünya gözüyle görebildi ve soğuk savaşın buzlarını bir ölçüde müzikle eritmeyi başardı.

Stern, bugüne kadar Bach'tan Wieniawski'ye, Stamitz'den Penderecki'ye, Peter Maxwell-Davis'ten Sarasate'ye kadar keman repertuvarında aklınıza gelebilecek solo veya oda müziği her türlü eseri plağa almış bulunuyor.

Birbirinden değerli iki Guarneri del Jesu yapısı kemana ile bir konserde iki, bazen üç konçerto çalmaya devam ediyor ve diyor ki: «Keman çalarken bedence hiç yorulmam a-

ma tiriaf edeyim ki, Bach korkulu rüyamdır.» Çağdaş bestecilerin eserlerine de daima sıcak bakan Stern, yine de bestecilerin kemana ezgisel bir çalgı olarak yaklaşmalarından yana... «Kemana vurmak ya da tırnaklamak olmaz. Keman böyle davranışlara dayanamayacak kadar hassas bir çalgıdır. Çağdaş eserler arasında kemana duyarlıkla ve sempatiyle yaklaşan bestecilerin eserlerini çalabiliyorum ancak...»

26 Eylül 1990, Cumhuriyet

Yuri Temirkanof

Yuri Temirkanof veya Türkçe'leştirirsek eğer Yuri Demirkanof ile ilgili rivayetler muhtelif. Nuri Çolakoğlu'na sorarsanız, adam Danny Kaye'in ta kendisi. Zeliha Berksoy ile Melih Bırsel birbirlerinden habersiz, Temirkanof'un tanıdıkları en yetenekli komedyen olduğu kanısındalar. Kimilerine göre dansçı, kimilerine göre aktör. Belki de bunların hepsinin bir sentezi, üstelik tanıdığım en «karismatik» müzisyenlerden biri. Temirkanof seyirciye küsüyor, galeriye oynuyor, ön sıralarda oturanlarla flört ediyor, alkışlara doymuş gibi yapıyor... Bir bakıyorsunuz iki kolunu da önünde kilitlemiş, orkestrayı kendi haline bırakmış... Başıyla, boynuyla, hatta burnuyla, gözleriyle, kaşlarıyla, parmak uçlarıyla, eğilip bükülerek müziğin resmini çiziyor. Elindeki enstruman Leningrad Filarmoni Orkestrası... Efsanevi şef Mravinski'nin 30'lu yıllardan beri bileye bileye iyice keskinleştirdiği eşsiz bir Stradivarius sanki. Temirkanof, bu eşsiz çalgıyla istediği gibi oynuyor, onu istediği gibi yoğuruyor.

Konserden önce sanatçının dinlenme odasına kabul ediyorum. İçerde bazı konuklar var. Sus pus oturmuşlar, büyük bir saygıyla Maestro'nun her bir hareketini izliyorlar. Temirkanof İngilizce'sinin iyi olmadığını, çevirmen aracılığıyla konuşmayı tercih ettiğini söylüyor, ama söylenenlerin tümünü de cin gibi anlıyor. Çevirmeni ve sekreteri olan hanım

perişan vaziyette. Odanın içindeki konuklardan, kapının dışında bekleyip aniden odaya daliveren diğer konuklardan fena halde müşteki.

«Dünyanın neresine gidersek gidelim bu Çerkesler mutlaka bulurlar Maestro'yu. Çoğu orkestra şefi ne demektir bilmez bile. Orkestra şefinin konser öncesi rahatsız edilemeyeceğini, konsantre olup dinlenmesi gerektiğini ne kadar anlatsam anlamazlar.» diyor.

«Siz de kimseyi içeriye almayın o zaman» diyecek oluyorum. Sekreter daha da dertleniyor. «Olur mu? O, bayılıyor Çerkeslere, onlarla Çerkesçe konuşuyor. Konserden sonra onlarla yemeğe çıkıyor, sınırsız içki içiyor. On ikiden geç kalmayın diyorum ama kimsenin beni dinlediği yok.» Kadıncağz bir türlü sözünü dinletemediği haşarı çocuğundan söz ediyor sanki.

Temirkanof'la şeflik mesleği üzerine konuşuyoruz. Sovyet şeflerin teknik ustalıklarından, batıdaki şeflere benzemeyen orkestraya yaklaşım biçimlerinden, müziğin resmini çizme özelliklerinden dem vuruyorum. Leningrad Konservatuvarı'nın şeflik sınıfının önemini anlatmasını rica ediyorum.

Temirkanof'a göre batıdaki şeflerin çoğu şeflik eğitimin-den geçmemiştir. Yüzde doksani şefliğe sonradan kaymış iyi müzisyenlerdir. Oysa Leningrad şeflik sınıfının çok eski bir geleneği vardır. Temirkanof'un da hocası olan Musin, 80'i aşmış yaşına rağmen hâlâ şeflik sınıfının başındadır, titizlikle yetiştirir genç şef adaylarını.

Şeflik, Temirkanof'un anlayışına göre trafik memurluğu değildir. Sayı saymak, tempo tutmak, «piano», «forte», «sübito» demek hiç değil. Orkestrada çalan her müzisyen notada ne yazıyorsa onu nasıl çalacağını zaten çok iyi bilmek zo-

runda. Şefin görevi, işlevi, amacı, ideali işte o notaların arkasındaki müziği bulup ortaya çıkarmak.

«Benim yaptığım, ulaşmak istediğim nokta, notaların arkasındaki müziği dinleyiciye tek elden yansıtmaktır.» demek- te Temirkanof. Maestro, şeflik ile «showman»liği birleştirdi- ğinin pekâlâ farkında. «Televizyon için küçük bir söyleşi ya- pacağız» deyince hemen saçlar taranıyor, kolonyalar sürünü- lüyor. Umursamaz gibi yapmasına rağmen hayranlarına çeki- ci görünmek istediği her halinden belli. Ağır ve hesaplı hare- ket ediyor. Fazla veya gereksiz tek bir kelimeye veya jeste yer yok. Davranışları ekonomik ve kestirme.

Leningrad Filarmoni Orkestrası'nın verdiği her üç kon- serde sadece Rus bestecilerinin eserleri yer alıyordu. Tabia- tıyla Çaykovski, *Keman Konçertosu*, 5. *Senfonisi* ve *Fındıkkı- ran Balesi*'nden 2. perde müziği ile birinci sırayı dolduruyor- du bu programda. Çaykovski'yi az bir farkla Prokofiyef izli- yordu. Musorgski tek bir eseriyle, ünlü *Bir Sergiden Tablo- lar*'ıyla temsil edilmekteydi. Şostakoviç ise ihmal edilmişti. Leningrad Filarmonisi o müthiş yaylılarını, müzikal ve teknik disiplinini Temirkanof'un yorumcu ellerine kayıtsız koşulsuz seferber etmişti.

Çaykovski'nin, Musorgski'nin, Prokofiyef'in bilinen, po- püler eserlerine sıcak, yeni, coşkulu bir soluk getirmesine o- lanak tanınmış, Rus müziğinin inceliklerini, Rus stilinin kimi zaman «santimantal»e kaçan duygu yoğunluğunun tam do- zunda ayarlanmasına yardımcı olmuştu.

Dünyanın en iyi orkestralarından biri olan Leningrad Fi- larmonisi'nin üç konserinde de gözlerim Türk orkestracıları- nı aradı. Mesleklerine aşkla bağlı olduklarını bildiğim tek- tük birkaç kişinin dışında kimseleri göremedim. Neredeydi,

kornocular, flütçüler, hele hele yaylı çalgı çalan genç orkestra üyelerimiz? Repertuvarlarındaki Çaykovski'nin *5. Senfonisi*'nin yorumunu bir de Leningrad Filarmonisi'nden, yani aslından dinleyip bir iki ayrıntı ve güzellik kapsalardı, fena mı olurdu?

8 Temmuz 1990, Cumhuriyet

Mikis Theodorakis

Bir gecede, daha doğrusu üç saatlik bir süre içinde, kararlı bir anti-Theodorakis'çilikten, ateşli bir pro-Theodorakis'çiliğe dönüşebileceğime taş çatlasa inanmazdım. Yıllardır bana Theodorakis plaklarının tek yüzünü bile sonuna kadar dinletemeyen, protestolarıma alışık arkadaşlarım, bu ani mezhep değişimine hatta dönekliliğime çok kızacak ve şaşacaklar.

Boş zamanlarımda(!) hiç Theodorakis dinlemedim, şimdiden sonra da dinleyeceğimi pek sanmam, ama bundan böyle Theodorakis konserlerine nerede olursa olsun girmeye çaba göstereceğime inancım var.

Peki, nedir Theodorakis'i sahne üzerinde böyle güçlü kılan? «Karizma» mı, çok üstün bir besteci, yönetmen ya da şarkıcı olması mı? Hayır, hiçbirisi değil. Bana kalırsa, Theodorakis'in gücü inancından kaynaklanıyor. Kendi inancının içtenliği ve gücüyle kitle karşısında kayıtsız koşulsuz inandırıcı olabiliyor. Theodorakis, bir tür çağdaş «Fareli Köyün Kavalcısı» tipi. Onu görüp, müziğini duyup da peşine takılmamak olanaksız sanki.

30 Kasım 1986 gecesi AKM Konser Salonu'ndaki Theodorakis konserinin ilk bölümünde bestecinin üç değişik türdeki eserleri yer alıyordu. İkinci bölümdeyse bestecinin kendisi, savaş yıllarında bestelediği politik şarkıları sundu. Theo-

dorakis, müziğini üç sağlam temele dayandırdığını söylüyor-
du zaten konuşmalarımızda. Eski Bizans dini ve dindışı mü-
ziği, halk müziği ve popüler müzik. Theodorakis, «melodi»ye
inanıyor. «Melodi»ye ihanetin batı dünyasının ciddi müziğini
kitleden koparttığını, bestecilerin eserlerini artık kitleye ya-
kın bağlar kurmak için yazmadıklarını vurguluyor. Mozart,
Schubert, Brahms, Musorgski, Çaykovski, Korsakof, Stra-
vinski gibi bestecilerin halk müziği öğelerini ustaca kullandık-
larına, bu bestecilerin, hatta Puccini ve Verdi gibi opera
bestecilerinin «melodi»ye dayanan eserlerinin gücünün çağı-
mızda sürdürülemediğine, Bartok dışında hiçbir çağdaş bes-
tecinin inandırıcı olamadığına parmak basıyor.

Çağdaş Yunan bestecilerinin de halk müziği «melodi»le-
rini olduğu gibi, değiştirmeden kullandıklarına, bu «melodi»-
leri batının armonik kalıplarına uydurmaya çalıştıklarına ve
tabii başarılı olamadıklarına değiniyor.

Theodorakis'in yaptığı ise görünüşte son derece basit.
Geleneksel Yunan müziğini, «melodi»si ve yalın çoksesliliği
içinde, tek tek sürprizlerle, çağdaş popüler platformda bir
tepsi içinde sunuyor dinleyiciye. Burada aslanan müziğin
kendisinden çok, sunuluş biçimi.

Theodorakis, daimi iyi müzikçilerle işbirliği yapıyor. Sesi
ve anlatım gücü tartışılmayacak, sahne kişiliği etkileyici so-
listlerle çalışıyor. Yıllardır birlikte sahnelere çıktığı Petros
Pandis örneğini ele alalım önce. Petros Pandis'in sesi davudi
cinsten, hatta vapur düdüğüne bile benzetilebilir, ama «slo-
gan şarkıcılığı» diye bir tür varsa eğer, işte Petros Pandis o
tür bir şarkıcı. Söylediği sözleri anlamasanız bile etkilenme-
meniz olanaksız.

Aliki Kayalıoğlu, tertemiz ve gür sesiyle, sadeliğiyle şar-

miş biriydi. Faşistler itkidardayken solcu olduğu için, başına gelmeyen kalmadı. 1956'da Macaristan'dan kaçmak zorunda kaldığımızda ben asıl merakım ve aşkımla olan orkestra şefliği kariyerine adım atmak üzereydim. Batıya iltica edince, şefliğin bir düş olduğu, ancak piyanistliğimle para kazanabileceğim ve aileme bakabileceğim gerçeği ortaya çıktı.

O zamanlar Deutsche Grammophon plak firmasının en büyük hissedarı Siemens'di. Hâlâ öyle mi, bilmiyorum. Bir davette diğer konukların ısrarı üzerine hiç de istemeden Liszt çaldığımı, bana göre de berbat çaldığımı anımsıyorum. Siemens'in önemli müdürlerinden biri de oradaymış meğerse. Beni pek beğenmiş. O sırada Deutsche Grammophon, rakip firmalardan birinin Liszt uzmanı diye lanse ettiği György Cziffra'ya karşı bir başka Liszt uzmanı Macar piyanist aramaktaymış. Tarife ben tıpatıp uyuyordum ve DG'un Liszt uzmanı Macar piyanisti ben oldum. Daha sonra yaptığım Chopin plaklarıyla Chopin, Rahmaninof'larla da Rahmaninof uzmanı olduğum söylendi. Bana kalırsa benim asıl uzmanlığım şansımın farkında olmamdır.»

– Ünlü piyanistlerin orkestra şefliğine dönmelerine ne dersiniz? Daniel Barenboim, Vladimir Ashkenazy, Japon piyanist Uchida ve de siz, Mozart konçertoları hem yönetiyor hem de çalışıyorsunuz. Piyanistlerdeki bu şefliğe yönelme nereden kaynaklanıyor ya da sizin sebebiniiz nedir?

«Bir 10 yıl daha sadece piyanist olarak konser vermeye devam etseydim, sonumun sinir hastalığına yakalanmak olacağını fark ettiğimde kariyerimin gidiş yönünü değiştirdim. Daha önce de söylediğim gibi, şeflik benim ilk aşkımdı. Koşullar gereği piyanistlik ön plana çıkmıştı. Üstelik bir piyanist her zaman şef olabilir, ama şefler öyle kolay kolay piyanist

olamazlar. Ben çok sinirli, kılı kırk yaran, titiz, perfeksyonist biriyim. Tek başıma kalıp piyano ile cebelleşirken didik didik yerim kendimi. Oysa orkestra ile birlikte müzik yaparken stres çok daha az bence. Ayrıca başka şeflerin 'baton'u altında çalmak da beni rahatsız ediyor artık. Bunca deneyimden sonra kendi yorumumu herhangi bir şefe kabul ettirme çabasına girmek, hatta bunu düşünmek bile ağıma gidiyor. Kola-yını buldum gördüğünüz gibi. Hem çalışıyor hem yönetiyorum.»

Sırası gelmişken bir piyanist ukalalığı yapayım dedim: «Mozart'ı piyanodan yönetmek o kadar zor olmasa gerek, ancak 19. ve 20. yüzyıl repertuvarını da piyanodan yönetebiliyor musunuz?»

«Bartok'un 3. *Piyano Konçerto*'su dışında aklınıza gelen bütün konçertoları piyanodan yönetebilirim ve çoğunu yönettim de. Ritm ve göz iletişimini mükemmel kurmak koşuluyla olmayacak iş değil.»

Tamas Vasary, çok sıcak, çok içten bir insan. Konuşmayı da çok seviyor. Hiç de öyle «çok meşgul ve ünlüyüm, lütfen kısa kesin» havalarına girmiyor hakçası. Bu tür davranışlara sık sık rastlandığını söylediğimde verdiği yanıt çok doğru aslında:

«Söyleyecek lafı hatta dünya görüşü bile olmayan sanatçıların sayısı inanmayacağınız kadar kabarıktır bu dünyada. Onlar da kendilerini dışarıya karşı mağrur görünerek korurlar.»

Tamas Vasary sözlerine şöyle devam ediyor:

«Benim değişik meraklarım vardır. Eşim antropolog, dolayısıyla onun ilgi alanı beni de ilgilendiriyor. İkimizin de dil öğrenme yeteneğimiz olduğu kanısındayım, o da ayrı bir me-

rak. Eşim dolayısıyla müzik dışında çok geniş ilgi alanlarım oldu.»

Vasary, Macaristan'a uzun yıllar geri dönememiş. İlk başlarda gençliğinin geçtiği Budapeşte'den çok, çocukluğunu yaşadığı Debrecen'i çok özlermiş; baba ocağı gözünde tüter, rüyalarına girermiş. Zamanla mülteci statüsüne, dünya vatandaşlığı olmaya ve hiçbir yeri fazla özlememeye alışmış.

«Burada, müzisyen olmanın avantajını da göz ardı etmeyelim. Müzisyen zaten tabiatı itibarıyla göçebedir...»

Şimdi İngiltere ve İsviçre'yi mekân tutmuş Vasary. 1970'den sonra Macaristan'a tekrar dönebilmiş. Artık orada yaşamasa da, konser vermek için sık sık bahaneler yaratarak gittiği yer yine de anavatanı.

5 Temmuz 1989, Cumhuriyet

Kurt Weill

Kurt Weill (2 Mart 1900, Dessau–3 Nisan 1950, New York) Türkiye’de librettosunu Bertolt Brecht’in yazdığı *Üç Kuruşluk Opera* ile tanınır en çok. Bir de Brecht’in şiirlerini müziklendiren besteci olarak bilinir Kurt Weill.

Oysa Kurt Weill’in Brecht ile ilişkileri, işbirliği ve ortaklığı her ne kadar önemliyse de onun iki dünya savaşı arasında Almanya’da filizlenen yepyeni bir estetiğin, «Zeitkunst» (çağdaş sanat) hareketinin başını çektiğini unutmamak gerek ve aslında Weill’in bestecilik kariyeri 1921’de yazdığı senfonisi ile başlar, sonra 1924’de Busoni’nin en parlak öğrencisi olmak sıfatıyla yazdığı keman konçertosuyla devam eder. Ancak o dönemde Almanya’da yaşanmakta olan kargaşa, onu yeni sanat biçimleri aramaya zorlar.

Weill’in yarattığı «şarkılı oyun» biçimi ne müzikli komedidir ne de opera, ama ikisinin de bir karışımıdır. Yaratıldığı dönemin özgün ve moda müziklerinden; cazdan, müzikhol baladlarından, kabare şarkılarından, dans müziğinden, kısaca popüler kaynaklardan yararlanır bu yeni müzik biçimi.

Kurt Weill 1926’da Lotte Lenya ile evlenir. Lenya, iki yıl sonra *Üç Kuruşluk Opera*’da başrol oynayacak ve kısa zamanda yıldızlar gibi parlayacaktır. Weill ile Brecht’in birlikte yaptıkları ikinci önemli opera veya «şarkılı oyun», *Maha-*

gonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü'dür. Çarpıcı bir toplumsal ve siyasal eleştiridir bu eser.

1933'de Hitler iktidara gelir gelmez, Weill, Lotte Lenya ile birlikte Almanya'yı terk edip Fransa'ya, Paris'e göçer. Yahudilere Almanya'da artık hayat olmayacağını ilk anlayanlardandır Weill.

1933 baharında Paris'te dört önemli Alman sanat adamı, gurbette yaşamının acısını dindirmeye uğraşıyorlar ve yeni projeler üretiyorlardı. Bunlar Bertolt Brecht, Kurt Weill, Caspar Neher ve Carl Ebert'di ve kafa kafaya vermişlerdi. Paris'te yaşayan başka bir göçmenle, Rus asıllı koreograf George Balanchine ile tanıştılar. *Die Sieben Todsünden der Keeinbürger* (Küçük Burjuvanın Yedi Ölümcül Günahı), işte bu buhranlı günlerin ve disiplinler arası işbirliğinin ürünüydü. Bale-tiyatro-opera karışımı yeni bir türdü bu eser.

Ancak Weill, Paris'te de tedirgindi, Hitler'in yayılmacı politikasını biliyor ve Yahudilerle Anti-Naziler'in Fransa'da da güvencede olmayacaklarını seziyordu. 1935'de Birleşik Amerika'ya göçen Weill yeni vatanında ayakta kalabilmek için Broadway müzikal stiline kaymak zorunda kalmış ve Broadway için yine Brecht ile *Happy End*'i (Mutlu Son) bestelemişti.

Happy End'den sonra Brecht-Weill ortaklığı sona erdi. Weill, *Lady in the Dark*, *One Touch of Venus*, *Johnny Johnson*, *Street Scene*, *Lost in the Stars* gibi müzikallere imzasını atarak başarısını bir ölçüde Amerika'da da sürdürdü.

Kurt Weill'in 90. doğum yıldönümü dolayısıyla Cemal Reşit Rey Konser Salonu yönetimi, bir Weill konseri ve ardından Weill-Brecht Atölyesi (Workshop) düzenledi. Alman aktör-şarkıcısı Joachim Kuntzsch, 6 Mayıs'taki konse-

rinde, Weill'ın, librettoları Brecht'e ait olan *Üç Kuruşluk Opera*, *Berlin Requiem*'i, *Happy End* ve *Das Kleine Mahagonny*, yani 1927'de yazdığı ilk Mahagonny'den bölümler yorumladı. Joachim Kuntzsch, Hamburg Yüksek Müzik Okulu'nun piyano, şan ve şeflik bölümlerini bitirdikten sonra Giorgio Strehler ve Jerome Savary gibi ünlü rejisörlerle çalışmış bir aktör-şarkıcı. Sanatçı bu yeteneklerini Weill'i anma konserinde sergileyerek, 20. yüzyılın ilk yarısında doğup, uzun yıllar sahne sanatlarını etkisi altında tutan bir stilin inceliklerini tanımamıza yardımcı oldu.

9 Mayıs 1990, Cumhuriyet

'Necil Kazım Akses

Çoksesli müzik tarihimize Türk Beşleri tanımıyla geçen Cemal Reşit Rey (1904–1985), Hasan Ferit Alnar (1906–1978), Ulvi Cemal Erkin (1906–1972), Ahmed Adnan Saygun (1907–1991) ve Necil Kazım Akses (1908), şimdi geriye dönüp baktığımızda Cumhuriyet tarihinin en önemli atılımlarından biri olan müzik devrimini o günün koşulları göz önüne alınacak olursa, yoktan var etmişlerdir. 20. yüzyılın ilk on yılı içinde Türkiye’de dünyaya gelen bu beş besteci, batıda gelişmesi 500 yıl süren çoksesliliği, yüzyılımızın ilk yarısında bulunduğu yerde yakalamasını bilmişler, çokseslilik geleceğinin bulunmadığı bir ülkede çağdaş evrensel müzik kavramını yerleştirme amacıyla kurulan Ankara Devlet Konservatuarı’nın ve dolayısıyla sistematik müzik eğitiminin yönlendiricileri olarak çok büyük sorumluluklar yüklenmişlerdir.

Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı’nın, aynı üniversitenin oditoryumunda 13 Mayıs 1988 günü düzenlediği ve Gülper Refiğ’in sunduğu «Necil Kazım Akses ve Senfonik Eserlerinin Tanıtımı» programı ile Türkiye’deki çağdaş evrensel müziğin geçirdiği evreler, kısaca da olsa Akses’in müziği ve kişiliği kanalıyla bir kez daha irdelenmiş oldu. Nereden nereye ve nasıl gelmiştik?

Necil Kazım Akses Kimdir?

Necil Kazım Akses 6 Mayıs 1908'de İstanbul'da doğdu. Henüz ilkokuldayken keman çalmaya, 14 yaşında Mesut Cemil'den çello, Darülelhan'da Cemal Reşit'den armoni dersleri almaya başladı. 1926'da İstanbul Erkek Lisesi'ni bitirdikten sonra bestecilik öğrenimi görmek için Viyana'ya gitti. Viyana Devlet Müzik ve Sahne Sanatları Akademisi'nde, Kleinecke'nin çello, Joseph Marx'ın armoni, kontrpuan ve bestecilik öğrencisi oldu. 1931 yılında akademiden bestecilik diploması alan Akses, aynı yıl Çekoslovakya'ya, Prag'a geçerek öğrenimini Prag Devlet Konservatuarı'nda Joseph Suk'un «Yüksek bestecilik» ve Alois Haba'nın «Çeyrek ve altıda bir ton dizisi» sınıflarında sürdürdü ve her iki bölümden de 1934'de mezun oldu. Akses, aynı yıl Türkiye'ye döner döner Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenliğe başladı. Okul 1936 yılında Devlet Konservatuarı biçimini alırken Paul Hindemith'e yardımcı oldu ve bestecilik öğretmenliğine atandı.

(Kaynaklar: Prof. Gültekin Oransay: *Batu Tekniği ile Yazan 60 Türk Bağdarı*, Ankara, Küğ Yayını, 1965/ Ahmet Say: *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara, 1985)

Bürokrat Olarak Akses

Akses, 1936 yılından emekli olduğu 1972 yılına kadar Ankara Devlet Konservatuarı Müdürlüğü, Bern ve Bonn Kültür Ataşeliği ve Öğrenci Müfettişliği, Ankara Devlet Operası Genel Müdürlüğü gibi devlet görevlerini de üstlen-

mişti. «Devlet Sanatçısı» ve profesör olan Akses, halen bestecilik öğretmenliğini sürdürmektedir.

Akses, üzerine aldığı bu çeşitli sorumlulukların yanında besteciliğini hiç ara vermeden sürdürmüş ve öğrenci yetiştirmeye devam etmişti. Bülent Arel, Nevit Kodallı ve Ferit Tüzün gibi çok önemli ikinci kuşak ve daha pek çok sayıda genç Türk bestecisinin öğretmeni olan Akses, sağlam armoni, kontrpuan ve bestecilik sistemleri eğitici olarak öğrencilerinin saygısını kazanmıştır.

Besteci Olarak Akses

13 Mayıs Cuma günü MSÜ oditoryumunda, bestecinin de katıldığı toplantıda «Türk Beşleri ve Akses'te Üslup» konulu bir konuşma yapan Prof. İlhan Usmanbaş, Türk Beşleri'nin ve genelde Türk bestecisinin kaderine yönelik ilginç saptamalarda bulundu. Çağdaş evrensel müzik alanında, çağın hiç de gerisinde kalmadan ürün veren Türk bestecilerinin eserlerinin çalınma şansının, özellikle ilk yıllarda çok az olduğuna değinen Usmanbaş, bunun bir anlamda bestecinin dinleyiciye dönük, daha kolay anlaşılır eser yazma dürtüsünü yok ettiğini, böylece belki de bestecinin gelişimi açısından kolay ve anlaşılabilirliğe yönelmemesini, arayışlarına devam etmesine, zordan kaçmamasına neden olduğunu belirtti.

Usmanbaş, Akses'in bestecilik tekniğindeki ustalıktan söz ederken, onun orkestra yazısındaki yoğunluğa, ritm ve ezgi çizgilerinin, ritmik ve ezgisel, makamsal motiflerin çeşitliliğine, bu motiflerin birbirleriyle girift ilişkiler içinde işlenmesine eğildi ve bestecinin *1. Senfonisi*'nden bir bölüm dinletti.

İzmir'den özel olarak bu toplantı için İstanbul'a gelen

değerli müzik adamı Doçent Önder Kütahyalı ise Akses'in *İrî'nin Nevakanı Üzerine Scherzo* adlı eserini karış karış ele alıp örnekler dinleterek, geçerli, tutarlı, yararlı ve sezgileri güçlü bir müzik analizi sundu dinleyicilere.

Türk Bestecisinin Çözüm Bekleyen Sorunları

Akses'in Türk müzik yaşamındaki yeri ve önemini irdeleyen bu toplantı, aynı zamanda Türk bestecisinin yaşadığı ve yaşamakta olduğu önemli sorunları yeniden gündeme getirdi kanımca. Türk bestecilerinin Türkiye'de ve dünyada tanınması sorunu, Türk bestecilerinin eserlerinin çalınması, partiyonlarının basılması ve plağa kaydedilmesi sorunu idi gündemde olan. Bireysel atılımlarla, örneğin uzun yıllar Türkiye'de yaşayarak önce Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın, sonra da İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın sürekli müzik direktörlüğünü yapan Gotthold Ephraim Lessing ve Devlet Sanatçısı Profesör Hikmet Şimşek'in kişisel çabaları ile Türk bestecilerinin eserlerinin büyük bir bölümü radyo bantları ve plak kayıtlarıyla belgelenmiştir aslında.

Geng Türk şelleri de Türk bestecilerinin eserlerini arada sırada konser programlarına almayı başarmışlardır. Ancak, bütün bu bireysel ve kişisel çabaların yeterli olduğu söylenemez. Bazı bestecilerimizin eserlerinin dış ülkelerdeki yayınevlerince basılması olgusu da temeldeki sorunu halletmez.

Değişen Dünya Koşulları Karşıstnda Bestecinin Yeni Konumu

20. yüzyılda bestecinin kaderi değişmiş, çağın gerekleri

besteciyi bir bakıma gündem dışı bırakmıştır. 20. yüzyıla gelene kadar her çağın bestecisi, içinde yaşadığı dönemde eserlerini çaldırabilmiş, ilk başta biraz yadırgansa da zaman içinde kendini ve esirini kabul ettirebilmişti. Bestecinin yaşadığı toplum ile ilişki kurabilmesi II. Dünya Savaşı'na kadar –gitgide zayıflasa da– sürdü. Savaş sonrası hızla gelişen iletişim araçları ve plak endüstrisiyle yüzyıl başlarında akla bile getirilemeyecek boyutlara ulaşan müzik piyasası, geçmiş yüzyılların müziğini tercih ederek, yaymayı seçti.

Çağdaş evrensel besteciler bugün ancak örgütlenerek, besteciler haftaları, festivaller düzenleyerek, kendi aralarında birleşip, ortak çabalarla müziklerini tanıtmaya yoluna giderek varlıklarını sürdürebiliyorlar dünyada.

TRT ve Kültür Bakanlığı'nın Unuttuğu Görevler

Türkiye'de 60'lı ve 70'li yıllarda Faruk Güvenç'in savaşımları ile TRT, Türk bestecilerine eser ısmarlama, çaldırma ve banda kaydetme görevini kısa bir süre de olsa yerine getirmişti. Aynı görev senfoni orkestralarına ve bağlı bulundukları Kültür Bakanlığı'na da düşmektedir. Çağdaş Türk bestecileri haftaları, festivaller, seminerler düzenlenmeli; Türk bestecileri birbirleriyle ve dünyadaki meslektaşlarıyla yakınlaşmalı, bilgi ve fikir alışverişinde bulunarak yollarını çizmelidir.

25 Mayıs 1988, Cumhuriyet

Bülent Arel

Elektronik müziğin dünyadaki öncü bestecilerinden Bülent Arel, 24 Kasım 1991 günü saat 13.00'de Stony Brook, New York'da hayata veda etti. On yıldır süren hastalığını kahramanca taşıyan Bülent Arel, konuşabildiği son dakikaya kadar o dehşetli zekâsından, esprisinden ve gerçekçiliğinden hiçbir şey yitirmemişti ama son bir ay ancak oksijen tüpüne bağlı olarak soluk alıp verebildiğinden artık konuşamaz olmuştu.

Cumhuriyet döneminin ikinci kuşak bestecilerinden biri olan Bülent Arel, İstanbul'da, Şişli'de 1918 veya 19'da doğmuş. Doğum tarihi üzerinde biraz kuşku var. Annesi Müzdan Arel, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (Güzel Sanatlar Akademisi) bir numaralı hanım öğrencisi. Babası Doktor Sırrı Reşit Sorgun. Annesiyle babası Bülent çok ufakken ayrılmışlar. Bülent'i annesinin ikinci eşi Safi Arel büyötmüş, Bülent onu baba bilmiş ve soyadını almış. Bülent Abi, benim yaşamımda babam ve annemden sonra gelen üçüncü önemli kişidir. Bugün ne yapmışsam, neler biliyorsam, nasıl bir insan sam, bunları günahı ve sevabıyla önce babama ve anneme, sonra da Bülent Abi'ye borçluyum.

Bülent Arel, hocalığını sınıf dışına taşıran, kendi ölçülerine göre gelecek vaat eden öğrencilerini –kimi zaman belki de onların istekleri hilafına– üstelik çoğu kez kafalarının alamayacağı kadar çok bilgi, duygu ve sezgiyle son sürat besle-

yen, yorulmak ve dinlenmek bilmeyen, enerjisi ile heyecanını ister istemez seçtiği kurbanına bulaştıran bir insandı. Ona ayak uydurmak çok zordu tabii. Nitekim Bülent Arel'in temposuna yetişemeyenler yarışı çok erken terk etmişlerdir hep.

1950'li yıllarda Ankara'da esen kültür ve sanat rüzgârının bir numaralı dinamosu Bülent Arel'di. Konservatuvar, Gazi Eğitim Enstitüsü, Ankara Radyosu'ndaki görevlerinin yanında piyanist olarak konserler verir, eşlik yapar, orkestra yönetir, koro kurar yönetir, tonmeisterlik yapar, hasılı müzikle ilgili ne iş varsa hakkından gelirdi.

Bülent Ecevit, Rasin Arsebük ve eşleriyle birlikte kurdukları Helikon Derneği'nin tüm etkinlikleri ile ilgilenmesi bir yana, derneğin en önemli etkinliği olan Helikon Yaylı Çalgılar Orkestrası'yla Barok dönemden çağımıza uzanan bir repertuvarın belki de Türkiye'de ilk kez duyulmasına önyak olmuştu Arel.

Aslında müziğe pratik olarak epey geç başlamıştı; ne var ki, bu handicap onun usta bir piyanist olmasına engel olmamıştı. Müthiş bir deşifresi vardı her şeyden önce. Önüne ne koyarsanız çalardı. Son yıllarda hastalığı dolayısıyla parmak uçlarına kadar sancılar içindeyken bile, piyanonun başına geçer ve bütün Beethoven piyano sonatlarının bir ucundan girer, öteki ucundan yarasız beresiz çıkardı.

Çocukken, Şişli'deki apartmanlarının çatısına çıktığını ve Büyükdere'de Fransızlar'ın kullandığı havaalanına inip kalan uçakları saatlerce seyrettiğini, uçak ve uçma sevdasının o yıllarda başladığını anlatırdı hep. Model uçak yapmak ve uçurmakla devam eden bu sevdada yine hayatının son on yılında alınan pilotluk ehliyeti ve sonunda Cesna tipi ufak uçaklarla uçmakla sonuçlanmıştı. Uçmaktan aldığı keyif sözlerle anlatılamazdı herhalde.

Arel'in sevdaları bir değil, iki değil ki... Bir başka seveda da radyolar. Yine çocukken Şişli'deki apartmanın tavan arasında bozuk radyoları tamir ettiğini ya da sağlam radyoları bozup yeniden düzelttiğini, hatta sıfırdan kendi radyosunu yaptığını annesi ressam Müzdan Arel, biraz da «Ne garip çocuktuk şu Bülent» edasıyla anlatırdı. Elektronik müziğe duyduğu tutku, işte bu radyo ve elektronik her şeye olan merakından kaynaklanıyordu kuşkusuz. O zaten daima çağın ilerisinde yaşar, zamanın ötesine koşardı. Mimar Le Corbusier'yi daha mimarlar bilmezken, mobil heykellerin yaratıcısı Calder'den kimsenin haberi yokken, ressam Max Ernst'in resimlerini anlayanların sayısı ikiyi, üçü geçmezken, film rejisörü Ingmar Bergman'a deli gözüyle bakılırken, Arel'in bütün dünyada o sırada sanat adına olup bitenlerin tümünden haberi olduğu gibi, etrafındakileri de haberdar etme biçiminde bir misyonu vardı sanki.

1959 yılında Rockefeller Bursu'yla gittiği New York'da, Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi'nin kuruluş aşamasındaki en önemli kişi Bülent Arel'di. Nedeni ise Arel'in Edgar Varese, Vladimir Ussachevsky, Milton Babbitt ve Otto Luening gibi öncülerin hepsinden daha fazla pratik, teknik ve elektronik bilgi ve beceriye sahip olması ve bu birikimi yaratıcılığıyla eşit oranda kullanabilmesiydi.

Adı, elektronik müziğin öncü bestecilerinin başında tüm dünya ansiklopedilerine girmesine, eserlerinin çoğunun plak yapılmasına, son yıllara kadar kendisine sürekli eser ısmarlanan, yani istenen, aranan bir besteci olmasına rağmen, o, ülkesinden uzakta yaşayan ve ülkesinde artık tanınmayan bir besteci idi. Hoş, Arel kendisini hep dünya bestecisi olarak görmüş, «Türk Bestecisi» sınıflandırmasına daima karşı çık-

miştir ama yine de içinde, çok derinlerde gizli kalmış bir küskünlük olmadığını kimse iddia edemez.

1962'de yurduna döndüğünde ABD'deki birikimini Türkiye'deki müzik ortamına aktarmaktı maksadı. 1962-65 yılları arasında Ankara İl Radyosu Müdürlüğü yanında Ankara Devlet Konservatuvarı ve Gazi Eğitim Enstitüsü'nde hocalık yaparken Radyo'da bir Madrigal Korosu ve Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde bir Öğrenci Korosu kurmuştu. Ama asıl, Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde bir-elektronik müzik stüdyosu kurmayı amaçlıyordu. Ancak Amerika'dan beraberrinde getirdiği o son derece hassas elektronik aletleri, mevzuat dolayısıyla üç yıl boyunca gümrüklerden çekemeyince Türkiye'de kalma konusunda direktmenin anlamsızlığı ortaya çıkmıştı.

1965'de tekrar ve bir daha geri dönmek üzere Amerika'ya gitmesi mesleki açıdan çok yerinde bir karardı kuşkusuz. Ne var ki, kendisi şiddetle aksini iddia etse de aklı hep eski dostlarında, öğrencilerinde, eski aşklarında, gençliğini yaşadığı Moda'da, pastırmada ve rakıda kaldı. Yılda birkaç kez Kayserili bir Ermeni tarafından California'da imal edilen pastırmayı New York'a getirttiğinde hemen telefona sarılır, binlerce kilometre öteden pastırma yemenin erdemlerini anlatmaya koyulurdu.

«Ben doğulu muyum, batılı mıyım, bilmiyorum açıkçası» diyordu Bülent Arel. «Bir konuda çok çalıştım ve tutundum. Çalışırsanız öğrenmeyeceğiniz şey yoktur. İş inada binmezse olmaz. Sevmeden bu işin çilesi çekilmez çünkü.» Evet, çalıştı, sevdi ve çile çekti Arel ve unutulmayacak.

28 Kasım 1990, Cumhuriyet

Mefharet Atalay

Yılların tango şarkıcısı Mefharet Atalay'ı feci bir trafik kazası sonucu yitirdik. 1952'de İstanbul Radyosu'nda Fehmi Ege Orkestrası ile tango söylemeye başlayan Mefharet Hanım'la son olarak geçen yıl Ece Bar'da katıldığı Tango Geceleri sırasında konuşma olanağı bulmuştuk. İstanbul Devlet Tiyatrosu sanatçılarından olan Atalay, son olarak *Damdaki Kemancı* müzikalinde rol almıştı.

Tango söylemeye nasıl başladınız Mefharet Hanım?

Fehmi Ege Orkestrası ile 1952 senesinde İstanbul Radyosu'nda başladım. İlk söylediğim şarkıları da hatırlıyorum. «Ayrılık», «Emelim», Fehmi Hoca'nın diğer tangoları ve «Mazi.» «Mazi» tangosunu ailemiz çok severdi. Bunları ben çocukluğumdan beri biliyordum. Fehmi Hoca'yla tashih ederek çalıştık.

Tango çocukluğunuzda başlayan bir merak mıydı?

Bütün ailenin büyük bir tango sevgisi vardı. Teyzem gitar çalardı, dayım da mandolin. İki, üç sesli söylerdik evce. Kardeşlerim, dayım annem.

O zamanlar söylediğiniz tangolar Türkçe tangolar mıydı?

Türkçe tangoları. Çünkü radyodan dinleniyordu. Radyodan dinledikten sonra o seneler notalar basılırdı. Dayım hemen notaları alır, mandolin ve gitarla çalmaya başlardı, ben de hemen ezberlerdim.

Siz müzikal bir aileydiniz anlaşılan. Peki, İstanbul'dan sonra Ankara Radyosu'nda ne zaman başladınız tango söylemeye?

Eşimden ayrıldıktan sonra tayinimi Ankara Radyosu'na yaptırdım. Cemil Başargan Orkestrası vardı orada. Bu da 1955 senesi. Orada Zehra Eren de aynı orkestra ile söylüyordu. Bu sefer ikimiz birden; iki parça o, iki parça ben, bir de orkestra parçasıyla tamamlıyorduk programımızı. Beş, bazen altı parçalık programlarımız oluyordu.

Hangi bestecilerin tangolarını söylerdiniz en çok?

Cemil Başargan Türkiye'de ne kadar tango bestecisi varsa hepsinin eserini çaldırırdı. Zaten onlar notalarını gönderirlermiş radyoya. Diğer besteciler öyle değillerdi mesela. Fehmi Hocamız hep yalnız kendi parçalarını isterdi.

Mefharet Hanım, o zamanlar Arjantin tangolarını bilir miydiniz?

Arjantin tangolarını çok severdim ve onların tarzında söylemeyi arzu ederdim. İtiraf etmek gerek, Türkçe tangolardan daha çok severdim onları.

Arjantin tangolarının plakları var mıydı o zamanlar?

Tabii vardı ve neşrediliyordu radyoda. Meraklılar bu plakları radyoya vererek yayınlanmasına müsaade ederlerdi.

O zamandan hatırladığınız isimler var mı?

Suzy Leva mesela. Daha da var ama hafızam zayıftır, böyle sorunca isim veremiyorum. Suzy Leva en sevdiğim. Ben sonradan anladım ki, arkadaşlarım da fark ettiler, onun gibi söylüyorum. Onu taklit etmişim demek ki...

Kaç sene tango söylediniz radyoda Mefharet Hanım?

Benim bazen Ankara'dan İstanbul'a ve İzmir'e turnelerim olurdu. Bu yüzden arada aksamalar olmasına rağmen on sene sürdü.

Radyo dışında gazinolarda da söylediniz galiba?..

Ben alaturka gazinolarda batı müziği söyleyen ilk hanımım. Gönül Yazar'ın kocası Necdet Yazar vardır. Onun Astoria isimli bir lokali vardı Ankara'da. O zaman gazinolarda hep alaturka vardı. Benim radyodan sesim tanındığı için patronlara cazip gelmiş olsa gerek ve ben derdim ki patronlara, «Şöyle açarsanız ortalığı, ben söylerken dans ederler, bir değişiklik olur» derdim. Onu da yaptılar. Mesela Göl Gazinosu yaptı. Ankara'da çalışmadığım lokal kalmadı zaten.

Bu lokallerde çalışırken belli bir repertuvarınız var mıydı?

Ben komersiyal müzik yaptım. Çünkü çalıştığım yerler çok değişti. Alaturka gazinolarda Türkçe tango söyledim. Süreyya gibi, Kordon Bleu, Kervansaray gibi 12'den sonra başlayan dansinglerde, lokallerde hep yabancı şarkılar söyledim. İspanyolca, İtalyanca, İngilizce moda olan şarkılar söyledim. Ama radyoda daima Türkçe tango söylediğim için bunların arasında Türkçe tango isteyenler de oluyordu. O zaman çok seviniyordum Türkçe tango söyleyeceğim diye. Bazı lokaller Türkçe söylemeyeceksin diye şart koşuyorlardı.

Türkçe tangoların ne zaman modası geçmeye başladı sizce?

Elvis Presley'den sonra. Çok sevildi bu çocuk Türkiye'de. Benim anladığım kadarıyla, gençler hareketli müzik istediler. Onun orkestrasındaki heyecanı, yerlere yatması, o kalabalık orkestrayla gençlere büyük konserler vermesi herkesi çok etkiledi.

Rock'n Roll demek ki tangonun sonunu getirdi sizce. Ama uzun yıllar radyolardaki tango orkestraları yaşamaya devam etti, öyle değil mi?

Tangonun tiryakileri vardır. Hâlâ var. Mektup yazarlar «Siz niye çıkmıyorsunuz, niye söylemiyorsunuz?» diye.

Televizyonlarda Türkçe tangolar söylense yine tutar mı dersiniz?

Aa... tabii. Ben müracaat ettim. Hem Ankara'da hem İstanbul'da müdürlere gittim, ama müdürlerimiz tango sevmiyorlar.

Hâlâ tango söyleyen kimler var Mefharet Hanım?

Yalnız Şecaattin Tanyerli kaldı. Onun için ona saygım o kadar büyük ki... O yaşıyor. Bir ara Esin Engin, bundan on, on beş sene evvel yine canlandırmak için faaliyet gösterdi. O zaman da çok sevinmişim. Canlanacak diye sevindim ama olmadı.

Biraz da Zehra Eren'den söz eder misiniz?

Zehra Eren tango söylemeye Ankara Radyosu'nda başlıyor. Kocası Kadri Cerrahoğlu, Cevdet Kozanoğlu'nun arkadaşı. Cevdet Kozanoğlu, Zehra'nın sesini dinliyor, beğeniyor ve Kadri Bey'in parçalarını söylemeye başlıyor Zehra. Zaten Kadri Cerrahoğlu çok iyi bir besteciydi. Çok duygulu parçaları vardır. Zehra Eren'le program yaparken aramızda hiç problem olmadı. O pes sesli, ben tiz sesli, gayet iyi uyuyor-duk. Yani erkek solistlerle, İtalya'dan, Fransa'dan gelen müzisyenlerle çok çalıştım. Onlarla iddialarım oldu. Ama ikimiz de hanım olduğumuz ve aynı orkestrada çalıştığımız halde en ufak bir darılmamız olmamıştır. Şimdi artık söylemiyor ama söylerse çok iyi olur. Sesi ufaktı ama radyodan volümlü, büyük bir ses gibi geliyordu. Zarah Leander'e benzetirdi kendini, hayranları da benzetirlerdi.

Mefharet Hanım, bu çok ilginç söyleşi için size çok teşekkür ediyorum.

19 Haziran 1988, Cumhuriyet

Ayhan Baran

Ayhan Baran gibi çok yönlü birine öyle her gün rastlamazsınız. Ayhan Baran gibiler nadide çiçek gibidirler. Özel koşullarda dünyaya gelir ve özel koşullarda yaşarlar. Yıllar öncesinden, 50'li yıllardan bir anım var onunla ilgili. Ankara Devlet Konservatuarı'ndan ya yeni mezun olmuştu ya da son sınıf öğrencisiydi. Cebeci'deki Konservatuvar Binası'nın Konser Salonu'nda, piyanoda kendi kendine eşlik ederek bir lied resitali vermişti. Şaşkınlıktan ağzımız bir karış açık kalmıştı o zaman. Müzik dünyasında benim diyen kaç şarkıcı kendi kendine piyanoyla eşlik ederek konser verebilir, sorarım size?

Ayhan Baran'ın yetenekleri iyi piyano çalması ve iyi şarkı söylemesiyle de sınırlı değildir aslında. İsterse bal gibi bestecilik de yapar, ama o, bu işi kardeşi İlhan Baran'a bırakmış ve sadece çok sevdiği eserleri kendi zevkine göre orkestra için düzenlemekle yetinmeyi yeğlemiştir. Bazen kaçamak besteler de yapar ama onları hiç gün ışığına çıkarmaz.

Ayhan Baran'ın müzik dışındaki uğraşları arasında sayabileceğimiz resim, heykel, amatör mimari, dülgerlik, marangozluk, her türlü teknisyenlik gibi becerilerine hiç girmeyelim, daha iyi. Zira, bizim gibi sıradan yaratıklar, onun elinden gelen işlerin listesini görünce iyiden iyiye aşağılık duygusuna kapılabilirler.

Ayhan Baran, elini attığı her işin üstesinden kolaylıkla gelebilen ender insanın açığönüllülüğü ile, yaptığı işlerin öneminin farkında bile olmadan yaşar çoğu zaman. Ona kim bilir kaç kez «Ama neden kariyerini Avrupa’da, Amerika’da sürdürebilecekken, hiç orali olmadın Ayhan Ağabey?» diye sormuşumdur. Öyle ya, Ayhan Baran’ın Nesterenko’dan, Gavurof’dan, Justino Diaz’dan ya da Raimondi’den ne eksiği var ki?

Baran’ın sesinin dinleyiciyi sarmalayan rengi, baştan sona tek bir çizgiyi, rengi tuturması, nefes kontrolü, İtalyanca’yı, Almanca’yı, Rusça’yı, kısaca pek çok yabancı dili ana diliymiş gibi rahatlıkla telaffuz edebilmesi, onun dünya çapında bir sanatçı olabilmesi için yeterli niteliklerdi. Ancak o, kendi kurduğu dünyasında, kendi alışkanlıklarıyla yaşamayı, dış dünyaya açılmaya yeğlemiştir.

1 Mayıs 1985, Cumhuriyet

Semiha Berksoy

Cumhuriyet tarihimizin ilk opera sanatçısı, Atatürk Ödülü sahibi soprano Semiha Berksoy 1990 yılında 80 yaşına bastığında ruhunun daha 30'unda bile olmadığını önemle vurguluyordu kendisini kutlayanlara.

Semiha Berksoy'un hemen her dakikası müzik ve sahne aşkı uğruna mücadele ile geçen hayat hikâyesinin opera bölümü 1928 yılında başlıyordu. O yıl Semiha, İstanbul Belediyesi Konservatuarı'nda Nimet Vahit Hanım'ın şan sınıfına girmişti. Hemen ertesi yıl, yani 1929'da Musorgski'nin *Sadko* operasından ve Puccini'nin *La Boheme* operasından arylalar söyleyebilecek düzeye gelen Semiha, aynı yıl Güzel Sanatlar Akademisi'ne de kaydolup Namık İsmail'in atölyesinde çalışmaya başlıyordu.

Semiha Berksoy'un ilk gençlik yılları fırtına gibi geçti. Çünkü bir koltuğa iki karpuz sığdırmak şöyle dursun, o üç karpuz sığdırmaya karar verip 1930 yılında Darülbcdai'nin Tiyatro Okulu'na da girmeyi başarıyordu. 1931'de Paris'te çekilen ilk Türk filmi *İstanbul Sokakları*'nda rol alıyor ve öğrenciliği devam ederken Nâzım Hikmet'in *Kafatası* oyunu ile sahneye çıkarak, bu oyunun hemen ardından müziğini Hasan Ferit Alnar'ın bestelediği *Yalova Türküsü*'nde başrol oynuyordu. (1932)

1933'de Schiller'in *Hile ve Sevgi*'sinde Luisa Müller rolü-

nü canlandıran sanatçı, aynı yıl Süreyya Opereti'ne geçip *Emir*, *Çardaş*, *Maskot*, *Leblehici Horhor* operetlerinde prima-donna rollerine çıkmaya başladı. 1934 yılı geldiğinde Semiha, resmen Şehir Tiyatrosu'na girmişti artık. Ekrem ve Cemal Reşit Rey kardeşlerin *Lüküs Hayat* operetinde Mısırlı Atıfet rolünü canlandırıp çok başarılı olunca, Rey kardeşler Semiha için Puccini'nin *Tosca* operasını Türkçe'ye çevirmeye başladılar. Bir yandan da Johann Strauss'un *Yarasa* operetini sahneye koyuyorlardı. Semiha Berksoy, *Yarasa*'da hem Adele rolünü oynuyor hem de Bedia Muvahhid'in oynadığı Rosalinde'nin bütün şarkılarını söylüyordu. Yani sözün kısısı Bedia'nın rolünü seslendiriyordu Semiha.

1928 ile 34 yılları arasında hızla, hatta şimşek gibi yükseliyordu sahnelerde Semiha Berksoy. Bu yükseliş doğal olarak Atatürk'ün dikkatini çekmişti. Semiha Berksoy, İran Şehinşahi'nin Atatürk'ün davetlisi olarak Türkiye'ye yapacağı ziyaret şerefine Ahmet Adnan Saygun tarafından bestelenen ilk Türk operası *Özsoy*'da başrol oynuyor ve hocası Nimet Vahit Hanım ile sahneyi paylaşıyordu. (19 Haziran 1934)

Bu olay Semiha Berksoy'a Avrupa kapılarını açmıştı. Kazandığı devlet bursu ile 1936'da Berlin Yüksek Müzik Akademisi'ne kabul edilince Semiha Berksoy'un yaşamında yepyeni bir dönem başlamış oluyordu. 1937'de Berlin büyükelçimiz Hamdi Bey'in bir davetinde konser veren Semiha Berksoy, Alman Dışişleri Bakanı von Ribbentrop'un dikkatini çekince kendisine Berlin Radyosu'nda konser verme olanağı tanındı. Semiha Berksoy 1938'de Berlin Radyo Senfoni Orkestrası eşliğinde *Madama Butterfly* ve *Cavalleria Rusticana* operalarından ariyalar, 1939'da Wagner'in *Uçan Hollandalı* operasından Senta'nın ariasını söyledi ve bu konser-

ler Berlin Radyosu'ndan dünyaya yayınlandı.

Aynı yıl Richard Strauss'un 75. doğum yıldönümü dolayısıyla düzenlenen festivalde, bestecinin *Ariadne auf Naxos* operasında Ariadne rolünü oynamak üzere seçildi Berksoy. Strauss operalarının en zor partilerinden biri olan Ariadne rolü için bir Türk sopranonun seçilmiş olmasının önemini göz ardı etmeyelim.

Böylece Semiha Berksoy'a dünya çapında kariyer yapma kapıları açılmıştır ama o Berlin Stadtoper ile angajman yapabilecekken «memleketim de memleketim» diye tutturur ve Akademi'yi bitirir bitirmez döner memleketine. Çünkü büyük emelleri vardır; Türkiye'de opera kuracaktır; ülkesine hizmet edecektir. Wagner ve Strauss'un zor partilerini hiç zorlanmadan söyleyebilen bu yüksek dramatik soprano, çok güçlü, volümlü ve geniş bir sese sahiptir. Almancası mükemmeldir. Alman orkestra şefi Praetorius'un Ankara'da yeni bir kimlik kazandırdığı Riyaseticumhur Filarmoni Orkestrası eşliğinde Türkiye'deki ilk Wagner konserini verir Semiha Berksoy. (1940)

O sırada Ankara'da Türk tiyatro ve opera okulunu kurmakla görevlendirilen dünyaca ünlü tiyatro ve opera rejisörü Carl Ebert, Semiha'nın sesini duyunca, «Artık Türkiye'de operaya başlayabilirim» diyerek hazırlıklarını hızlandırır ve 2 Nisan 1941'de Puccini'nin *Tosca* operasının ikinci perdesi Ankara Halkevi Salonu'nda sahnelenir. *Tosca*'yı Semiha Berksoy, Polis Müdürü Baron Scarpia'yı Nurullah Şevket Taşkıran, *Tosca*'nın sevgilisi Ressam Cavaradossi'yi Nihat Kızıltan oynamaktadır. Lütfi Ay, -1941 yılı İlkteşrin ayında Maarif Matbaası'nda 2500 adet basılan- *Güzel Sanatlar Dergisi*'ndeki *Tosca* yazısına şöyle başlar: «Devlet Konservatuva-

rı geçen Haziran'dan beri ilk opera temsillerinin üzerinden daha bir sene geçmeden bize ikinci bir operayı Türkçe olarak dinleme zevk ve fırsatını verdi.. Daha perde açılır açılmaz N. Ş. Taşkıran ve S. Berksoy, bize birinci perdesini seyrettiğimiz bir *Tosca*'nın devam etmekte olduğu intibasını vererek rollerini gerek ses gerek temsil bakımından hiç aksatmadan başardılar.»

Berksoy'un *Tosca*'daki büyük başarısı *Madama Butterfly* ile de devam ediyor ve Carl Ebert onun için Beethoven'in *Fidelio* operasının sahnelenmesine karar veriyor ve işte tam o sırada Türk ulusunun en büyük illetlerinden biri olan «başarılı olan kişinin kuyusunu kazma veya ayağını kaydırma» girişimleri başlıyor. Kafası kızan Semiha kalkıp dönüyor Berlin'e. Bu kez niyeti oraya yerleşmek ve Almanya'da opera kariyeri yapmak. Yıl, savaşın gitgide sıcaklaştığı 1941 yılı. Berlin bombalanmakta. Nitekim, Dresden'de verdiği bir konser dönüşü, yokluğunda evine bomba isabet ettiğini ve her şeyinin yanıp kül olduğunu görüyor Semiha. Daha fazla direnmenin anlamsızlığı ortada ne yazık ki... Zararını tazmin eden Alman Hükümeti'nin katkılarıyla yurda dönmek zorunda kalıyor sanatçı.

1943'de Ercüment Siyavuşoğlu ile evlenip İstanbul'a yerleşiyor, arada sırada konserler veriyor, Zeliha'yı dünyaya getiriyor, aile yaşamına adapte olmaya çalışıyor. Ancak, operanın cazibesinden kurtulması olanaksız Berksoy'un. Onun, 1947'de Ebert'in isteği üzerine yine Ankara'ya döndüğünü görüyoruz. Ankara'nın cadı kazanında göze göz, diş diş savaşmaktadır artık. Her şeye rağmen, *Cavalleria Rusticana*, *Tiefland* (1950), *Fidelio* ve *Tosca* (1952) operalarında başrolleri oynar Ankara Operası'nda ve onu sahnede izleyip

dinlerken hayranlıktan dilini yutan Alman Kültür Ataşesi'nin tavsiyesiyle Wagner'in opera mabedi Bayreuth'a çağrılır ve Wagner'in en ünlü torunu, rejisör Wolfgang Wagner ile tanışır. Belki de bu kez Almanya'da kalabilecektir artık. Ama aile ve memleket hasreti yine ağır basar ve yine geri döner Berksoy.

Semiha Berksoy'un mücadelesi hep opera içindi. Hem sesine hem de oyun gücüne güveniyordu. Bu yüzden hiç kimseye ödün vermedi. Çok kafasını kızdırdılar mı kalkıp Viyana'ya, Münih'e, Berlin'e gidiyor, oralarda konserler veriyor, güzel kritikler alıyor, o kritikleri dosyasına koyup yine evine dönüyordu. Türkiye'de bugün bile kimse doğru dürüst Wagner syleyemezken, o, değerli piyanist Mithat Fenmen'in eşliğinde yıllarca Wagner konserleri dizileri yaptı. Semiha Berksoy, 1972 yılında mücadeleyi bırakarak emekli oldu ama pes etmedi. şimdi artık 80'li yaşlarını yaşıyor; resim yapmaya, şarkı söylemeye, filmlerde oynamaya, âşık olmaya, yaşamdan doyum almaya devam ediyor genç Semiha Berksoy.

30 Mayıs 1990, Cumhuriyet

İdil Biret –I–

İdil Biret, konserleri olsun olmasın, yılbaşı tatillerini ve yaz aylarının bir bölümünü İstanbul'da, Moda'da annesinin yanında, akrabaları ve yakın dostları arasında geçirir, İstanbul'a her geldiğinde «dokuz parçaya bölünmesi» gerekir hep. Konser çalışmaları ve provalar arasında, günün her saatinde telefonlar çalar, misafirler davet edilir ya da nazikçe mazeretler beyan edilir. Gazeteciler, fotoğrafçılar görüşmek için randevu isterler, o arada emektar kedisi «Molly» ile ilgilenilmeli ve onun duyguları incitilmemelidir. Her akşamüstü çaya konuklar gelir. Annesi Leman Hanım bütün anneler gibi kızının henüz yeterince büyümediği kanısında olduğundan, ikramda kusur etmemesi için onu arada bir ikaz eder.

İdil'in ev dekorasyonu merakı da her İstanbul'a geldiğinde depreşir. Ya evi kendi elleriyle badana yapar, ya eşyaları değiştirir, ya döşemelik kumaş peşinde koşup koltukların, kanapelerin kılıflarını yeniler. Bir de eşi Şefik Büyükyüksel'le paylaştıkları ortak resim merakı var. Birlikte ilginç ve benzersiz resimler bulup, duvarlarını süslerler.

Bitpazarlarının da tiryakisi olan İdil'i, Paris'in, Brüksel'in, New York'un, Londra'nın, İstanbul'un, hatta belki de Hong-Kong'un yahut Varşova'nın bitpazarında kelepirci eşya ararken ve de bulurken yakalayabilirsiniz...

İdil'in asıl sohbetine doyum olmaz. Dünyaya ve hayata öyle olumlu, öyle barışık gözlerle bakar ki, onunla geçirece-

ğiniz bir saat size bir yıllık psikoterapiden daha iyi gelir. İdil'le konuşulan konuların sınırı da yoktur. Şifalı otlardan tutun da Japon usulü çiğ balık tarifine kadar her konuda ilginç bir şeyler biliyordur mutlaka. Gündelik, sıradan dertlerinizi İdil'le konuşurken unutursunuz. Çünkü o aynı zamanda bir filozoftur. Karşısındakinin ruhunu okur. Zekâsının ve duyarlılığının gücüyle sizi çok daha değişik evrensel boyutlarda düşünmeye ve hissetmeye yöneltir.

Bir süre önce, İdil Biret'le daldan dala uzun bir sohbet yapmış, müzik dünyasındaki güncel sorunlardan, İdil'in kendi müzik anlayışına kadar çeşitli konuları enine boyuna konuşmuştuk. Saatler süren bu konuşmamızın bazı bölümlerini okurlarımızla paylaşmak istedik.

Dünya Piyasasında Konser Sanatçısı

Konser sanatçısının dünya müzik piyasasında karşılaştığı engellerden, aşılması gereken duvarlardan söz ederken şunları söylüyordu İdil:

«Kariyeri sürdürmek, Türkiye'de yaşayan biri için zor olabilir. Benim bir de Brüksel'de evim var biliyorsun. Şefik'in işi Brüksel'de olduğu için orada oturmak benim çok işime geliyor. Bir de bakıyorsun telefon çalıyor, ertesi gün için acele bir konser isteniyor. 'Gelir misin?' dediğinde rahatça trene binip gidebiliyorum. Almanya'da çok konser oluyor. Uçakla 45 dakikada İngiltere'deyim. İstanbul'da olduğumda böyle fırsatları kaçıyorum. Geçenlerde Kopenhag'da televizyon için bir konser çıktı ama iki saat içinde gitmem lazımdı. Yetişemedim. Benim yerime Christina Ortiz gitti işte.»

«Kariyeri sürdürmek ayrıca ilişki meselesi. Empezaryo-

ların olacak. Eğer emprezaryon yoksa, konserin de olmuyor. Kendi kendime yapamayacağım bir sürü şey var. Bir kere Şefik olmasaydı, Beethoven/Liszt plağı işini kendi kendime planlayamazdım. Sen bunları yakından biliyorsun. Emprezar-yolar, bu adamlar o kadar kendilerini bir şey zannediyorlar ki! Yani kendilerini artistten daha önemli sanıyorlar. Çünkü orada çok artist var. Bir sürü yarışma oluyor. Birinci ya da ikinci olan o adamın listesine girmek istiyor. Adı etkili olan fımalar var birkaç tane. Bunların listelerinde ünlü orkestra-lar, şefler, artistler var. Başkaları da var ama onlar 'obscure' (kim oldukları belirsiz anlamına kullanıyor bu sözcüğü İdil). Konser direksiyon bilmem kimden geliyorsa şansın olmaz. Ama Adler, Schmidt gibi birkaç isimden geliyorsa 'Ah, dur bakalım, bu kimmiş?' derler.»

«Devletin bu konuda Türk sanatçısına ne ölçüde yardı-mı oluyor?» diye soruyorum İdil'e.

«Hayır. Emprezaryolar hiçbir zaman devletlerle iş gör-mezler» diyor ve devam ediyor, «ancak Ruslar yapıyorlar o işi kendi ajansları Goskonzert'le. Ama Goskonzert de Avru-pa ve Amerika'daki büyük bir firmayla bağlantı kuruyor. Sa-nırım bir miktar da para ödüyorlar, paranın da önemi var değil mi?» diye tatlı tatlı gülümsüyor İdil. «O zaman plak yapımında para pek çok kapıyı açıyor demektir» diyorum.

«Evet, ama o hiçbir şey değil» diye başlıyor İdil, «eğer projen kabul edilmezse istediğin kadar finanse et, ilgilen-mezler. Örnekleri var, biliyorsun. (Burada band kayıtları çoktan yapıldığı halde hiçbir firmanın listesine giremeyen bir plak hazırlığını hatırlıyoruz birlikte.) Çünkü parayı verip plak yapmak hiçbir şey ifade etmez. Ben sana yüz tane teyp doldurayım, ama dağıtımı yapılmazsa işe yaramaz bu teypler. Ortalık stüdyo dolu. İstedğin yerde istediğini yapabilirsin

parayı verince. Fakat plağın dağıtılması ve iyi bir seriye girmesi gerek. Büyük firmaların üçüncü sınıf serileri de var. Maksat üçüncüye değil, birinci seriye girmek. Olayların presantasyonu, reklamı çok önemli.»

Ve Türkiye’de...

Konudan konuya atlıyoruz ya, biraz da Türkiye’deki konser olanaklarına değinelim diyoruz. İdil, yıllarca öteki devlet sanatçıları gibi Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nın yurtiçi turnelerine katılmış, Anadolu’da pek çok konser vermiş, hatta bir keresinde sahnede ilginç bir olay yaşamış.

«1970’li yıllardaki konserlerin birinde, gittiğimiz şehrin spor salonunda çaldık. Spor salonuna gelen dinleyici bambaşka, konser dinleyicisi değil. Islıklar patladı, kıyametler koptu, sahneye fıstık atmaya başladılar. Bizi herhalde maymuna benzettiler. Baktık ki, 25 dakikalık bir eseri kaldırmayacak bu dinleyici. Biz de kısa kestik. Onlar da haksız değil ya canım! Alışmadıkları bir tür müzik. Ona bakarsan bir yerde de bunun tersi olmuş. Yusuf anlatmıştı (Yusuf Güler Ak-söz). Dinleyici üç bölümlü senfoninin tümünü dinlerse sıkılır diye ara bölümü atmışlar, bu kez de dinleyici ‘Siz bizi aptal mı sanıyorsunuz da bir bölümü atlıyorsunuz’ diye olay çıkarmış.

İdil şimdilerde üniversite kentlerinde verdiği konserlerin çok iyi bir dinleyicisi olmasından epey mutluluk duyuyor ve Çukurova Üniversitesi ile Bursa’da verdiği konserleri anlata anlata bitiremiyor.

«Adana dinleyicisini çok beğendim. Bir kere salon akus-

tiği çok güzel. Yamaha piyano var. Bursa'daki sanat Galerisi de gayet iyi. Bütün üniversite kentlerinde, abonman konser serileri yapılırsa bizler seve seve gideriz. Eskişehir'de, Trabzon'da, Erzurum'daki üniversitelere, eğer çağırırsak niye gitmeyelim... Mesela Rusya'da böyle oluyor. Rus devlet sanatçıları yılda 100 konser veriyorlar en az. Burada 100 konser imkânı yok, olsa iyi olur tabii. Fazla konser hiç korkutucu bir şey değil hence. Sonra açıklamalı, konferanslı konserler düzenlenebilir.»

Burada konuyu yine değiştirip, yeni yapacağı plaklardan söz etmesini istiyoruz. Beethoven/Liszt Dokuz Senfoninin EMI firması tarafından birinci seride piyasaya çıkarılması ve büyük başarı kazanması İdil'in dış ülkelerdeki ününü 1986'da birdenbire basının manşetlerine getirmişti. Şimdi ileriye dönük planları nelerdi?..

«Bu transkripsiyonlar devam edecek mi?» diye soruyoruz.

«Yalnız transkripsiyon çalmak niyetinde değilim katiyen. Ama şimdi öyle oldu. Schubert/Liszt'leri yaptım, derken Beethoven/Liszt'ler oldu, şimdi de Wagner/Liszt'leri istiyorlar. Wagner/Liszt'lerle ilgili ilginç bir şey oldu. Pantheon (eski VOX) firmasının sahibi George de Mendelssohn-Bartoldy, yani büyük besteci Mendelssohn'un küçük yeğeni oluyor. Bana 'Ne yapmak istersin?' diye sordu. Viyana Valsleri'nin parafrazlarını mı, yoksa Wagner'leri mi?' Ben de Liszt üzerinde çalışmakta olduğum için Wagner'leri tercih ettim. Sana söyleyeyim, bu Wagner/Liszt transkripsiyonları korkunç, 70 dakikalık uzun bir compact disc oldu...»

Olimpiyatlardaki Atletler Gibi...

«Biz piyanistler, transkripsiyonları bir yerde kendi zevkimiz için çalışıyoruz. Liszt zamanında ise gerekçe başkaymış. O zaman plak yok, herkes de partiyonları oturup kitap gibi okuyamayacağına göre transkripsiyonlar yapılmış. Benim içinse işin zevki başka. Orkestra sanki elimin altında oluyor. Yüzlerce prova yapabiliyorsun kendin için. Orkestra olsa, iki, bilmedin üç prova yapabilirsin ancak. Sen üstelik eseri gerçek beraberliğe götürebilirsin. Çünkü bütün partiler bir tek beyinde toplanıyor sonunda. Sonra başka teknik meseleler de var, pedalı kullanma şekilleri var, benim kendi buluşlarım var. Hiçbir iddiam yok aslında. Biraz da kendi amatörce zevkim için yapıyorum bunları. Olay, Beethoven senfonileri yaptıktan sonra daha da ilginçleşti benim açımdan. Eski den beri şunu düşünürüm; benim için piyanonun dimansiyo nu (boyutları) piyanonun dimansiyonunu geçmeli. Yani piyano, piyano olarak kalmamalı. Piyanodaki bütün imkânları aramak ve kullanmak için bütün vücudu kullanmak lazım. Herhalde Liszt öyle yapıyordu.»

İdil'in geçtiğimiz yaz, neden yeni bir beslenme rejimi uyguladığını, kaslarını geliştirmek için neden bileklerinde birtakım ağırlıklar taşıdığını şimdi daha iyi anlıyorum. İdil, olimpiyatlara hazırlanan bir atlet gibi yaşıyor ve yeni bir şeyler bulmak için sürekli çalıştırıyor kafasını.

İdil Biret, kendisiyle ve çevresiyle kurduğu uyum sayesinde, olağanüstü yeteneğini bir yük gibi taşımayan ender kişilerden. Her şeyle; yaşayan, yaşamayan her şeyle en ince ayrıntısına kadar ilgili. Yakınlarıyla, dostlarıyla, tanıdıklarıyla,

kendisiyle, dünyayla, sanatla devamlı bilgi ve sevgi alışverişi içinde yaşamayı seviyor. Kendi iç dünyası o denli güçlü ki, dışarıdan gelebilecek herhangi bir olumsuz enerjinin onun dengesini bozmasına olanak yok. Vaktini boşa harcamayı hiç denememiş olsa da ara sıra tembellik yaptığını sandığı anlar oluyor. O zamanlarda da sürekli işleyen beyni, onun tembellikten bile pay çıkarmasını sağlıyor.

1 Şubat 1988, Cumhuriyet Dergi

İdil Biret –II–

Dokuzu birden, «Alle Neune». *Fono Forum* dergisinin Aralık 1986 sayısındaki bu başlığın hemen altında çerçeve içinde şu iki cümle yer alıyor:

«Uluslararası niteliği kanıtlanmış İdil Biret gibi piyanistler, yani kurnazca seçilmiş repertuvarların ardına sığınmayanlar ender günümüzde.»

«Büyük Türk piyanisti (*grossen Türkischen pianistin*) İdil Biret, kendisine yıllardır kapalı tutulan plak endüstrisinin kapılarını büyük bir hamleyle açtı.»

Fransa'da *Figaro* gazetesinin çıkardığı haftalık *Madame* dergisinin Kasım 1986 tarihli 15. sayısında ise İdil Biret'in Wilhelm Kempff ile çekilmiş bir fotoğrafı yanında şu satırları okuyoruz: «İdil Biret dünyayı fethetti. Ufak tefek, narin, içe dönük ama Türk gibi güçlü bir kadın (*Mais femme forte comme une Turque.*)»

Müzik dünyasında sözü geçen çevreler, en sonunda İdil Biret'i resmen tanıdılar ve onu yıllardır ihmal etmelerinin günahını çıkarmak için birbirleriyle yarış ediyorlar. *Fono Forum* dergisindeki uzun makalenin yazarı Peter Cossé, İdil Biret'in akıllara durgunluk veren müzik serüvenini adım adım izleyerek okuyucularına naklederken, bir yandan kendine, bir yandan müzik otoritelerine çatmayı da ihmal etmiyor:

«Zamanımızın tartışmasız –erkekler de dahil– en geniş

repertuarlı piyanisti İdil Biret'in hakkını vermekte çok geçtik. Tekniği ve entelektüel derinliğinin olağanüstülüğü bunca yıl nasıl oldu da gözümüzden kaçtı? Evet. Büyük ve uluslararası ünü olan bir piyanistti İdil Biret. Müzik merkezlerinden çok uzak bir ülkeden, Türkiye'den gelen bu büyük müzisyen, aldığı önemli ödüllerle (Lily Boulanger Anısına Ödül, Harriet Cohen, Dinu Lipatti Altın Madalyası), daha 11 yaşındayken Wilhelm Kempff'le Mozart'ın iki piyano konçertosunu yorumlamasıyla, Erich Leinsdorff ve Pierre Monteux gibi şeflerin yönetiminde çaldığı Rahmaninof *Re Minör Piyano Konçertosu*'yla, Brüksel'deki 'Kraliçe Elizabeth Yarışması'nda' Emil Gilels ile yan yana oturmasıyla, Sovyetler Birliği'nde verdiği sayısı 80'i aşan konserlerle, İstanbul Festivali'nde Yehudi Menuhin ile yorumladığı Beethoven sonatlarıyla; Scherchen, Boult, Kempe, Sargent, Rozhdestvensky ve Mackerras gibi şeflerle çalmasıyla dikkatimizi çekmişti... Tanınıyordu ve değer verilen bir piyanistti ama plak şirketleri ona bir türlü kapılarını açmıyorlardı. Ta ki, o, kimsenin yapamadığını yapana kadar... Yani Beethoven/Liszt'in dokuz senfonisinin tümünü dokuz ay gibi kısa bir zamanda hazırlayıp plağa almakla, erkek veya kadın, hiçbir piyanistin başaramadığını başarak üstünlüğünü kanıtlayana kadar... Beethoven/Liszt Senfonileri'ni plağa alan başka piyanistler de var. Örneğin Cyprien Katsaris, dikkat ve ihtiyatla her yıl ancak bir tane senfoni hazırlayabiliyor. Harmonia Mundi plak firması ise senfonileri üç Fransız piyanisti arasında bölüştürmüş.

Jean-Louis Hagenauer birinci ve ikinci, Pludermacher üçüncüyü, Dalberto da altıncıyı çıkarabildiler bugüne kadar.

İdil Biret ise senfonilerin dokuzunu birden bir yıldan kısa bir süre içinde plağa almakla kalmayıp, Montpellier Festi-

vali'nde uzmanları bile şaşkınlığa düşürerek verdiği üç konserde bu insanüstü işi canlı olarak halk huzurunda da başardı. Bunca uzun ve çetin partiyonları bu kadar kısa zamanda öğrenebilmek bir yana, bellekte tutabilmek bile akıllara durgunluk verebilir.

İdil Biret'in başarısı, bu ufak tefek kadının akıl ve güç üstünlüğü erkek piyanistleri utandırmalı. (Yazar Cossé, İdil Biret'in bir kadın olarak böyle harikalar yaratmasına yazı boyunca sürekli şaşıp duruyor.) Olağanüstü geniş repertuvarına ve rekor sayıdaki konser etkinliklerine rağmen hak ettiği ilgiyi bugüne dek elde edemeyen İdil Biret'in, kendini kanıtlamak için ancak dev bir projeyi bizlerin burnuna dayaması mı gerekiyordu?»

İdil Biret, Peter Cossé'nin dediği gibi, müzik çevrelerinde uzun yıllar ihmal edildi. Çünkü tek başınaydı. Türk Hükümetleri ve Dışişleri Bakanlığı'nın kültürel alışveriş programları çerçevesinde düzenledikleri konserlerin, İdil Biret'in kariyerinde bir ölçüde önemi vardı kuşkusuz; fakat dünya müzik arenasında tanınmak için, bir sanatçının arkasında o müzik çevrelerinde sözü geçen başka güçlerin bulunması gerekiyordu. Bu güçler ya büyük paralar harcamayı göze alan şirketlerdi, ya kendi sanatçısını, ülkesi ve kültürü ile birlikte tanıtmak isteyen sanat hamileriydi, ya da belirli azınlıkların oluşturduğu «lobby»lerdi.

Bugün bazı ulusların müzisyenleri arasında, Batı Bloğu–Doğu Bloğu ayrımı gözetmeyen bir dayanışma vardır. Örneğin İtalyan orkestra şeflerinden biri önemli bir orkestranın başına geçti mi, öteki İtalyanlar için de iyi yerler bulunur. Mitsuko Uchida gibi sıradan bir Japon piyanistini de örneğin, Nikkon firması destekler.

İdil Biret ise müzisyenlerin müzisyenidir. Daniel Barenboim ondan söz ederken saygıyla ve alçak sesle konuşur, biraz da sıkılarak der ki: «İdil bizlerden iyidir.»

Beethoven/Liszt'in dokuz senfonisinin EMI firması tarafından plağa alınması, İdil Biret'in kendi bileğinin gücü ve eşi Şefik Büyükyüksel'in İdil'le birlikte gündüzlerini gecelere katmasıyla gerçekleşmiştir. Öyle ki, plak endüstrisi kulislerinde ortaya çıkan engelleri bile, son ana kadar karı-koca tek başlarına göğüslemek zorunda kalmışlardır. Bütün bunlar göz önüne alındığında, İdil Biret'in kazandığı başarının önemi daha da artmakta ve hak ettiği yere gelmek için ödediği bedelin ağırlığı ortaya çıkmaktadır.

21 Aralık 1986, Cumhuriyet Dergi

İdil Biret -III-

Aşağı yukarı iki yıldır Heidelberg'deki Penta Oteli'nin devamlı müşterisi İdil Biret. Ayda bir ya da iki kez Heidelberg'e gidip dev bir plak projesini gerçekleştirme çalışmaları yapıyor sanatçı. Böylesi bir projeye girişmeye şimdiye kadar hiçbir piyanist cüret etmemiştir dünyada. Rahmaninof, Brahms, Chopin ve Skriabin'in bütün eserleri; Saint-Saens'ın piyano konçertoları ve Berlioz/Liszt *Senfoni Fantastik*'in CD kayıtlarından oluşan bu dev projenin ürünleri peyderpey piyasaya çıkmakta. Şu anda Saint-Saens'in 2 ve 4. *Konçertoları*, Brahms'ın op.76/79 ve op.116 piyano parçaları (Klavierstücke) ile Chopin'in op.10 ve op.25 *Etütler*'i piyasada satılmakta.

Dev projeyi yürürlüğe koyan Naxos firmasının politikası şu: Çok iyi kalitede kayıt, uygun fiyat ile sevdiğiniz bestecinin tüm eserleri birarada...

İdil Biret şu ana kadar Rahmaninof'un *Études Tableaux*, op.23 ve 32 *Préludes*, op.36 Sonat, op.42 *Corelli Çeşitlemeleri*, 6 *Moments Musicaux*'sunun; Brahms'ın op.24 *Haendel*, op.9 *Schumann* ve op.35 *Paganini Çeşitlemeleri*, 1., 2. ve 3. *Sonatları*, op. 10 *Baladlar*, op. 117/118/119 *Piyano Parçaları* ve op.4 *Scherzo*'sunun; Chopin'in *Nocturne*, *Mazurka*, *Polonaise*, *Fantaisie*, *Barcarolle*, *Bérceuse*, *Impromptue*, *Scherzo*, *Konser Allegrosu*, 1., 2. ve 3. *Sonatlar*, *Valsler*, 1. ve 2. *Kon-*

çertoları'nın kayıtları tamamlanmış durumda. Eserlerin tümünün kayıtları Haziran 1992'de bitmiş olacak.

İdil Biret'in günü –özellikle plak ve konser çalışmaları- nın yoğun olduğu dönemlerde– sabah cımnastığı ile başlıyor. Buna «work out» demek daha doğru aslında... İdil'in sabah kültür fiziki ortalama 45 dakika ile bir saat arasında gidip geliyor. Aletlerle ve çeşitli ağırlıklarla yaptığı bu çalışmaların sonucu kazandığı kondüsyon ile sanatçı, bazen bir oturuşta 6, 7 hatta 8 saat süren kayıt seanslarına hazırlıyor bedenini.

Dolayısıyla İdil Biret'in yaşam biçiminde ne beden ne de kafaca yorgunluğa yer var. İçki ve sigarayı zaten oldum olasıya kullanmayan Biret, sağlığını bitkiler, otlar, doğal besinlerle korumaya da meraklı. İlaç kullanmayı sevmediğinden, çeşitli bitki ve otların hangi hastalıklara iyi geldiğini yıllardır araştırır durur. Kitaplığında bu tür kitapların her türünü bulmak olası. İsteyene tavsiyelerde bulunması da cabası İdil'in.

Değişik tahıllardan, bal, süt ve elmadan oluşan sabah kahvaltısını yaptıktan sonra Biret'in günü başlamıştır artık. Heidelberg yakınlarında Sandhausen'deki Studio van Geest' te gerçekleşecek olan kayıt seansına gitmeden önce biraz dolaşmayı, belki de vitrinlere bakmayı deneyebilir sanatçı. Dünyada hiçbir şeyin keyfini bozmasına izin vermemeyi düstur edinen İdil Biret'in, yaşadığı ya da gezgin olarak dolaştığı her kentin bitpazarlarını tavaf etmesi de başka bir özelliğidir. Fazla ve gereksiz para harcamadan, sevdiği ve değer verdiği eşyalarla yaşamak en büyük zevklerinden biridir onun.

Stüdyoya ulaştıktan hemen sonra, sanatçının iliklerine kadar profesyonel kesildiğini, gözlerinizin önünde biçim değiştirdiğini fark edersiniz. Artık maraton başlamıştır. Önce

kaydedilecek eserin tümünü baştan sona bir kez çalar İdil Biret. Ses kayıt mühendisi ve yapımcı Martin Sauer, kayıt sırasında elindeki kurşunkalemle nota üzerine binbir türlü işaretler kondurmaktadır. İlk kayıt biter bitmez, İdil ile Sauer, sonucu nota nota, ölçü ölçü, cümle cümle gözden geçirirler.

İdil ile, renkler, tempolar, nefesler, virgüller, noktalar, vurgular, pedallar gibi konularda karşılıklı yaptıkları hararetli fikir ve görüş teatisi sonucu ince ayrıntı çalışması başlamış olur. O gün stüdyoya 12.00'de girilmişti. Saat 19.00'a doğru 120'şer dakikalık iki minyatür DAT, yani Digital Audio Tape bitirilmiş, Chopin'in op.49 *Fantaisie*'si milyon kez didiklenmiş, İdil gitgide açılmış, açıldıkça enerjisi artmış, her yeni ayrıntı kaydında bir öncekinden daha iyi çalmayı becererek kusursuzluğun sınırı mınırı olmadığını kanıtlamayı başarmıştı. Kayda sadece iki kez, o da akortçunun olaya müdahalesi gerektiği için ara verilmişti.

İlk pes eden yine de Martin Bauer oldu. Yine de, ne de olsa Alman olduğundan yiğitliğe pek toz kondurmak niyetinde de değildi ilk aşamada. «Artık elimizde yeterli seçenek var, kayıt çok iyi gitti, eğer isterseniz son bir rötuş yapılabilir ama bana sorarsanız gerek yok» diyerek kibarca «artık yeter»i çekti. Oysa, İdil'e kalsa gün yeni başlıyordu sanki; geceyi stüdyoda geçirebilir, sabaha kadar beş milyonuncu seçeneği deneyebilir, her seferinde de kendini daha zinde ve enerji yüklü hissedebilirdi.

İdil Biret'in yaşamındaki «bir gün» böyle sona ermiyordu hiçbir zaman. Kimi kez stüdyodan çıkıp doğruca havaalanına gidiyor ve Brüksel'deki evine dönüyordu. Geceyi okuyarak ya da son zamanlarda eşi Şefik'le merak sardığı, u-

nutulmuş büyük piyanistlerin plaklarını dinleyerek geçiriyordu. Chopin'in tüm eserlerinin plak kayıtları yapılmaktayken İdil ve Şefik, Chopin'in yaşamını, öğrencilerini, öğrencilerinin öğrencilerini, dolayısıyla Chopin'in kendisinin nasıl piyano çaldığının sırlarını araştırıyor, buldukları çok ilginç ipuçları ile adı sanı unutulmuş piyanistleri keşfediyorlar ve onların aracılığı ile Chopin'e ulaşıyorlardı bir anlamda.

1 Mayıs 1991, Cumhuriyet

Doğan Cangal

Okullu müzisyenlerimiz arasında bir Ankaralı-İstanbulu dayasıdır sürer gider yıllardır. Ankara Devlet Konservatuvarı kökenliler, İstanbul Belediye Konservatuvarı kökenlileri, İstanbullular da Ankaralıları dışlar durur bildim bileli. Bunun son örneğine İstanbul Belediyesi Konser Salonu'na Cemal Reşit Rey adının verilmesi sonucu rastlandı. Pek iyi niyetli olamayan bir İstanbullu «Filiz Ali gibi bir Ankara Devlet Konservatuvarı kökenlinin Cemal Reşit Rey»i anlamasına imkân olmadığını» vurgularken, daha iyi niyetli bir İstanbullu da «Ankaralı olmasına rağmen F. Ali'nin Cemal Reşit Rey'in değerini anlayan biri» olmasını neredeyse hayretle karşılıyordu.

Bu mantığa göre İstanbullu müzisyenlerin Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses ve niceleri gibi «Ankaralı» müzisyeni, «Ankaralı»ların da «İstanbul»ları anlaması olanaksız. Aynı mantığa göre her iki kentin yetiştirdiği müzisyenleri, bize tümüyle yabancı olan dış dünyanın anlaması ise hepten olanak dışı. Belki de bu anlaşılmağımız yüzünden bir türlü müziğimiz dünyadan ses getiremiyor. Öyle ya, daha biz birbirimizi anlamazken yabancıların bizi anlamasını nasıl bekleyebiliriz?

Öyle ya da böyle... Biz «Ankaralıları» arasında, biraz Galatasaraylılar'a, biraz da Mülkiyeliler'e benzer «aynı asker o-

cağından yetişmiş olma» duygusu hüküm sürer. Çoğumuz, ilkokul sonrası biraraya gelmiş, yatılı okul ortamında birlikte büyümüşüzdür. Kimi zaman kardeşten de yakın bağlarımız olmuştur. Şimdi artık koca koca insanlarız, yolun yarısını geride bırakmışız. Ama biraraya geldiğimizde çocukluğumuza, ilk gençliğimize son sürat dönüveririz. Ankaralı çellist Doğan Cangal'la böyle bir geçmişimiz var. Onun sahnede dinlerken ister istemez film şeridi geriye sarıyor. Ankara Devlet Konservatuarı'nda ilk önce David Zirkin'le başlayıp sonra Saldarelli ile devam eden ve nihayet Martin Bochmann'dan sonra yabancı hocalardan yerli hocalara devrolan çello sınıfını düşündüm. Aziz Gürerk, Yalçın Başar, Oral Dai, Ali Doğan, Doğan Cangal, Engin Sansa arkadaşlarımızı, küçüklerimizi; gece gündüz dinleyip durduğumuz Pablo Casals, Emmanuel Feuermann, Piatagorsky, Fournier plaklarını; ateşli yorum ve teknik tartışmalarını; toplu halde gidilen konserleri; konser sonrası geç saatlere kadar süren musiki didişmelerini anımsadım birden.

Doğan Cangal, Ankara Devlet Konservatuarı'nda Martin Bochmann'ın öğrencisiydi. O kadar yetenekliydi ki, ona «Küçük Bochmann» adı takılmıştı o zaman. Okulu bitirince bursla Paris'e gitti. Ecole Normale de Musique'de dünyaca ünlü çellist André Navarra ile çalıştı. License de Concert sınavında birincilik ödülü aldı. Yurtdışında çalıştı, çok sayıda konser verdi. Şimdi Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı ve Bilkent Üniversitesi'nde öğretim üyesi. Bir yandan da konser vermeyi sürdürüyor, ama bence biz İstanbullular onu yeterince yakından tanımıyoruz.

Doğan Cangal kalitesinde bir çellist Avrupa'da yaşasa, orkestra solisti olarak, ayrıca resital ve oda müziği konserle-

riyle sahneden aşağı inmez. Ancak lkemizde bu tür konser yaşamını düzenleyecek örgütlü konser ajansları bile yok henüz. Sanatçılarımız bir ajans tarafından temsil edilmedikleri ve konser anlaşmalarını, yazışmaları kendileri düzenlemek zorunda kaldıkları için çoğu zaman beziyor ve bu işten vazgeçiyorlar ne yazık ki! Ankaralılar İştambul'a, İştambullular da Ankara'ya pek seyrek adım atıyorlar bu yüzden.

10 Ocak 1990, Cumhuriyet

Ahmet Ediz

Bazı insanlar, dünyanın neresinde olursa olsun «müziyen» doğarlar. Bu insanları «normal» insanlardan ayıran, müziği içlerinde, bedenlerinde, beyinlerinde, damarlarında, yüreklerinde duymalarıdır. Müzisyen doğanlara bir şeyi iki kere söylemek gerekmez. Bir kez gördüklerini, işittiklerini taş çatlasa unutmazlar. Kimi yıllarca dünyanın en iyi hocalarından ders alıp yine de işin püf noktasını öğrenemezken, müzisyen doğanlar sezgileriyle, algılama yetenekleri, bedenleri ve beyinleri arasındaki iletişimle «işin püf noktası»nı şıpadak öğrenirler. Doğruyu, güzeli, zevkliyi havada kaparlar sanki.

Şimdi, Ahmet Ediz’de bu doğal niteliklerin hepsi var mı bilemem; ama görünen odur ki, bu genç viyolacı tırnaklarının ucuna kadar müzisyen. Ahmet Ediz, Franz Anton Hoffmeister’in *Re Majör Viyola Konçertosu*’nu yorumlarken, yaşadığı dönemde Mozart ve Beethoven’e yakınlığı bilinen bu 18. yüzyıl sonu bestecisinin eserindeki stil özelliklerini, o döneme özgü cümle yapısının (phrase) dozunda iniş, çıkış ve soluklanmalarını, süslemelerin doğru yerde başlayıp doğru yerde bitmesindeki doğallığı, vurgu öncesi ve sonrası anlık duraklamalardaki «isabet»iyle müzisyenlere örnek olacak bir çeşit «seminerler» verdi.

(18. yüzyıl stilleri konusunda böyle bir seminere gereksi-

nimi olduğunu bir «eleştirmene», yani ezcümle «bana» yazdığı bir yanıt yazısında belirten şef Cem Mansur'un bu konseri dinlemiş olduğunu umarım. Dinlediyse, eminim çok yararlanmıştı.)

Ahmet Ediz, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın uzun yıllar Konzertmeister'liğini yapmış olan değerli keman-
cı, rahmetli Sedat Ediz'in oğlu ve keman öğrencisidir. Ankara Devlet Konservatuvarı'nda önce değerli viyolacı ve öğretmen İzzet Nezihi Albayrak'la, sonra da Belçikalı keman profesörü Marcel Debot ile çalışmış. Konservatuvarı bitirdikten sonra çalışmalarını Londra'da sürdüren Ahmet Ediz, Guildhall School of Music'den de mezun olmuş. 1975 yılında Zü-
rich Oda Orkestrası'na solo viyolacı olarak katılmış. 1981'den bu yana Zürich Tonhalle Orkestrası'nda görev yapmakta olan Ahmet Ediz gibi bir müzisyenin içimizden çıkmış olması ne kadar gurur verici!..

30 Ocak 1985, Cumhuriyet

Erol Erdiñç

Erol Erdiñç 1945 yılında İskenderun'da dünyaya gelmiş. Annesi babası Karadenizli, Rize'nin Pazar kazasının Melyat köyünden ikisi de. Babası gemilerde çalışıyor. Erol, üç, dört yaşına geldiğinde babasının Samsun'a tayini çıkmış. İlkokul yaşına kadar geçen yılları hiç anımsamıyor Erol, o yıllar karanlıkta kalmış. Çevresinde ve ailede müzikle ilgili hiçbir şey, hiçbir pırıltı yok. Ama evde çok eski model bir Minerva radyo var. Bu radyo gündüz saatlerinde hep açık. Erol, radyo-dan dinlediği şarkıları şıp diye öğrenip, aynen söylüyor. Sesi-ni en çok banyoda beğeniyor. Akustik nedir bilmiyor ama sesinin banyoda yankılanması müthiş hoşuna gidiyor. Radyo-nun eve getirdiği müzik belli ki Erol üzerinde epey etkili ol-muş.

Evlerinin bitişiğindeki lokalde dans müziği çalan İtalyan orkestrası, Erol'un çoksesli müzikle ilk kez tanışmasını sağlı-yor. Yıl 1958. Samsun'da bir İtalyan orkestrası dans müziği çalıyor ve Samsunlu aileler dans ediyor... Erol'un aklı çelin-miştir artık. Gece, herkesin yatmasını bekler, usulca radyoyu açar, sesini iyice kısarak yabancı istasyonlarda piyano ve or-kestra müzikleri arar. Buldu mu, komodinin gözünü çeker ve tahta üzerinde piyano çalmaya başlar kendince. Kendi kendine «Ah yahu, şöyle bir çalabilsem» der.

«Ortaokulda devamlı başarısız bir öğrenciyim. Halimiz

vaktimiz iyi olmadığından bütün aile soba yanan odada toplanıyor. Biz iki kardeş güya orada kitap açıp ders çalışıyoruz. Benim tarih kitabımın içinde Tom Miks. O Tom Miks'lerin yerini nasıl olduysa Adnan Saygun'un *İnci'nin Kitabı* aldı. İstanbul'dan Papajorj Kitabevi'nden getirttim. Mozart'ın *Türk Marşı* da var notaların arasında.»

«Peki nota okumasını biliyor muydun sen o zaman?» diye soruyorum.

«Bilmiyordum» diyor.

«Ee, niye getirtiyorsun notaları o halde?»

«Getirtiyorum işte!»

Demek ki, 13 yaşındaki bu çocuğun içinde kıvıl kıvıl kaynayan bir tutku, bir yetenek, patlamaya hazır bir yanardağ var. Elbet bir çıkış noktası bulacak.

Günlerden bir gün, Samsun'daki radar üssünde çalışan Amerikalılar'dan bir Bill Evans plağı ediniyor Erol. *Conversations with myself* (Kendimle Konuşmalar). Ünlü caz piyanisti Bill Evans bu plakta tek başına üst üste iki kayıt yapmış.

«İlk önce anlayamadım» diyor Erol. «Tek başına bir piyanistin çalacağı iş değil. İngilizce bilenlere okuttum, olay ortaya çıktı. Müthiş hasta oldum adamın armonilerine.» Erol, artık içinde fokur fokur kaynamakta olan piyano çalma tutkusunu dışa döndürme zorunda. İlkokulda bir piyano var. 80 tuşun 58'i çalışmıyor.

«Yani basıyorsun, ses çıkmıyor. Ben yine de orada sabaha kadar kalıyorum. Pencereyi gündüzden açık bırakıyorum ki, gece girebileyim. Peder, karakollarda arattırıyor beni. Bense sabahlara kadar o külüstür piyanoda bir şeyler çalmaya çabalıyorum. Sonraları, lise sıralarında bir metod getirttim. Lisedeki piyano daha iyi. Özel iznim var çalmak için.

Fakat getirttiğim Beyer metodunu lise öğretmenim alıyor elimden. Valinin kızına ders verecekmiş. Ben de kendi kendime çalışıyorum.»

Erol, o dönemde Jo Ömer diye biriyle tanışıyor. Jo Ömer saksofoncu, düğünlerde çalışıyor. Günün birinde İtalyan orkestrası gidince, Jo Ömer, yanına birkaç kişi, bu arada Erol'u da alarak lokalin dans müziği geleneğini sürdürüyor.

«Kulağım bu armonilere çok alışmış, hafif müzik çalışıyoruz. Peppino di Capri filan. Ne varsa dinliyorum, akorlarını çıkartıyorum. Ne varsa da çalışıyorum; gitar, akordeon, ne bulursam... Orkestralar kurduk, çalışıyoruz. Aile hem kızgın hem de para kazanmam hoşlarına gidiyor. Kazandığım para ile kendime bir pikap aldım. Müzik dinliyorum. Brezilyalı besteci Antonio Carlos Jobim'e bayıldım, hasta oldum. Oscar Peterson geçti elime. Başkaları da var. Piyanistleri karıştıyorum. En çok Bill Evans'a takıldım. Peterson'nun tekniğine, Bill Evans'ın armonilerine bayılıyorum.

O sırada Konservatuvar'ın adını duydum. Giriş koşullarını getirttim hemen. Kompozisyon bölümüne nasıl girilir? Yaşım tutuyor. 16 yaşına geldik. Yeterli piyano çalmak, beste yapmış olmak gerekiyor. Kendi kendime Mozart'ın *Türk Marşı*'nı çıkartmışım. Bir de Beethoven'in *Ayışığı Sonatı*'nın birinci kısmı, sonrası gitmiyor, takılıyorum. Tekniğim yok ki... Beste de gerek. Kendi kendime piyanoda bir şey yaptım. Ezberledim. Nota yazmasını bilmiyorum ya, beste kafamda.»

Sınav gününe yakın, Erol ailesinden habersiz otobüse bindiği gibi soluğu Ankara'da alıyor. Cebinde kazandığı birkaç kuruş para... Kurtuluş'ta bitli bir otele iniyor. Gece uyku tutmuyor tabii. Yaş 16, odada sakallı, bııklı beş, altı kişi daha var. Sabahı edince kalkıp doğru Konservatuvar'ın yolunu

tutuyor. Kompozisyon sınavına girecekler arasında Cemil Reşit Rey'le ya da başkalarıyla çalışmış olan, koltuğunun altında kabarık nota dosyaları taşıyanlar var. Sınavda Adnan Saygun kulak soruyor, akorlar basıyor. «Bana kolay geliyor tabii, çala çala alışmışım. Hemen tak tak söylüyorum. Daha karışık sesler basıyor, onları da duyuyorum. Kulak alışmış. 'Kimle çalıştın?' diye soruyor Adnan Bey. 'Kimseyle çalışmadım, hocam olmadı' diyorum. Ben düğünlerde, orada, burada çalışıyorum diyemedim işte.»

Adnan Saygun hiç eğitim görmeden kulağı böyle duyan bu çocuğa ilgi göstermiş. Böylece Samsun'dan gelen Erol Erdinç'e Adnan Saygun'un yardım elini uzatması, ülkemize bir orkestra şefi kazandırmış oluyor.

Erol'un Konservatuvar yılları çok fırtınalı. 16 yaşında evinden uzaklaşan, ufak kentten büyük kente gelmenin sarıntısını yaşayan bir delikanlı. İlk yıl, ilk üç ayda yine kendi kendine Beethoven'ın *Pathetique Sonat*'ını çıkarıp, öğrenci konserinde de çalınca, arkadaşları arasında adı «Patetik Erol»a çıkmış. Güzel Steinway piyanoları bulan Erol, o büyük açlığı doyurmak için saatlerce piyanonun önünden kalkmaz olmuş. Yemek zili çalar, o duymazmış. Aç karnına müziğe razı... Müthiş bir susama var içinde, müziği kana kana içmek istiyor.

Okuldaki birinci yılını büyük atılımlarla bitiren Erol, ikinci yılında 17 yaş bunalımına giriyor. Geceleri okuldan kaçıp dışarıda caz çalıyor. O işte hem para var hem de eğlence. Dersler aksıyor. Sınıf arkadaşı Sayram Muhittin, Kıbrıs'a mücahit olarak gidince Adnan Saygun'un sınıfında bir tek Erol kalıyor. O da görünürlerde yok. Adnan Bey, Erol'a «Ben seninle uğraşamayacağım, seni Necil Bey'e veriyorum, git o-

nunla çalış» diyor. Erol, Necil Kazım Akses'le armoni ve kontrpuan sınıflarını bitiriyor. Ertesi yıl artık uslandığına Adnan Bey'i de inandırınca sınıfına geri dönüyor. Yine de tam uslanmış sayılmaz. Daha okulu bitirmeden Opera'ya bale piyanisti olarak giriyor. Hem öğrenci, hem balede çalışıyor, hem de her gece Ankara'nın ünlü restoranı Kazan'da piyano çalışıyor. Yetmezmiş gibi bir de evleniyor. Okuldaki son yılında İlhan Üsmanbaş'la çalışan Erol, Usmanbaş'ın modern, çağdaş müziğe yaklaşımı ile önünde yeni bir pencere açıldığını söylüyor.

Meslek yaşamındaki en önemli kilometre taşı, bale piyanisti olarak uzmanlaşması sayılabilir. O yıllarda Ankara'ya Anton Dolin gibi büyük dansçılar, uzmanlar geliyor. Erol, Dolin'den çok yararlandığını, ondan müzik öğredildiğini vurguluyor. Mesleğindeki bir ikinci kilometre taşı da Fransız bursuyla Paris'e gidebilmesi. Erol, böyle bir bursu yakalamak için 30 yaşına kadar peşinde koştuğunu, bursu hep başkalarına kaptırdığını söylerken, yaşamak ve mesleğinde ilerlemek uğruna göğüslemek zorunda kaldığı engelleri de dile getirmiş oluyor.

Şef olmaya bale piyanistliği sırasında karar veren Erol Erdinç, «İyi bir bale ve opera şefi olmak için, baleyi ve operayı iyi tanımak, çalmış olmak gerekir» diyor. Paris'te École Normale de Musique'de Pierre Dérvaux ile, Paris Konservatuvarı'nda da Jean Martinon ile şeflik çalışan Erdinç, ayrıca Pierre Petit ile kompozisyon, Nadia Boulanger ile Beethoven sonatların analizi, Pontier ile piyano eşlikçiliği çalışmış. Kiril Kondraşin'in yaz kurslarına, Pierre Boulez'in IRCAM'daki Intercontemporain Topluluğu çalışmalarına katılmış. Ayrıca Konservatuvar'daki ileri solfej eğitimi sınıfını da bitirmiş.

Erol Erdiñ'in Paris'teki müzik çalışmaları bu kadarla kalmıyor. Bale piyanisti olarak neredeyse kapışılmakta. Hem baleyi biliyor hem de günün popüler ezgileri üzerine doğaçlamalar yaparak bale derslerini monotonluktan kurtarıyor; dansçılar bayılıyorlar tabii bu çağdaş bale piyanistine. Bir yandan da eski göz ağrısı olan caza devam etmekte Erol. Caz kulüplerinde tek başına ya da ufak topluluklarla çalmayı sürdürüyor. Avrupa'da caz çalabilen müzisyenler el üstünde tutulur. Çünkü caz çalabilmek başka bir esneklik, başka bir yetenek, başka kolaylıklar ister. Bunları benliğinde birleştirebilenler üstün müzisyen sınıfına girer. Ülkemizde ise caz henüz saygınlığını tümüyle kazanmış sayılmaz, caz çalanlara hâlâ hafiften dudak bükülür. Erol Erdiñ'in çok iyi caz çalan bir şef olması, müzik yelpazesini bu denli geniş tutması dünyada az bulunur niteliklerdendir oysa.

Paris'ten Türkiye'ye 1980 yılında dönen Erol Erdiñ, Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde orkestra şefi olarak yoğun bir çalışmaya girmiş, 1983-84 konser mevsimi başında İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'na şef olarak atanmış. Bu genç şefimizi İstanbullu müzikseverler henüz yeterince tanımadılar. Tanıdıklarında, Samsun'da yetişip, düğünlerde derneklerde piyano çalmayı ilerleten, Paris'te Boulez'le karşı karşıya gelebilen bu Türk şefinin kat ettiği yolların uzunluğunu ve çetinliğini daha da iyi değerlendireceklerdir.

Nisan 1984, Hürriyet Gösteri

Ayla Erduran

Devlet sanatçısı kemancı Ayla Erduran geçen hafta Cuma ve Cumartesi konserlerinde (30–31 Mart 1990) Bülent Tarcan'ın *Keman Konçertosu*'nu yorumladı.

«Bir yerden sonra her konserde bilinen repertuarı çalmak bana artık enteresan gelmiyor. Çok zor, canım çıkıyor, ama yeni eserler öğreniyorum. Bir misyonum var benim. Türk bestecilerinin eserlerini çalmalıyım. Onlar kendi eserlerini dinlemeli. Bizim görevimiz bu.» diyor Erduran.

Gerçekten de çağımız bestecilerinin, hele özellikle Türk bestecilerinin çoğunun meselesi, eserlerinin çok seyrek repertuvara alınması. Repertuvara girdikten sonra da sorunlar bitmiyor tabii. Aksilikler birbirini kovalıyor hep nedense. Ya notalar kayboluyor, ya okunamayacak kadar kötü kopya edildiği iddia ediliyor, ya şef «Bu orkestra ile üç provada bu eser çıkmaz» diye diretiyor. Hülasa, Türk bestecilerinin hem orkestraya hem şefe hem soliste hem de halka eserlerini beğendirmeleri hayli zor.

İngiliz, Alman, Fransız ya da Norveçli bestecinin işi daha mı kolay sanıyorsunuz? Onlar da eserlerini çaldırmakta binbir güçlük çekiyorlar gerçi ama hiç olmazsa BBC gibi, Avusturya ve Almanya'daki devlet radyo ve televizyonları gibi, İtalyan RAI'i gibi, Fransa'da devlet himayesinde çalışmalarını sürdüren IRCAM gibi kuruluşlar, çağdaş müzik yaratıcıla-

rının eserlerini yorumlama, yayma ve tanııtma görevlerini üstleniyorlar. Bu kurumların görevleri arasında, çağdaş bestecilere eser ısmarlama ve ısmarladığı eserleri çalma da var.

Yasa, TRT'ye de aynı görevleri vermiş, ancak uygulamaya gelince hiç ses yok yıllardır, tıss... TRT, belirli aralıklarla değişen yönetim politikalarıyla sürekli tahteravalli gibi bir uçtan öteki uca gidip gelmekten, yasa ile görevlendirildiği kültürel ve sanatsal hizmetleri yapmak yerine, suya sabuna dokunmadan piyasada geçerli ne varsa halka sunmakla yayıncılık yaptığını sanmayı sürdürüyor.

Enerji yüklü, idealizmle dopdolu genç besteciler yetişmekte. Hiç seslerini duydunuz mu? Kendilerinden üç kuşak önce doğmuş bestecilerin eserleri bile kırk yılda bir repertuvara alınıyorsa, gençlere sıra ne zaman gelecek dersiniz? Enerjileri ve umutları tükendiğinde mi?

Örneğin Ali Darımar'ı ele alalım. Ali Darımar çok şanslı ki, 1987 yılında bestelediği *Sümela Senfonik Şiiri* 1990 yılında yorumlanabildi. Hiç yorumlanımayabilirdi de...

Bir başka örnek daha... Bülent Tarcan *Keman Konçertosu*'nu Ayla Erduran için yazmıştı. Ama Ayla o sıralarda yurt dışında yaşadığından eserin ilk yorumunu, bestecinin Almanya'da tanıştığı ve dost olduğu kemancı Ulf Hoelscher 1973 yılında Uluslararası İstanbul Festivali'nde yapmıştı. Daha sonraki yıllarda Nuri İyicil de çaldı bu güzel eseri.

Sonunda sıra Ayla'ya geldi. Ayla'nın kişiliği, temperemantı, kemancılığı, esere yaklaşımı, anlayışı, sıcaklığı ile şef Ionescu-Galatı'nın içten gelen ritm duygusu, partiyonu kısa zamanda ustalıkla çözümleme becerisi birleşince sonuç umulandan çok daha iyi oldu. Bülent Tarcan'ın *Keman Konçertosu* böylece 17 yılda üçüncü kez çalınmış oldu. Neyse ki, Ayla

Erduran ona emek verip terler dökerek çalıştığı eseri öyle bir kere çalıp rafa kaldırmak niyetinde değil, her fırsatta çalmaya kararlı.

Bütün büyük yorumcularda görüldüğü gibi, Ayla Erduran'da da sahnede riskleri göze alarak çalma dürtüsü var. Yeni bir eserin ancak sahnede yorumlana yorumlana istenen olgunluğa erişeceğine, pişeceğine inananlardan Ayla.

«Müzik her şeyden önemli; insan makine değil. Duygulara, müziğin akışına, akıntısına kapılmak gerek çalarken. Ancak o zaman enteresan olur bu iş. Yoksa hep aynı şeyleri hiç değişmeden çalmak ne kadar sıkıcı olurdu... Tabii böylesi çok riskli; riskleri göze alırken teknik çok sağlam olmalı, tekniğin sağlam olması için de çok çalışmalı» diyen Ayla Erduran, meslek sorumluluğu anlayışını da birkaç cümle ile özetlemiş oluyor ve riskleri göze alarak yaşamaya devam ediyor.

4 Nisan 1990, Cumhuriyet

Ferhunde Erkin

«Devlet Sanatçısı» ünvanının hangi ölçütlere göre verildiğini anlayamaz olduk son zamanlarda. Ölçü, uluslararası kariyer yapmak mı, ülke içinde sanata kayda değer katkıda ve hizmette bulunmuş olmak mı, bir sanat dalının ilklerinden olmak mı, yoksa hepsi mi? Kanımca, Devlet Sanatçılığı'nda tek ölçü uluslararası kariyer yapmaktır. Bunun dışında kalan değerli sanatçılarımıza başka bir başlıkla unvanlar verilebilir. Böylece ülkemiz sanat yaşamına katkıda bulunmuş, emek vermiş olup da ödüllendirilmeyen veya unutulana da haksızlık yapılmamış olur.

Gelişme yıllarımda beni en çok etkileyen üç kadından biri olan piyano hocam Ferhunde Erkin (ötekiler annem ve ortaokul birinci sınıfta bir ders yılı İngilizce hocam olan ve beni ömür boyu İngilizce meraklısı yapan Lamia Hanım), bu ülkenin müzik hayatındaki rolü ve yetiştirdiği öğrencilerle unutulmaması gereken değerlerimizden biridir kuşkusuz. Ferhunde Erkin, konser piyanistliği, öğretmenlik, annelik ve ev kadınlığı görevleri yanında bir dolu yan marifeti olan üstün yetenekli insanlardandır. Yabancı dillere karşı olağanüstü yatkınlığıyla, zaten çok iyi bildiği İngilizce, Almanca ve Fransızca'ya sonraki yıllarda İtalyanca ve İspanyolca'yı da katmıştı. Bu dilleri öğrenme gerekçeleri de olağan değildi aslında Ferhunde Hanım'ın. İtalyanca'yı İtalyanca'dan başka hiçbir

dil bilmeyen viyolonsel hocası Saldarelli ile şöyle ağız tadıyla kavga edebilmek, İspanyolca'yı ise kızı İçten'in o sıralarda tıbbın çare bulamadığı bir cilt hastalığını tedavi ettirebilmek için gittiği Prades kentinde ünlü viyolonselist Pablo Calas ile kendi dilinde yarenlik edebilmek amacıyla öğrenmişti.

Ferhunde Hanım için ölçü, yaptığı her işin en iyisini yapmaktı. Kendine de uyguladığı, zaman zaman katı ve acımasız kalite arayışıyla ister istemez öğrencilerini de sıkı bir cendereye sokardı. Dolayısıyla Ferhunde Hanım'dan çoğumuzun ödü kopardı. Onun için tek standart vardı zira: Çok, çok iyi olmak.

1909'da İstanbul'da doğan Ferhunde Remzi'nin babası Ali Remzi Yiğitgüden askerdi. Oğlu Necdet'e (Atak) keman, kızı Ferhunde'ye de piyano dersleri aldırان Remzi Bey, fena halde müzik meraklısıydı. Kendisi kanun, keman, ud, kemençe çalardı. Ferhunde Hanım çocukluğunu anımsarken: «Bayezid'de otururduk. Babam o zaman Veliaht Abdülmecit Efendi'nin yaveriydi. Öğle yemeklerine eve gelirdi. Ben 'Hadi kızım piyanoya' sözünü işitmeyeyim, kendiliğimden gideyim diye acele yerdim. Ama o, 'Aferin Ferhunda'nım, acele yiyorsun değil mi? Piyanoya gideceksin' deyince buz gibi olurdum. Bir kere de o söylemeden kendim gideyim isterdim.

Babamın bir asker arkadaşı vardı. Mazhar Bey, Kalamış'ta otururdu. Bir gün o haber verdi, 'Bir Macar geldi, çok güzel keman çalıyor, çocukları dinletelim' diye. Biz Necdet'le gittik Mazhar Bey'in evine, Karl Berger'e çaldık. Berger, 'Kırk günde ben bu çocukları konsere hazırlarım' dedi. Ve hakikaten kırk gün sonra Galatasaray Lisesi'nde biz Necdet'le o zaman için önemli denilecek bir resital verdik. Yıl

1920. Necdet 10, ben 11 yaşındayım. Her gün çalıştık Berger'le. Berger.bizi bayılıncaya kadar çalıştırırdı. Ama onun müzikalitesinden, bizi çalıştırmamasından çok faydalandım.

Biz Gedikpaşa Amerikan Mektebi'nde okuyoruz. Dört buçukta okuldan eve geliyoruz. Annem kapıda, elinde nota çantası, Necdet'in kemani bizi bekliyor. Annem 15 yaşında anne olmuş. Akran gibiydik. İşte o saatten sonra vapura binip Kalamış'a derse gidiyoruz. Sonra Berger bizde de misafir kaldı. Son derece şık ve yakışıklı bir adamdı.»

Ferhunde ile Necdet Remzi kardeşler 1928 yılında Humbold bursuyla Leipzig Konservatuvarı'na müzik öğrenimi yapmaya gittiler. 1931'de yurda döndüklerinde Atatürk onları Ankara'ya çağırdı, dinledi ve her ikisini de Ankara'da kalarak Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenlik yapmaya ikna etti, hatta emretti demek daha doğru olur. Ferhunde Remzi o yıl Ulvi Cemal Erkin'le tanıştı. 1932'de de evlendiler. «Ulvi'yi Almanya'dan döndüğümde tanıdım ve çok beğendim. Şöyle ayakları içeri içeri basan bir yürüyüşü vardı. Ne güzel dans eder bu adam dedim içimden. Halbuki hiç bilmezdi dans etmesini.»

Ferhunde Hanım, öğretmenlikle birlikte konser piyanistliğine de başladı Ankara'da. 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'nın da ilk piyano öğretmenlerinden olan Ferhunde Erkin, 1968 yılında istediği emekliliğine kadar tam 36 yıl öğrenci yetiştirdi.

«Ben 22 piyano konçertosunun ilk çalınışını yapmıştım Türkiye'de. Zeki Bey'le (Üngör), Schmeider'le, Hindemith'le, Praetorius'la, Hans Rosbaud'la çaldım... Leipzig'de yetiştiğim için daha çok Alman mektebi tarzında çaldım. Text'e riayet. Teknik olarak çok parlak değil ama her şey temiz,

yerinde... Fazla sürâte gitmeden, tempolara riayet ederek çalmak... Şimdi gençler çok daha güzel çalışıyorlar. Ama ben de bir başlangıç yapmışım. Şimdiyse nasıl çaldım, nasıl cesaret ettim diyorum.»

Ferhunde Hanım hâlâ kendi kendinin en amansız eleştirmeni. Oysa kendine haksızlık ediyor. Ben onun kadar on parmağında on marifet başka bir kadına hatta erkeğe rastlamadım şimdiye kadar. Ama o, ille de devam ediyor. «Şimdi virtüozite arttı. Başka görüşler, ressam görüşleri, etki yapma istekleri var. Bazen inandırıcı oluyor, bazen olmuyor. Samson François neler yapıyor diye şoke olurduk. Şimdikilerin yanında Samson François hiç kalıyor. Mesela Pogoreliç filan büsbütün başka. Ve klasik tarzda, anladığımız, beklediğimiz gibi çalanlar olunca hatta, biraz sıkılıyoruz.»

17 Şubat 1988, Cumhuriyet

Ulvi Cemal Erkin

Ulvi Cemal Erkin hocamızı bundan 16 yıl önce 15 Eylül 1972'de kaybettik. Aradan 16 yıl geçmiş olduğuna asla inanmıyorum. Hoca, belleğimde o kadar canlı ki. Ankara Devlet Konservatuarı'nın Cebeci'deki taş binasının uçsuz bucaksız koridorlarında acele acele, ayaklarının burunlarını içe basarak yürümesi, daima tiril tiril şık giyimi, alamet-i farikası olan binbir çeşit papyon kravatı, neşeden hüzne aniden dönüşüveren aşırı duygusallığı, hiç yitirmediği müzik aşkı ve heyecanı, birden küsüp birden barışırvermesi, ödün vermez kusursuzluk arayışı, zor beğenmesi, beğendi mi de yerinde duramayarak coşması hiç unutulur gibi değil.

Ulvi Hoca'nın piyano öğrencilerinin hepsi ona adeta taparlardı. Coşkusu, engin bilgisi ve müzikalitesi yanında öğrencileriyle kurduğu canlı ilişki, Ulvi Hoca'nın kendine özgü heyecanlı kişiliğini öğrencilerine de yansıtır, onlar da ister istemez hocalarının yarattığı yüksek tansiyon ortamında yaşarlardı. 40 yıllık hayat arkadaşı Ferhunde Hanım'ın piyano öğrencileri ise, çalıştıkları eserler belli bir kıvama geldi mi Ulvi Hoca tarafından dinlenme onuruna erişirlerdi. Ferhunde Erkin, «Hadi git bunu Ulvi'ye dinlet» derse eğer, bu demekti ki, elimizdeki eser artık son rötuşlarını alabilecek düzeye gelmiş...»

Son yıllarda yüreği yorgundu hocanın. Bestecilik yaşamı-

nın en güzel eserlerini bu yıllarda yaratmış olmasına karşın, kendine yönelttiği aşırı eleştirel bakış daha acımazlaşmış, daha da zor beğenir olmuştu. Eşi Ferhunde Erkin ve kızı İçten, onun gece yarısı uyku tutmayınca kalkıp piyanonun başına geçtiğini, saatlerce yeni armoniler, daha güzel motifler, daha değişik renkler aradığını söylüyorlar.

Son eseri TRT tarafından ısmarlanan *Senfonik Bölüm*'dü (1969). Ulvi Bey, bu eser üzerinde çalışırken huzursuz ve heyecanlıydı. Sessizlik ve yalnızlık arayışı içindeydi. Ferhunde Hanım, onu kendi başına Ankara'da bırakıp kızları ve torunlarıyla yazlığa gittiklerini, giderken de «Artık seni kimse rahatsız etmeyecek, sen de şaheserini yaz bakalım» dediğini anımsıyor. Ulvi Bey, günlerden bir gün koltuğunun altında henüz bitmemiş partiyonu ile Dragos'a çıkagelip Ferhunde Hanım'a «İşte şaheserim. Bazı eşekler yazamayacağımı sanıyorlardı...» deyiveriyor. Ferhunde Hanım o her zamanki hoşgörüsüyle «O eşeklerden biri de bendim galiba» diyince hocada yelkenler hemen suya iniyor tabii.

Ulvi Cemal Erkin, son eseri *Senfonik Bölüm*'ü, yani şaheserini dinlemeden öldü ne yazık ki... TRT ile yapılan anlaşmada eserin bütün hakları üç yıllığına TRT'ye verilmişti. Ancak TRT üç yıl boyunca bu haklarını kullanmayınca, yani eserin çalınıp yayınlanması gerçekleştirilmeyince Ulvi Bey doğal olarak düş kırıklığına uğrayıp küstü ve partiyonunu geri aldı.

Eser ilk kez 1974'de, yani Ulvi Bey'in ölümünden iki yıl sonra Jean Perrisson yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından yorumlandı ve büyük başarı kazandı. *Senfonik Bölüm*, 1974'den bu yana pek çok kez orkestralarımızın repertuvarına girdi ve hocanın *Köçekçe*'den sonra en çok çalınan eseri oldu.

Ulvi Cemal Erkin müzikle dolu bir aile ortamında bymt. 14 Mart 1906'da İstanbul'da doğdu. Babası Düyun-u Umumiye Komiserlik Kalemi Müdürü Mehmet Cemal Bey'di. Annesi piyano çalar, ağabeyi Feridun Cemal Erkin keman dersleri alırdı. Ulv de sekiz yaşında piyano dersleri almaya başladı. Galatasaray Lisesi'nde okurken müzik çalışmalarına devam eden Erkin 1925 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nın açtığı sınavı kazanarak Paris'e gönderildi. Bir buçuk yıl özel ders aldıktan sonra Ecole Normale de Musique'de Nadia Boulanger ile bestecilik çalışan Erkin, 1930 yılında bu okulu üstün başarı ile bitirdi. Aynı yılın Eylül ayında Ankara'daki Musiki Muallim Mektebi'nin piyano ve armoni öğretmenliğine atandı.

Erkin 1932'de aynı okulda piyano ğretmeni olan Ferhunde Remzi ile evlendi. Sevin ve İçten adını verdikleri iki kız çocukları oldu. Ferhunde Erkin eşinin bütün piyano eserlerinin ilk yorumcusu olmuştu.

Solo piyano eserleri, orkestra, oda müziği ve insan sesi için yazdığı çok sayıda eserin hemen hepsinde bestecinin, söyleyeceği sözü, lafı uzatmadan, bin dereden su getirmeden, en seçme ve doğru sözcüklerle, usta cümle yapısıyla, binbir çeşit rengi büyük kolaylıkla bulup, armonik ve ritmik çeşitlilik içinde söylemesiyle dikkati çeker. Piyano ve keman konçertoları, senfonileri, *Sinfonietta*, *Senfonik Bölüm*, *Köçekçe*, *Piyano ve Orkestra İçin Senfoni Konertant* gibi Türk besteciliğinin köşe taşı durumundaki eserleri, son yıllarda ne yazık ki genç kuşaklara yeterince tanıtılmamakta.

Türk bestecilerinin, bu arada Erkin'in vaktiyle Gotthold Efraim Lessing tarafından TRT için yapılan arşiv band kayıtları da stereo yayına geçildikten sonra yayınlanmamakta rad-

yolarımızda. Ancak Dışışleri Bakanlığı Kùltür İşleri Müsteşar Yardımcılığı'nca ve büyük ölçüde Müsteşar Yardımcısı Büyükelçi İsmet Bırsel'in müzik sevgisinden kaynaklanan girişimleriyle gerçekleşen çağdaş-evrensel Türk müziğini dünyaya tanııtma programı çerçevesinde oluşturulan compact-disc'ler ile bu çok önemli boşluk bir ölçüde doldurulacak gibi görünüyor.

14 Eylül 1988, Cumhuriyet

Mithat Fenmen

«Tanıdığınız en nazik insan kimdi?» diye bir soru sorulsa, onu tanıyan herkesin «Mithat Fenmen» yanıtını vereceğinden hiç kuşkusuz yok. Sanki kimseyi incitmemek kaygısıyla alçak sesle, ağır ağır ve tane tane konuşurdu hep Mithat Bey. Öğrencilere «Siz» diye ihtap etmesi, bu tür davranışlara hiç alışkın olmayan öğrencileri önce biraz tedirgin eder, «Bir kabahat mi yaptım acaba?» duygusuna kapılmalarına bile yol açardı. Ne hikmetse, yumuşaklıktan değil de sertlikten anlayan bir toplum olarak, büyüklerimizin bize nazik davranmalarını, bizi adam yerine koymalarının hep yadırgamışızdır gerçi, ama Mithat Bey'in inceliği ve nezaketi yapmacık olmadığından, çevresindekileri de olumlu yönden etkiler, uyumlu, rahat ve sevgiyle davranmanın erdemlerini sessizce kanıtlardı.

Piyanist, besteci, öğretmen, kısaca komple müzisyen Mithat Fenmen'i (d.24 Ocak, 1916) 19 Ekim 1982'de kaybettik. Kulaklarımda zaman zaman o ünlü sorusu, «Müzik nasıl gidiyor?» çınlar durur hâlâ. Solo konserleri, orkestrayla konserleri, öğrencileri, Ankara Devlet Konservatuarı Müdürlüğü, Opera Müdürlüğü ile dopdolu geçen müzik yaşamında bizleri en çok hayrete düşüren, alçakgönüllüğü olmuştur Mithat Fenmen'in.

Ankara'ya gelen tüm yabancı solistlere eşlik etmeyi hiç

«hayır» demek aklına gelmeden, iki eli kanda olsa kabul ederdi hocamız. Repertuarı çok genişti ama müthiş de «deşifre», yani önüne konan herhangi bir notayı ilk bakışta okuyabilme yeteneği vardı. İlk defa gördüğü, kimi zaman epey çetrefil modern eserlere bile şöyle bir bakar, sonra da «haydi bakalım, müzik yapalım artık» diyerek o hızla başlardı çalmaya.

Ölümünden kısa bir süre önce Ankara Radyosu'nda yaptığı bir konuşmada kendisini şu sözlerle anlatıyordu Mithat Fenmen:

«Büyük dedem Mithat Paşa çok ileri bir görüşle 1850'lerde kızına piyano dersleri aldırılmış. Sonra sırayla babam flüt çalardı, annem piyano, amcam çello ve piyano çalıyordu. Ailede çoksesli müziğe bir yatkınlık vardı. Dolayısıyla çok küçük yaşlardan itibaren evde piyano sesini dinleyerek büyüdük. O zaman yeni çıkan plaklar eve alınıyordu. Beethoven'ın Senfonileri'ni, vb. dinliyorduk.

9 yaşındayken annem piyano derslerine başlamamı istemişti. Matmazel Antonini adında bir İtalyan kadından piyano dersleri almaya başladım. Kısa zamanda epey bir ilerleme gösterdiğim için 1927 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı'na kaydedildim ve Cemal Reşit Rey'den bir yıl ders aldım. Daha sonra Paris'te öğrenimini yapmış Hilmi Bozcalı öğretmenimden çok faydalandım. Robert Kolej'deki öğrenimim sırasında okulun dergisinde müzik makaleleri yazıyordum ve konserler veriyordum. Ayrıca Boğaziçi Lisesi'nde müzik işlerini yürütüyor ve müsamerelerde küçük operetler bestelemek suretiyle öğrencilerin müzik hayatını canlandırıyordum.

1920'lerin sonu, 1930'ların başından bu yana İstanbul'a

çok değerli sanatçılar geliyordu. Alfred Cortot, Rubinstein, Heifetz gibi sanatçıları dinlemek fırsatını buluyorduk. Fransızcam epey düzgün bir şekle girmişti ve 15 yaşlarındayken Fransızca dergileri karıştırıyordum. Bu sırada orada yazışmayla müzik dersleri veren okulların olduğunu gördüm ve oraya yazmak suretiyle armoni derslerini takip ettim. Liseyi bitirdiğim gün babam hangi mesleği seçtiğimi sordu. Ben de mühendis olmak istediğimi, aynı zamanda piyanistliği de sürdüreceğimi söyledim. Babam, 'Hayır, iki meslek birden olmaz, birini seçmen gerekir' dedi ve bana bir gün düşünmek için mühlet verdi. Ertesi gün babamın karşısına gittim, dedim ki: 'Müziği o kadar seviyorum ki, bırakamayacağım.'»

Böylece Mithat Fenmen onu yaşamının sonuna kadar mutlu edecek olan yolu seçmişti. 1935'de Paris'e gitti. École Normale de Musique'de Robert Casadesus ile çalışmaya başladı. Bir yıl sonra İstanbul'daki konserlerini izleyip hayran kaldığı Alfred Cortot'nun öğrencisiydi Fenmen. Bir yandan da Nadia Boulanger ile kompozisyon çalışıyordu. Mithat Bey yaşam öyküsüne şöyle devam ediyordu radyo programında:

«École Normale'i 1938 yılında bitirdim. Oradan Almanya'ya Münih Konservatuvarı'na geçtim. Orada Joseph Haas ile kompozisyon çalışmaya devam ettim, ayrıca Stadlmann'la klavsen, Zelger ile org çalıştım. Fakat 1939'da İkinci Dünya Savaşı dolayısıyla yurda dönmek durumu hasıl oldu ve Ankara Devlet Konservatuvarı'na piyano öğretmenliğine atandım.»

Mithat Bey, öğretmenliği, piyanistliği yanında idari görevler de üstlendiğinden, besteciliği ile yeterince ilgilenemedi. Yine de 1944 yılında yazdığı piyano konçertosunun hiç

de kötü bir eser olmadığı kanısındaydı. *Piyanistin Kitabı* ve *Nota Okuma Kitabı* adlı iki pedagojik kitap yanında, 1949–51 yılları arasında yayımlandığı aylık *Müzik Görüşleri* dergisi ile müzik yaşamımıza yayın yoluyla da katkıda bulunan Mit-het Fenmen, 1954 yılında Ankara Devlet Konservatuarı Bale Bölümü Başkanı olan Beatrice Appleyard ile evlenmiş-ti. Eşiyle birlikte açtıkları «Fenmen Bale Stüdyosu» ile, ayrı-ca yetiştirdiği çok sayıda özel piyano öğrencisiyle Fenmen, Ankara'ya uzun yıllar süren bir sanat hizmeti sunmuştu. Fenmen, ölümünden birkaç ay önce 1944 yılından beri çalın-mamış olan piyano konçertosunu şef Hikmet Şimşek'in iste-ği üzerine yeniden canlandırmış ve Cumhurbaşkanlığı Senfo-ni Orkestrası ile verdiği bu son konser, sanki onun veda konseri olmuştu.

26 Ekim 1988, Cumhuriyet

Leyla Gencer –I–

Aramızda kalsın ama geçtiğimiz Ağustos ayında Leyla Gencer'i yeniden keşfettim. «Biraz geç kalmışsın...» diyebilirsiniz. Ben de aynı kanıdayım. Hem de çok geç kaldım... Hepimiz çok geç kaldık ve bu büyük opera sanatçısını, sanatının doruğundayken opera sahnelerinde dinleyemedik, izleyemedik.

Gelelim, Leyla Gencer'i yeniden nasıl keşfettiğime: O-nun son yıllarda Uluslararası İstanbul Festivalleri'nde verdiği konserleri dinlerken içimde hep bir kuşku, hep bir eksiklik duygusu vardı. Olağanüstü kaliteleri olan bir ses ama. «tam ses» kullanmıyor Leyla ya da çok az ve ekonomik kullanıyor. Olağanüstü bir sahne kişiliği ama konser konumu içinde opera sahnesindeki dramatik yaratıcılığını yansıtmaması söz konusu değil. Olağanüstü bir müzisyen. Müzik cümlelerini kuruşu, onlara yüklediği anlam, soluğunu ustaca ayarlaması ve hem müzik dilini hem de söylediği eserin orijinal dilini kullanımındaki kusursuzluk, stil anlayışı, bilgisi ve ince beğenisi hayret verici ama acaba biraz yapmacık mı? Niye böyle kuşkuluyum? İster istemez birilerinin etkisi altında kalmışım besbelli...

Leyla Gencer'in meslektaşlarından (Türkiye'dekiler doğal olarak) yıllar yılı şunları dinlemişim (çeşitli zamanlarda): «Leyla'nın küçük bir sesi vardır ama akıllı kadındır. Piyano-

ları iyidir, sesinin ufaklığını güzel piyanoları ile örter. Eee, güzel kadın, dil biliyor, zaten annesi de Polonyalı'dır (Polonezköylü) laf aramızda. Güzelliğini de kullandı doğrusu. İtalya'da oturuyor, İtalyan bile olmuştur herhalde. İlişkiler filan bir şeyler yaptı işte oralarda...»

Türkiye'deki müziksever, Leyla Gencer'i bu tür dil ebeğinin de katkısıyla 1950'lerin sonunda yitirmiş, kaptırmış Avrupa'ya. 1970'li yılların başına kadar onu hiç dinlememiş. Aradaki on, on beş yıl, bir sanatçının yaşamında çok uzun ve önemli bir kesit. O yıllarda dış ülkelere gitme olanağı bulan bir avuç müziksever, Leyla Gencer'i belki Londra'da, Paris'te, Milano'da veya Verona'da rastlantı eseri yakalayabilmiş... Ülkeye döndüğünde eşe dosta soluğu kesilerek anlatmış duyduklarını, gördüklerini. Çoğumuz burun kıvrımayı sürdürmüştük. Aradan yıllar geçmiş. Maria Callas, Renata Tebaldi gibi Leyla Gencer'le aşağı yukarı aynı yıllarda parlayan ve prima donna geleneğini bütün görkemiyle yaşatan son büyük sopranolar teker teker şarkı söylemekten ve sahneye çıkmaktan vazgeçmişler. Leyla Gencer ise opera sahnesinden konser sahnesine geçerek kariyerine devam etmiş.

Sanatçıyla 1982 yılında Temmuz ayında Sayın Doğan Hızlan'la birlikte bir konuşma yapmışız. (*Cumhuriyet* 8-9 Temmuz 1982) Sanatçı bakın ne diyor konuşmanın bir yerinde:

«Deliler gibi çalışırdım. On günde bir opera çıkarırdım. Operayı bir ay içinde mükemmelliğe erdirtirebilmek için canım çıkardı. Korrepetitörümün de canını çıkarırdım. Bir müzik cümlesini yüzlerce defa takrarlardım. Sesin, piyano gibi, keman gibi, yani herhangi bir enstrüman gibi üzerinde çalışılması gerekir. Niye şimdiye kadar ben söyledim? Bu egzer-

sizleri bırakmadığım için... Aslında opera söylemek daha kolaydır konserden. Çünkü operada tek başınıza değilsiniz. Kendi partinizi öğreniyorsunuz, ötekiler de size yardım ediyor. Duetler var, koro var. En çok iki, bilemediniz üç arya söylersiniz. Resital öyle mi? Resitalde dinleyicinin ilgisini iki, üç saat sürekli çekmeniz gerekiyor. Bir konser için üç ay çalışıyorum. Bir yılda ancak üç konser çıkabiliyor bu çalışma ile.»

Bu sözler, yarım saat şarkı söyledi mi sesi yoruları, yılda belki bir opera bir de resital çıkardı mı epey iş görmüş sayılan şarkıcılara ibret olmalı.

Leyla Gencer'i yeniden nasıl keşfettiğimi artık herhalde merak ediyorsunuzdur. Amerika'yı yeniden keşfetmek gibi bir şey bu. 1984 yılının Ağustos ayında Paris'te St. Germain Bulvarı'nda avare avare dolaşırken, bir plakçının vitrininde Leyla Gencer'in o güzel yüzüyle karşı karşıya geldim. Albümün adı *Leyla Gencer in Scena* idi. Yanında bir plak daha. *L'Art de Leyla Gencer*. Hemen içeri girip ne kadar Gencer plağı varsa çıkarttırdım. Plakların tümü korsan denilen türdendi. Yani belirli bir plak şirketi tarafından yapılmış stüdyo kayıtları değil, temsil sırasında, olumsuz koşullar altında alınmış, kötü kalite bant kayıtlarıydı. Birkaç tane radyo kaydı vardı ki, bunlar ötekilerin yanında zemzemle yıkanmış sayılabilirdi. Çoğunda sahne gürültüleri, ayak sesleri, elbise hışırtıları, salondan gelen öksürükler ve ama en önemlisi daha ar-yalar bitmeden patlayan çığınca alkışlar ve «bravo» sesleri.

Leyla Gencer in Scena plağındaki kayıtlar, 1957 ile 1962 yılları arasında Milano, La Scala; Buenos Aires, Teatro Colon; Trieste, Floransa, Palermo, Salzburg Festivali ve Venedik, La Fenice Tiyatrosu'ndaki temsiller sırasında yapılmış.

Soprano repertuvarının akla gelen her stildeki eserleri yetkinlikle yorumladığı görülüyor Gencer'in bu kayıtlarda. Mozart'ın *Saraydan Kız Kaçırma* ve *Don Giovanni*'sinden tutunda, Bellini'nin *I Puritani*, Donizetti'nin *Anna Bolena*, *Lucia di Lammermoor*, *Roberto Devereux*, Massenet'nin *Werther*, Verdi'nin *La Battaglia di Legnano*, *La Forza del Destino*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *Simon Boccanegra*, *I due Foscari*, *Nabucco* ve *Il Trovatore* operalarının birbirine hiç benzemeyen kahramanlarını, birbirine hiç benzemeyen bir ses paleti içinde vermişti Leyla Gencer.

Tulio Serafin, Vittoria Gui, Arturo Basile, Gianandrea Gavazzeni, Alfredo Simonetto ve Herbert von Karajan gibi şeflerin yönetiminde yorumladığı operalardı bunlar. Sahnede temsil sırasında yapılan bu amatör kayıtlarda tek bir sürçme yoktu. Ağzından çıkan her sözcük, bütün niteliğiyle anlaşılıyordu. Canlandırdığı kahramanın kişiliğine büründüğünü, onu sahnede görmeden, kötü koşullar altında yapılmış bu kayıtlarda bile hissetmemeye olanak yoktu. O, küçük denilen ses, Gencer istediğinde dev gibi büyüyor, bütün duygusallığı ile canlandığı kahramanın dramatik kişiliğini yansıtıyordu. Tam «ama ağır bir ses, hafifliği yok...» derken, *Rigoletto*'daki Gilda aryaasının «Gualtier Malde» koloratura pasajlarını tüy gibi hafiflikle ve kolaylıkla, pırl pırl bir tınıyla söyleyiveriyor ve insanı şaşırtıyordu.

Gariptir, yine aynı günlerde, Paris'te Maria Callas'ın 1957 ile 62 yılları arasında dünyanın en iyi plak şirketleri tarafından yapılmış stüdyo kayıtlarını içeren *The Art of the Prima-donna* albümü ile karşılaştım. Leyla Gencer ve Maria Callas, aynı yıllarda, aşağı yukarı aynı repertuvarı söylemekteymişler meğerse.

Callas'ın albümündeki kayıtların kalitesi mükemmel; en

iyi orkestralar, en iyi şefler ve en iyi ses alma olanakları. Yanlış anlaşılmasın... Maria Callas, hayran olduğum bir şarkıcıdır ve öyle de kalacaktır. Sesi olağanüstü geniş ve güçlüdür. Onun dramatik duyarlılığına ulaşabilen bir başka opera sanatçısı henüz yetişmemiştir. Ne var ki, Maria Callas'ın sesi, bazı bazı üç değişik insanın gırtlığından çıkıyormuş gibi farklıdır. Hatta, zaman zaman sanki bir kuyunun dibinden gelir sesi. Düz bir çizgisi, belirli bir rengi yoktur, daha doğrusu pek çok rengi vardır. Tizlerde sallanır. Son derece çarpıcı ve yırtıcıdır. Koloraturaları şeytanca hızlı ve nettir. İnanılmaz bir şarkı söyleme kolaylığı varmış gibi görünse de, onun da Leyla Gencer gibi, ölesiye çalışkan olduğu bilinir.

Maria Callas'da Leyla Gencer'de olamayan çok önemli bir fazlalık vardır... Uluslararası destek. Leyla Gencer, Avrupa'da tek başınadır. Oysa Callas, Meneghini adlı bir milyoner-menajerle evlidir. Avrupa ve ABD'de sözü geçen herkesin salonu ona açıktır. Opera, konser ve plak angajmanları sorun değildir.

Değeri tartışılmaz Maria Callas ile yine değeri tartışılmaz Leyla Gencer arasındaki tek ve en önemli ayrım, birine tüm kapıların ardına kadar açılması, ötekine ise aynı kapıların hep zorlukla aralanmasıdır....

Son söz olarak tek bir cümle... Leyla Gencer, bugün dünyada kendi başına adını duyurmuş «tek» Türk sanatçısıdır ve hâlâ devlet sanatçısı olamamıştır.

Aralık 1984, Hürriyet Gösteri

Leyla Gencer –II–

Leyla Gencer adının Ankara’da ilk duyulduğu yıllar, opera dünyasının Maria Callas ve Renata Tebaldi çekişmeleri ile çalkalandığı yıllardı. Kitle iletişiminin kısıtlı olduğu o dönemde her iki «Diva»yı da dinleme olasılığımız hayli az olmakla birlikte, Callas’ın ne denli ateşli bir mizaca sahip olduğunu, Metropolitan Operası Müdürü Rudolph Bing’i nasıl haşladığını, Chicago’da polise nasıl duman attırdığını, hayranlarının Tebaldi’nin temsillerine gidip olay çıkardıklarını, Tebaldi hayranlarının da Callas’ın temsillerini yuhalandıklarını, Tebaldi’nin hanım hanımcık annesi ve ss köpeğiyle evde oturup Callas’ın bir temsilini daha iptal etmesini beklediğini ve onun yerini alarak hayranlarının intikam duygularını beslediğini dünya basınından izlemekteydik.

Callas’ın fırtınalı yaşamı ile Tebaldi’nin hanımlığı gündelik dünya basınına yakından ilgilendiren konular arasındaydı o zamanlar.

Ankara Devlet Operası da aynı yıllarda en şaşaalı dönemi yaşamaktaydı. Devlet büyükleri opera ve operacılara pek meraklıydılar o dönemde. Ayrıca, küçük çapta da olsa bir çeşit Callas–Tebaldi ekişmesi Ankara’da da sahnelenmekteydi. Leyla Gencer–Belkıs Aran ekişmesi. Leyla Gencer, büyük bir olasılıkla kendi dışında gelişmekte lan bu çekişmenin anlamsızlığına yol yakinken doğru teşhis ko-

yup şansını yurt dışında denemeye karar vermeseydi eğer, bugün bir «Leyla Gencer Efsanesi» de olmayacaktı kuşkusuz.

Biz Türkler alcımız. Aramızdan biri zinhar iyi bir iş yapmaya görsün, cadı kazanı derhal fokurdamaya başlar. Nitekim, Leyla Gencer'in yurt dışında angajmanlar aldığı, İtalya'da Milano Scala'da, Napoli San Carlo'da, Güney Amerika'da Buenos Aires'teki ünlü Teatro Colon'da, San Francisco Operası'nda başarı kazandığı haberleri geldiği yıllarda bile bazılarımız dudak bükmeye devam etmekteydi.

Doğrudan saldırıya geçmeye cesaret edemeyenler, «Leyla'nın sesi küçüktür ama çok akıllı kadındır. Tizleri yoktur ama kafa sesiyle piyano yaparak yakalar tiz tonları. Eh, dil de biliyor, çevre yaptı kendine oralarda» türünden iğneleyici eleştirilerde bulunurlardı. Ancak o yıllarda yapılan radyo bantları ve sahne kayıtları korsan plak olarak piyasaya çıkıp, dünya Leyla Gencer'i bir kez daha keşfettiğinden yukarıda sözü edilen eleştirilerin geçersizliği ortaya çıkabildi. 1960'da oynadığı *Macbeth* ve 1961'de Salzburg Festivali'nde oynadığı *Simon Boccanegra* temsillerinin plakları, Donizetti operalarında canlandırdığı «Kraliçeler» onun kariyerinin ne parlak bir kariyer olduğunu kanıtlamaya yeter de artar bile.

Batılı müzik otoriterleri zaten baştan beri aynı şekilde düşünüyorlardı Leyla Gencer'in sanatı üzerine. Verdi uzmanı, Giuseppe Verdi Konservatuarı öğretim üyelerinden müzikolog Dr. Pierluigi Petrobelli ile 1986 sonbaharında Roma'da yaptığımız bir konuşmada bazı önemli gerçekler seslendiriliyordu. Dr. Petrobelli, Callas, Tebaldi ve Gencer'i şöyle değerlendiriyordu:

«Callas, sesinde tehlikeli bölgeler olan ve sahne hayatı

boyunca bu tehlikelerle savaşan, oyunculuk gücü ve sahne hakimiyeti ile seyirciyi büyüleyen bir trajedyen–opera şarkıcısıydı. Tebaldi ise doğuştan bülbüldü. Pürüzsüz sesine karşın, durgun kişiliği dolayısıyla, operanın dramatik gerilimini hiçbir şekilde ortaya çıkaramayan soluk bir şarkıcıydı. Oysa Leyla Gencer’de hem ses hem de sahne kişiliği birleşmişti.»

Leyla Gencer in Scena adıyla piyasaya çıkan plak albümünün broşüründe bir başka müzik otoritesi, Giorgio Corapi şunları yazıyordu. «Gencer, soprano rollerin tümünü söyleyebilen, benzersiz nefes kontrolü ve ajilitesi yanında renk arayan ve binbir çeşit renk bulan bir sanatçı. Dramatik–koloratura rollerin çağımızdaki tek gerçek yorumcusu. Leyla Gencer’de tekdüzelik aramayın. Aynı rolün iki değişik aryasını dramatik gerilime göre birbirinden çok farklı renklerle, duyarlılıkla ve ifadeyle yorumlayarak, operayı salt müzik olmaktan çıkarıp, dram unsurunu vurgulayan ender sanatçılardandır o. ‘Melodrama’ sözcüğü Gencer için yaratılmıştır sanki.»

Leyla Gencer’in Türk meslektaşları tarafından «küçük» diye tanımlanan sesini batılı otoriteler başka türlü algılamışlar ve demişler ki: «Leyla Gencer bir ‘mezzavoce’ ustası.» Yani demek istiyorlar ki, avizeleri şangırdatan sesler, güçlü sesler vardır ama o sesler, dram içindeki gerilimi fısıltıyla yansıtmak gereken rollerde seslerini kısmayı her zaman beceremezler, bağırmaya devam ederler.

Leyla Gencer 23 Temmuz’da Aya İrini’de verdiği resitalde, yine unutulmuş şan repertuvarından, bazı «Türk» konulu operalardan bir seçme sundu dinleyiciye. Gencer’in Callas ve Tebaldi ile aynı yıllarda altın çağını yaşadığını ve Callas’ın 1964’den sonra artık sahneye çıkmadığını düşünecek olursak; Leyla Gencer’i batının neden efsaneleştirdiğini daha iyi anlarız.

Gencer, bugün de sahneye çıktığı anda dinleyiciyi avcunun içine almasını biliyor. Daha ağzını açıp, tek bir nota söylemeden sahne ile dinleyici arasındaki elektrik akımını kuruyor. Vivaldi'nin Giustino operasından «Vedro con mio diletto» ariasını söylerken tüylerinizi ürpertiyor, Monteverdi'nin «La mia Turca» ariasında da birlikte gülümsüyoruz. Evet, koloraturları artık plaklarında dinlediğimiz kadar akıcı değil ama Leyla Gencer hâlâ benzersiz nefes kontrolü, benzersiz mezzavoce'si ve dinleyeni sürükleyip götüren dramatik gücüyle bizi şaşırtmaya devam ediyor.

29 Temmuz 1987, Cumhuriyet

Leyla Gencer –III–

Leyla Gencer, Şubat ayı içersinde İstanbul Devlet Operası sanatçıları için iki hafta süren bir «Donizetti» semineri verdi. Bilindiği gibi Leyla Gencer; Tebaldi, Callas, Monserat Caballe, Beverly Sills, Joan Sutherland gibi II. Dünya Savaşı sonrası müzik dünyasının kalburüstü opera sanatçılarından biridir. İşin garibi, yukarıda sıraladığımız adların hemen hepsi aynı yıllarda dünya sahnelerinde parlamışlardı. 1950, 60 ve 70'lerde de süren ünlerini, yaptıkları sayısız plakla tarihe mal eden bu şarkıcılardan sadece biri, asıl dünya çapındaki ününü 80'li yıllarda, yani artık opera sahnelerinden ayrıldıktan sonra kazandı.

Otuz yılı aşkın sahne hayatı boyunca hiç stüdyo kaydı yapmayan Leyla Gencer'in sahnede, temsil sırasında yapılmış korsan kayıtları birer ikişer plak olarak piyasaya sürülmeye başlanınca, onu sahnede hiç görmemiş, duymamış olan yeni bir hayranlar kuşağı oluştu. Hayranlardan bazıları «Leyla Gencer Efsanesi»ne kendilerini öyle bir kaptırdılar ki, Avrupa ve Amerika'daki radyo arşivlerinde Leyla Gencer kayıtları aramaya koyuldular. Buldular da. Böylece hatırı sayılır bir Leyla Gencer diskografisi oluşmaya başladı.

Leyla Gencer'in sanat anlayışındaki en önemli noktalardan biri daima riskli ve zor olanı seçmesiydi. Örneğin, Gencer'in bir haftada koskoca bir operayı öğrenip sahneye çıktı-

ğı ve müthiş başarı kazandığı artık bilinen öykülerinden biridir. 19. yüzyılda yazılıp sonradan şarkıcılar açısından çetin zorluklar taşımaları nedeniyle rafa kaldırılmış pek çok operayı 20. yüzyılda ilk kez Leyla Gencer canlandırmıştı.

Donizetti'nin *Anna Bolena*, *Caterina Cornaro*, *Lucretia Borgia*, *Maria Stuarda*, *Roberto Devereux* operalarındaki kraliçe rollerini canlandırmasındaki üstün başarı sonucu «La Regina Turca», yani Türk Kraliçesi diye anılan Leyla Gencer, «soprano agilita» ya da «dramatik koloratur» sesler için yazılmış bu zor rolleri inanılmaz bir ustalık, duyarlık ve dramatik güçle seslendirmişti.

Onu sahnede görmemiş olup da plaklarına ve tek tük de olsa altın değerindeki filmlerine rastlayıp Leyla Gencer tiryakisi olanların sayısı hızla arttıkça, onu tanımak, onu dinlemek, ondan bir şeyler öğrenmek isteyenlerin de sayısı artıyor dünyada.

Leyla Gencer, son yıllarda hem İtalya'da hem Fransa'da Donizetti, Bellini ve Rossini seminerleri yaptı ve yapmakta. Bu seminerleri şimdiye kadar İtalyanca ve Fransızca veren sanatçı, İstanbul'da 30 yıldır ilk kez topluluk karşısında kendi dilinde konuşma yapacağı için önceleri biraz heyecanlıydı. Seminer metinlerini titizlikle Türkçe'ye çevirdi, bir dostunun yardımıyla da metin üzerinde epey çalıştı. Ancak seminerler sırasında anlaşıldı ki, Leyla Hanım'ın hiç heyecanlanmasına gerek yokmuş.

Zira o, Türkçe'yi çoğumuzdan daha iyi anlaşılır temizlikte bir diksiyonla, yeni terim ve sözcükleri hiç yadırgamadan ve yadırgatmadan, çok akıcı bir dille konuşuyor. Konuşmasını sık sık anekdotlarla, anılarla süslüyor ve renklendiriyor.

Gencer, Donizetti operalarının müziğini, konularını, ka-

rakterlerin işlenişini, karakterlerle müzik arasındaki bağlantıları inceleyip anlatırken, o denli sarmalayıcı oluyordu ki, konu ile hiç ilgisi olmayan biri bile olsanız, sırf Leyla Gencer'in çekiciliğine kapılıp birinci sınıf müzik meraklısı kesilirdiniz.

Leyla Gencer, Donizetti'nin tüm operalarını tek tek incelediği bu seminerlerde, operaların erkek ya da kadın bütün rollerini, açıklamalı, örnekli ve hatta taklitli olarak tanıttı katılanlara. Zaman zaman karşılıklı sohbet havasında süren seminerlerde Leyla Gencer, operamızda görevli sanatçıları da dinleyerek, yorum, teknik ve stil konularında onlara yardımcı oldu. Büyük bir sabırla, bazen tek bir cümle üzerinde uzun uzun durarak en iyi, en doğru yorumu aradı.

Leyla Gencer'in bu seminerleri keşke TRT tarafından hiç olmazsa arşiv amacıyla banda alınsaydı... Çünkü müzisyen olalım, olmayalım, hepimizin bu olağanüstü insandan öğreneceğimiz çok şey var.

8 Mart 1989, Cumhuriyet

Leyla Gencer –IV–

Yurtdışına her çıkışında yeni Leyla Gencer plakları buluyorum. Geçen ay Londra'da şansım yaver gitmeyince canım biraz sıkılmıştı. Çünkü baktım, İdil Biret ve eşi Şefik, Leyla Gencer plakları koleksiyonculuğunda hayli ilerlemişler, beni geride bırakmışlar. Tek ümidim New York'du. Nitekim New York'daki HMV ve Tower plak süpermarketleri umutlarımı boşa çıkarmadı. Bu seferki sürpriz Leyla Gencer CD'si *Leyla Gencer canta Mozart* adını taşıyordu. Görülüyor ki, Leyla Gencer'in Mozart yorumculuğu da sonunda keşfedilmişti. Donizetti, Bellini, Rossini ve Verdi uzmanlığı artık her kesim tarafından kabul edilen Leyla Gencer, şimdi de Mozart yorumcusu olarak yeniden gündeme geliyordu.

Mozart yılı dolayısıyla ortaya çıktı ki, bestecinin *Idomeneo* operası, yazıldığı 1781 yılından 1968 yılına kadar Milano La Scala operasında hiç sahneye konmamış. O yıl Scala'da tekrar sahnelenen *Idomeneo*'nun Elettra'sı da Leyla Gencer'miş meğerse. Aradan yine yıllar geçmiş. 1991 yılında La Scala, Mozart yılı dolayısıyla *Idomeneo*'yu yeniden sahnelemeye girişince, ilk Elettra olan Leyla Gencer'den Scala operasının uluslararası dinleyicilerine opera hakkında ve Scala'daki ilk temsilin anıları ile ilgili bir konferans vermesini istemişler. Bu etkinliklerin doğal sonucu olarak Leyla Gencer'in

öteki Mozart yorumları da teker teker gün ışığına çıkmaya başlamış.

Leyla Gencer'in en eski Mozart kaydı, sanatçının 1958'de yine Milano'da RAI Radyo-TV Orkestrası ile kaydedilmiş olan *Saraydan Kız Kaçırma* operası. Gencer burada pırl pırl ajilitesi ile enfes bir Constanze yaratıyor. Ancak Gencer'i Mozart yorumcusu olarak ilk keşfeden ünlü şef Vittorio Gui. Gui, 1960'da Roma'da sahnelenen *Don Giovanni* operasındaki Donna Elvira rolünü Gencer'e veriyor. Sanatçının Elvira yorumu öyle çok beğeniliyor ki, RAI operayı derhal TV için filme alıyor.

Gencer'in belirgin özelliklerinden biri de bir role takılıp kalmaması, hep yeni roller öğrenme susamışlığı içinde yaşaması. Nitekim bir de bakıyoruz ki, Gencer 1961 yılının Kasım ayında Torino'da sahneye –bu kez de aynı operadaki– Donna Anna rolü ile çıkıyor. Gencer'in Donna Anna'sının başarı haberleri hızla yayılıyor opera çevrelerinde ve Franco Zeffirelli'nin Londra'da Covent Garden için 1962'de sahneye koyduğu yeni *Don Giovanni*'sinin Donna Anna'sı yine Leyla Gencer. Zeffirelli prodüksiyonunun orkestra şefi Georg Solti. Donna Elvira'yı *Sena Jurinac*, Don Giovanni'yi *Cesare Siepi*, Leporello'yu *Geraint Evans*, Don Ottavio'yu *Richard Lewis*, Zerlina'yı *Mirella Freni* gibi büyük isimler canlandırıyor Covent Garden'da Gencer ile birlikte.

Sanatçı 1962 ve 63'de Oslo'dan Montecarlo'ya hem Donna Anna hem de Donna Elvira rollerini canlandırmaya devam ediyor. 1963 yılında Gencer bu kez İngiltere'nin Mozart türbesi sayılan Glyndebourne Festivali'ne davet ediliyor. İki mevsim üst üste vaktiyle 1955'de Carl Ebert'in yarattığı

Figaro'nun Düğünü prodüksiyonunda Kontes rolünü canlandıran Leyla Gencer'in rol arkadaşları arasında yine *Mirella Freni*, *Edith Mathis*, *Gabriel Bacquier*, *Hugues Cuenod* gibi büyük isimler var.

İşte Leyla Gencer hayranlarına tavsiye edeceğim plakların başında bu Mozart plağı geliyor. Bir başka «*collector's item*» niteliği taşıyan albüm ise 1967 yılı Floransa *Maggio Musicale Fiorentino* Festivali'nde olay yaratan, Donizetti'nin *Maria Stuarda* operası. 1967 prodüksiyonunun rejisini Giorgio de Lullo yapmış. Dekor ve kostümler ise Pier Luigi Pizzi'nin. Orkestrayı *Francesco Molinari Pradelli* yönetmiş. Donizetti'nin kraliçe operaları arasında en göz kamaştırıcısı ve en güzeli olarak nitelendirilen *Maria Stuarda*'da Kraliçe Elisabeth rolünü *Shirley Verret*, Leicester Kontu Roberto'yu ise *Pavarotti* çağı öncesinin en ünlü İtalyan tenoru *Francesco Tagliavini* yorumlamış.

Leyla Gencer 1967'de ününün doruğunda. Zaten plağı dinlerken onun sahneye girişini müzikten önce patlayan çılgınca alkışlardan anlıyorsunuz. Her aryanın bitiminde tükenmek bilmeyen alkışlar, bravo sesleri bir Türk olarak koltuklarımızı kabartmaya yeterli. Floransa'daki bu festivali, *Financial Times* adına izleyen John Higgins bile 11 Mayıs 1967 tarihli yazısında «Leyla Gencer'in Maria'sında her arya seyircinin coşkulu alkışlarına yol açtı. Gencer'in Maria yorumunun insanı altüst eden melodrama gücü ve işlediği karakterin canlılığı inkâr edilemez. Sanatçının *mezzavoce*'sinin de üstüne yok... Özellikle ilk arya ile sondaki dua aryaları kusursuz güzellikte müzik örnekleriydi» diyerek Gencer'in başarısını kabul ediyor.

Şimdi *Maria Stuarda* operasının tamamı iki adet CD olarak Nuova Era adlı firma tarafından piyasaya çıkarılmış bulunuyor.

Leyla Gencer'i sevenler için salık vereceğim bir plak daha var. Sanatçı, Frederick Chopin'in op.74, *19 Polonya Şarkısı*'nı piyanist Nikita Magaloff eşliğinde kaydetmiş 1989'da. Şarkıları orijinal dili olan Lehçe söyleyen Leyla Gencer, Polonya kökenli annesini böylece müzik dilinde anmış oluyor bir anlamda belki de.

15 Mayıs 1991, Cumhuriyet.

Suna Kan –I–

Salieri, Peter Shaffer'in *Amadeus* oyununda Tanrı'ya a-
şağı yukarı şu sözlerle isyan eder:

«Tanrım, neden en ilahi ve kusursuz seslerini, armonile-
rini insanlığa aktarmak için benim değil de Mozart'ın bedene-
nini seçtin?» Salieri'nin bu isyanı boşuna değildir. O, Tanrı'-
ya hizmette hiç kusur etmemiş, dikkati dağılmasın, gereksiz
yere günaha girmesin diye hiç evlenmemiş, dualarını, orucu-
nu bir gün bile aksatmış ve hep çalışmıştı.

Oysa Mozart, dışardan bakıldığında tutkuyla seven, eğ-
lenmeyi, hayatın zevkini çıkarmayı bilen, dünya nimetlerine
sırt çevirmeyen bir insan gibi görünüyordu. Ancak müzik söz
konusu olduğunda iş değişiyordu. İşte o zaman Mozart, dün-
yayı, çevresinde olup bitenleri unutuyor, görmüyor, duymu-
yor, kimsenin ulaşamayacağı, yaşayamayacağı kendi özel
dünyasında buharlaşıyordu.

Suna Kan'ı dinlerken böyle düşünceler takılırdı aklıma
kimi zaman. Keman, sanki Suna'nın sol elinin doğal bir uz-
antısı, yay da sağ elinin devamıydı. Daha doğrusu Suna Kan
sanki dünyaya kemanyla birlikte gelmişti. Bunca kusursuz
güzellik başka nasıl açıklanabilirdi? Brahms'ın *Keman Kon-
çertosu*'nu çalarken, sanki Brahms, Suna Kan'ın bedenine
girmiş, dikte ediyordu konçertosunu ona. Böyle müzisyene
yalnız ülkemizde değil, dünyada da çok az rastlanır.

Bugün dünyada adından söz edilebilecek kadın kemancı, bir elin beş parmağı ile sayılabilecek kadar az. Eskilerden bir Ida Haendel var. Gençlerden ise Karajan'ın protejesi Anne Sophie-Mutter, Sovyetler Birliği'ndeki Çaykovski Yarışması'nda altın madalya kazandıktan sonra ABD'e yerleşen Viktoria Mullova ve Güney Koreli Kyung Wha-Chung'u sayabiliriz.

Suna Kan'ın bu kemancılardan hiçbir eksiği olmadığı gibi fazlası bile var. Ancak dünya müzik piyasasına girebilmek için çok başka meziyetler gerekiyor günümüzde. Ya Sovyetler'den batıya iltica edeceksiniz, ya Japonya, Kore veya Çin gibi egzotik doğu ülkelerinden geleceksiniz, ya ünlü bir şef elinizden tutup, size yürü ya kulum diyecek, ya Odesalı Musevi kemancılar geleneğinin bir uzantısı olacaksınız, ya da uluslararası alanda parasının hatırı sayılır insanların, daha da iyisi firmaların desteğini elde edeceksiniz. Yine de umudunuz kırılmasın, büyük sanatçıların değeri bazen günümüzde bile er geç anlaşılıyor.

6 Mayıs 1987, Cumhuriyet

Suna Kan –II–

8 ve 9 Nisan 1990 günlerinde Macaristan'dan gelen Ferenc Liszt Oda Orkestrası, Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda üç konser verdi. Konserlerin ikisinde solist Suna Kan'dı. Orkestra, baş kemancıları Janos Rolla'nın denetiminde (yönetiminde demiyorum, çünkü bu orkestra bir bakışla, bir nefesle bile anlaşabilen bireylerden oluşmakta) Handel, Haydn, Rossini, Mendelssohn, Telemann, Dvorak, Carl Philipp Emmanuel Bach, Corelli, Mozart ve Bela Bartok'un eserlerinden oluşan gerçek bir müzik şöleni verdi İstanbullular'a.

Keman virtüozumuz Suna Kan'ı gerçek anlamda profesyonel, gerçek anlamda müzisyen bir orkestra ile birlikte müzik yaparken dinleme mutluluğuna erdik bu konserlerde. Orkestranın gerçeği sahtesi mi olurmuş demeyin. Sahtesi olmaz gerçi ama baştan savması olur, hem de nasıl olur...

Ferenc Liszt Oda Orkestrası 1963 yılında Budapeşte'de kurulmuş bir topluluk. Kurucuları hep Ferenc Liszt Müzik Akademisi kökenli olduklarından kendilerine bu adı uygun görmüşler. Kurulduğundan bu yana üyeleri hemen hemen hiç değişmemiş. Aslında şefsiz bir orkestra Ferenc Liszt Oda Orkestrası, yani kendilerine adamakıllı güveniyorlar. Uzun yıllar birlikte çalıştıkları ve kendilerine özgü bir ses, bir tını yaratabildikleri, aynı anda soluk alıp verebildikleri, bir de birbirlerini sürekli dinlediklerinden dolayı şefe gereksinimle-

ri yok. Baş kemancı ve solist Rolla, orkestrayı yerinden yöneterek eski bir geleneği sürdürüyor.

Aşağı yukarı 30 yıldır beraber müzik yapan bu insanların binlerce kez çaldıkları klasik repertuvarı, provadan sonra çalışmaya gereksinim duymadan sahneye çıkacaklarını sanıyorsanız yanılıyorsunuz. Kazın ayağı hiç de öyle değil. Olimpiyatlarda rekor kırmaya hazırlanan sporcuda gözlediğimiz, yüzde yüz konsantrasyon ve son ana kadar süren çalışma misali, Ferenc Liszt Oda Orkestrası üyeleri de sahneye adım atana kadar ha babam çalışıp duruyorlar kuliste. Oysa biz alışmamışız böyle çalışkanlığa. Araya çay molası filan demeden, bir sonra çalınacak eserin zor pasajları tekrar tekrar elden geçiyor; neme lazım, bu işte gevšemeye izin yok. Eh, tabii sonuç da ona göre. Hiçbir ton, hiçbir yay, hiçbir nüans şansa bırakılmadığından yorum da soluk kesici güzellikte gelişiyor.

Bu konserleri dinlerken ister istemez, keşke Faruk Güvenç ölmeseydi, keşke Duygu Aykal hastalanmasaydı da TRT Ankara Oda Orkestrası dağılmasaydı düşüncesi gelip takılıyor insanın aklına. Gürer ve Suna'nın müzikalitedeki anlaşmaları, Faruk'un organizasyon yetenekleri ile birleşince bizim memleketimizde de ilk kez ömrü uzun sürecekmış ümidi veren bir topluluk oluşmuştu. Gel gör ki, bu topluluğun ömrünün uzun olmasına Azrail izin vemedi.

Araya giren bu geriye dönüşten sonra, devam eden hayata bakmayı sürdürelim. Son zamanlarda dinlediğim ya da daha doğru bir deyişle dinlemek zorunda kaldığım çoğu konserde sürekli dikkatimin dağıldığını, kıpır kıpır kıpırdandığımı, kaşıntılar icat ettiğimi, sırtıma ağırlar girdiğini müşahade ediyor ve kendime birtakım hastalıklar yakıştıırıyordum. Ferenc Liszt Oda Orkestrası ve Suna Kan konserlerini dinle-

dikten sonra bu hastalıkların can sıkıntısından başka bir şey olmadığını anlayarak kendi kendime iftira etmekten vazgeçtim.

Sadece tek bir prova ile müziğin evrensel dilinde anlaşılabilen orkestra ve Suna Kan, Haydn'ın *1 numaralı Do Majör Keman Konçertosu*'nu sanki yıllardır birarada çalışmışlarcasına uyum içinde yorumladılar. Soluğum kesilmişti. Eserin başından sonuna kadar hiç kıpırdamadan, çıt çıkarmadan dinledim. Bu müthiş güzelliğin büyüüne kapılmıştım ve bir saniyesini bile kaçırmaya niyetim yoktu. Konserin sonuna doğru birden fark ettim ki, soluğu kesilen tek ben değilim. Normal zamanlarda öksürük ve tıksırıktan sanatoryuma benzeyen konser salonunda çıt çıkmıyordu.

İstanbulu müzikseverlerin çoğu böyle ciddi, ciddi olduğu kadar coşkulu, insanı müziğin girdabına takıp sürükleyen müzik şölenlerine hasret kalmışlardı zahir.

11 Nisan 1990, Cumhuriyet

Gülsin Onay

Piyanist Gülsin Onay, 22 Ocak 1990 akşamı Cemal Reşit rey Konser Salonu'nda Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği yararına bir resital verdi. Resitalin ilk bestecisi Bela Bartok'du. Bestecinin 1910 yılında bestelediği op.9 *Esquisses* yani «Desenler ya da Portreler» adlı eserini yorumladı önce Gülsin Onay. Ardından yine Bartok'un op.8, 3 *Burlesque*'inden (1909) birini çalan Onay, Bartok'un piyano yazısını kuru ve «percussive», yani vurmali çalgı üslubunda bulanlara iyi bir karşılık vermiş oldu. Bela Bartok'un bestecilik yıllarının ilk döneminin ürünleriydi her iki eser de. Birincisi, adından da anlaşılacağı gibi değişik duyarlıklarda portreler çiziyor, *Burlesque*'te ise yine adından anlaşılacağı gibi komiklik, alay ve maskaralık seziliyordu.

Bartok, zamanının ünlü piyanistlerinden biriydi. Hatta besteciliğinden önce piyanistliği ile tanınmıştı Avrupa'da. virtüöz bir piyanistin piyanoyu iyi tanımasında da şaşılacak bir şey yok. Nitekim, Bartok'un etnik müzik öğelerini eserlerinde değerlendirmesinde, ezgisel ve ritmik malzemeyi bu denli ustaca kullanmasında piyanist olmasının büyük payı olduğu kuşkusuz. Bartok, bu yapıtlarında her an asıl malzemeye gönderme yapıyor, ancak bu göndermeler eserin yapısı, kurgusu ve örgüsü içinde öyle kusursuzca yerli yerine oturuyor ve öyle ince bir zevkle işleniyor ki...

İşte Gülsin Onay da Bartok'u herhalde Bartok'un istediği gibi onun sözcükleri, onun duygularıyla aktardı bize ve Bartok'ların ardından Adnan Saygun'un op.38. 4 *Etüd*'ünü yorumlamaya başladı. Bartok ve Saygun'u aynı resitalde biraraya getirmek yerinde bir fikir kuşkusuz. Her iki besteci de kendi ulusal müziklerinin derinlemesine araştırmasını yapmış ve bu müziğin öğelerini eserlerine malzeme olarak yoğun biçimde kullanmışlar. Saygun'daki «ulusal müzik öğeleri» kullanımı Bartok'a oranla çok daha belirgin tabii. Ancak Saygun'un eserlerinde, Bartok'ta daha 1909-10'larda gözle görülür biçimde ortaya çıkan soyutlama eğilimi o derece önde değil. Bartok, «ulusal öğeleri» ufalayıp hücrelere ayırdıktan sonra tanınmaz hale getirirken Saygun bu öğeleri piyanistik süslemelerle yer yer örtmeyi, geliştirmeyi seçiyor ama o öğeleri hiçbir zaman iyiden iyiye eriterek başka kalıplara dökmeye yanaşmıyor.

Konserin ikinci yarısında yer alan Haydn'ın *Fa Minör Çeşitlemeleri*'ni Gülsin Onay bence hiç programına almasaydı daha iyi olurdu. Haydn, bambaşka bir dönem, bambaşka bir stil. Programın sonraki eserleriyle herhangi bir bağlantısı da yok. Oysa Gülsin gerek Schumann'ın op.1, *Abegg Çeşitlemeleri*'nde, gerek Mendelssohn'un *Variationes sérieuse*, yani «Ciddi Çeşitlemeler»inde belli bir dönemin, romantik dönemin stil anlayışına ve duyarlılığına çok daha yatkın bir kişiliği olduğunu, dinleyenlere kabul ettirdi.

31 Ocak 1990, Cumhuriyet

Güher ve Süher Pekinel –I–

Güher ve Süher Pekinel'e, iki ay içinde (Şubat ve Mart) 21 değişik Avrupa kentinde 23 konseri kapsayan maraton turnelerinin Köln etabında katıldım. İtalya, İsviçre, Almanya ve Fransa'nın belli başlı kentlerinin en önemli konser salonlarında verdikleri resitallerin özelliği, Leonard Bernstein'ın Pekineller için özel olarak iki piyano ve vurmali çalgılar için yeniden düzenlediği *West Side Story*'den, mülhem *Senfonik Danslar*'ın tanıtılması, ayrıca iki piyano edebiyatının klasiklerinden, ama zorlukları dolayısıyla az çalınan baş eserlerinden biri olan Bela Bartok'un *İki Piyano ve Vurmali Çalgılar İçin Sonat*'ının da programda bulunmasıydı. Her iki dev eserin yanına Güher ve Süher, Franz Schubert'in dört el piyano için *Fa Minör Fantasie*'si ile George Gershwin'in *İki Piyano İçin 3 Preludes*'ünü de katmışlardı.

Bartok ve Bernstein'ın eserlerinde yer alan üç timpani, ksilofon, vibrafon, caz davulları, trampetler, büyük davul, ziller, üçgen, tamtam, vb. gibi çeşitli vurma çalgıları, ünlü usta Siegfried Fink'in iki genç öğrencisi; Münih Filarmoni Orkestrası solo timpanisti Peter Sadlo ile Würzburg Yüksek Müzik Okulu Vurmali Çalgılar Öğretmeni Martin Amthor çalışıyorlardı.

25 Şubat günü öğlene doğru Köln'e vardığımda Süher ve Güher otele yeni gelmişlerdi Reutlingen'den. Saat 15'te

birlikte konserin verileceği Köln Filarmoni Salonu'na gittik. Yaklaşık 3000 kişi alan bu modern salon 1986'da açılmış.

Köln'lüler yeni salonlarıyla çok övünüyor, Münih ve Berlin Filarmoni salonlarıyla boy ölçüşmeye kalkıyorlar. Ahşabın en alasıyla çelik konstrüksiyonun en modern dizaynının birleştiği bu göz alıcı salonun tek kusuru akustiğinin kuru olması. 20. yüzyıl mimarları ve akustik mühendisleri, her ne hikmetse daha önceki yüzyıllarda yapılmış olan konser salonlarının akustik koşullarının sırrını bir türlü çözemiyorlar.

Güher'le Süher, önce piyanoları akustik bakımdan en doğru pozisyona yerleştirmek için uğraştılar. Bir milim sağa, iki milim arkaya, üç milim yana çekilen piyanolar, en sonunda akordöre teslim edildi. İkisi de akordörle birlikte piyanoların tınlarını, renklerini birbirine uydurmak için hayatımda hiç görmediğim yöntemlere başvurdular. Bir ara akordör piyanolardan birinin çekiçlerini saran çuhaları sıcak ütü ile ütöledi örneğin. Meğerse bu yöntemle çuhalar sıkışıyor ve tellere vurduğunda tını parlaklaşıyormuş. İnsan yaşadıkça neler öğreniyor!..

Güher'le Süher'in çalışmalarını izlemek dünyaya bedel. Prova boyunca Türkçe ve Almanca «Bak bana... koşma... evet, evet, genau, yavaş... nein, nein... beni bekle... dinle... bana cevap ver... jetzt...» sözcükleri uçuyor havada. İsviçre saatı kadar şaşmaz bir presizyon içindeler. Çalarken hiç aralıksız yeni bir şeyler araştırıyorlar.

Tenis oynar gibi, gelen topa anında karşılık veriyor ikisi de, top faullü bile olsa. Piyanolar da konuşuyor birbiriyle... O anda istedikleri yanıt gelmezse bağrışıyorlar:

«Dinle beni... bak... evet, evet, genau...

Probadan sonra otele dönmek yok. Artist odasında ıhlamur ya da papatya çayı, hafif bir yemek... Ayakları uzatıp dinlenme, sessizlik ve konsantrasyon. Konserin başlamasından yarım saat önce giyinen Güher ve Süher, odadaki duvar piyanosunda çalmayı sürdürüyorlar sahneye çıkma vakti gelene kadar.

Kölner Philharmoniker Salonu tamamen dolu, bütün biletler satılmış. «WDR» Batı Alman Radyo ve Televizyonu konserin çekimini yapıyor. Pekineller sahneye çıkarken, daha konser başlamadan yer yerinden oynuyor. Konser bitiminde herkes ayaklarda... Alkışlar bitmek bilmiyor... İki bis parçasından sonra bile kimsenin gitmeye niyeti yok... Artist odasının önünde program imzalatmak isteyenler kuyrukta... Yaşlısı, genci, gözler ıslık ıslık, sanatçılarla iki söz etmenin mutluluğunu yaşıyorlar.

Sabah erkenden Hamburg'a uçuyoruz. Hamburg'daki Musikhalle'nin akustiğinin güzelliğini anlatıyorlar bana yolda. «Bak orada dinleyince farkı anlarsın,» diyorlar. Öğleden sonra Musikhalle sahnesinde bir önceki gün Köln'de yaşadıklarımızın bir başka türüsünü yaşıyoruz. Yine uzun uzun piyanoların yerleri ayarlanıyor. Akordörle tınılar, vurmali çalgılarla denge tartışılıyor ve prova başlıyor. Salon gerçekten çok güzel... Hamburg'lular sıcak, kibar ve rafine insanlar. Konserin bitiminde Almanya'da âdet olduğu üzere dinleyiciler beğenilerini hem alkışla hem de ayaklarını yere vurarak belirtiyorlar. Konserden sonra yine bir televizyon çekimi var. Bu kez sadece sanatçılarla konuşma. Ardından plak yapımcıları, müzik otoriteleri artist odasını dolduruyor.

Ertesi sabah Frankfurt'a uçuyoruz. Frankfurt'taki konser, savaş sırasında bombalanarak yerle bir olan, daha sonra

dışı eskisine uygun bırakılarak içi tümüyle modern stilde yeniden inşa edilen ünlü Alte Oper binasının büyük salonunda verilecek. Güher'le Süher Frankfurt konserini en az Hamburg kadar önemsiyorlar. Çünkü Hamburg plak şirketlerinin merkeziyse eğer, Frankfurt'da müzik eleştirisinin merkezi Almanya'da. Üstelik Frankfurt dinleyicisinin çoğunluğunu, yüksek burjuva, zengin banker, geleneklere bağlı hatta tutucu bir orta tabaka oluşturuyor. Bu dinleyiciye Bartok ve Bernstein'ı sunmak büyük cesaret işi. Ne var ki, Pekineller ne çalsa bu salon dolacağa benziyor. Nitekim en az 2500 kişi alan salonda tek boş yer yok. Konserden sonra Alte Oper'i onaran Frankfurt'lu finansörlerin Güher ve Süher'in onuruna verdikleri resepsiyona katılıyoruz.

Sabahleyin kahvaltıda sohbetin koyuluğuna kendimizi kaptırıp saatin ilerlediğini fark etmediğimiz için Bonn uçağını kaçırmışız. Bakıyorum, ikisinde pek telaş yok. Böyle aksiliklerin sinirlerini bozmasına izin vermiyorlar zahir. Bonn'a trenle gidiyoruz sonunda. Konser Beethoven Halle'de. Savaş sonrası mimarisinin bütün çirkinliklerini, iticiliğini taşıyan bir salon, ama akustik iyi... Ve yıllık konser programlarında dünyanın en önemli sanatçıları yer alıyor...

Bonn dinleyicisi de komzopolit olduğundan çok önemli. Konseri Bonn Büyükelçimiz Oktay İşcen ve Devlet Bakanı Ali Bozer de izliyor. Konserden sonra Büyükelçi ve hanımı sanatçılarımız için samimi bir yemek veriyorlar.

Pazartesi sabahı Bonn'dan ve Pekineller'den ayrılırken birlikte geçirdiğimiz dört günün heyecanını yüreğimde, yorgunluğunu kemiklerimde duyduğum için biraz kızıyorum kendime. Yorgunluk ve heyecanın onlara âit olması gerek-

mez mi? Pckineller'in maratonu Mart sonuna kadar sürecektü. Önlcrinde daha beş Almanya, beş de Fransa konseri var. Nisan'da da Türkiye'ye gelecekler. Canlılıklarını, enerjilerini, neşelerini, tatlı dilleriyle ve heyecanla çevrelerine de aktaran bu iki güzel insanla birlikte olabilmenin coşkusunu hiçbir şeye değışmeyeceğimi biliyorum artık.

9 Mart 1988, Cumhuriyet

Güher ve Süher Pekinel –II–

Frankfurt–Bonn uçağını kaçırap aynı yolu trenle yapmamız Güher ve Süher’le hiç olmazsa iki saat boyunca kesintisiz sohbet etmemize yaradı. Ben, hep üstün yetenekli insanların çocukluklarını merak ederim. Oysa üstün yetenekli insanlar çocukluklarına dönmeyi pek sevmezler. Çünkü orada, başka çocuklara benzememek ya da çocukluğunu gönlünce yaşamamış olmak vardır çoğu zaman. İkiz olmanın avantajıysa, çocukluğu yalnız geçirmemek, en azından aynı koşulları eşit paylaşan iki çocuk olmak ilk başta. Güher ve Süher’in bir diğer avantajı da, ileriye gören ve çocuklarına ta baştan yüzde yüz güvenen bir anneye sahip olmaları.

İkizlerin, 9 yaşında, Devlet Üstün Yetenekli Çocuklar Yasası’ndan yararlanmak amacıyla sınava girdiklerini ve bu sınavı kazanamadıklarını biliyoruz. Sınav jürisinin verdiği bu karar karşısında Pekinel’lerin annesi umutsuzluğa kapılabilir ve çocuklarının gerçekten yetenekli olup olmadıkları konusunda şüpheye düşebilirdi. Oysa, olaylar öylesine gelişti ki, Güher ve Süher, hem piyanist, hem komple müzisyen, hem de insan olarak elde edebilecekleri en iyi eğitimi annelerinin ileri görüşü ve bütün olanaklarını zorlamasıyla elde ettiler. Bu iş söylendiği kadar kolay olmadı tabii ki. Anne Pekinel, çocuklarının Avrupa’da eğitim görmelerini sağlamak için büyük bir riski göze alıyordu.

İlk önce Paris'e gittiler, orada Yvonne Loriot ile çalıştılar bir yıl. Yvonne Loriot, ünlü besteci Olivier Messiaen'ın eşi ve ünlü bir piyanistti. Ancak anne Pekinel, çocuklarının müzik eğitimi yanında sağlam bir klasik eğitim görmelerini istiyor, ayrıca da Letschetizky-Busoni piyano ekolünü öğrenmelerini yararlı buluyordu.

Neydi Busoni tekniğinin ya da ekolünün özellikleri? Güher ve Süher'i provada, çalışırken ve sahnede dinlediğinizde ilk dikkatinizi çeken, bu ince yapılı, kemikleri kırılacakmışçasına narin iki genç kadının parmaklarının çelik gibi güçlü olması, ön kol, üst kol ve tüm bedenin inanılmaz bir kontrol içinde çalışması oluyor. Her parmağın ağırlığını, gücünü, kademe kademe değerlendirerek, bilinçle basarlar her tuşa. Pedalı son derece ekonomik kullanırlar. Parmakların bilinçli gücü onların tuşe ile (yani dokunuş ustalığı) binbir çeşit dinamiği elde etmelerini sağlar. Ritmik presizyon, berak tuşe ve hiçbir kazaya meydan vermeyen temiz ajilite, Busoni okulunun onlara kazandırdığı özelliklerdir.

İki kardeşin klasik eğitimlerini ise anne Pekinel yine uzak görüşü ile planlar. Heidelberg ile Darmstadt arasında, Odenwald adındaki bir kasabada ünlü pedagog Paul Gehele'in kurduğu özel bir okula yazılırlar. Burası geleneksel ortaokul ve liselere benzemez. İngiltere'deki Summerhill benzeri, fakat üstün yetenekli çocukların özel eğitimine eğilen, okuldan çok bir aile yuvasına benzeyen bir kurumdur bu okul.

Odenwald'in tepesine serpiştirilmiş 28 tane ev vardır burada. Öğrenciler, öğretmenleri ve onların aileleri ile birlikte yaşarlar bu evlerde. Müzik ve teori derslerini ünlü besteci Fortner verir. Pekineller, ayda iki kez Frankfurt'a Prof. Leo-

polder'e piyano dersine giderler. Bu aşamada yarışmalara katılma dönemi başlar.

İkizlerin yeteneğine inanan bir başka kişi de okulun müdürüdür. Sırf Güher ve Süher birlikte çalışabilsinler diye okula iki kuyruklu piyano alınır. Katıldıkları bütün yarışmaların birincisi olan Pekineller okula döndüklerinde arkadaşları ve öğretmenleri tarafından büyük kutlamalarla karşılanırlar. Artık burslu öğrencidirler ve kazandıkları yarışmalar sayesinde annelerinin yükünü azaltmışlardır. Katıldıkları ve kazandıkları yarışmalar iki kardeşin geleceğine yönelik yolun açılmasını sağlar.

Müzik yaşamlarındaki kilometre taşlarından en önemlisi dünyaca ünlü piyanist Rudolf Serkin'in iki kardeşi Philadelphia'daki Curtiss Müzik Enstitüsü'ne davet etmesidir.

«Serkin'le çalışmak önümüze yeni ufuklar açtı... Derse gittiğimizde onu koskoca salonun bir köşesinde, karanlıklar içinde oturur bulurduk. Çok az konuşur, çaldığımız eseri konser dinler gibi sonuna kadar çıt çıkarmadan, durdurmadan dinlerdi. Tekniğimize hiç karışmadı. Daha ilk baştan: 'Benim tekniğim tamamıyla değişik, size teknik konusunda hiçbir şey söylemeyeceğim' dedi. Büyük bir filozoftu Serkin, ders vermezdi aslında, sadece sorular sorarak bizleri düşünmeye ve her an sorulacak sorulara hazır olmaya zorlardı. Besteci hakkında, yaşadığı dönem hakkında, eserin yazıldığı dönemin estetik ve tarihsel koşulları hakkında sorular sorar, bizden aldığı yanıtlara göre bir diyalog geliştirirdi. Serkin'den, daha sonra çalıştığımız Claudio Arrau ve Leon Fleisher'den, Juilliard'a devam ettiğimiz sırada ders aldığımız Adele Marcus'dan çok değişik şeyler öğrendik. Enterpretasyon, renk, kurgu konularında birlikte çalıştığımız oda müziği

grupları da çok önemliydi. Curtis'te Guarneri ve Budapeşte Yaylı Çalgılar Dörtlüleri, Juilliard'da Felix Galamian'la yaptığımız oda müziği çalışmaları, bizim iki piyano çalışmamızı oda müziği olarak algılamamızda büyük etken oldu.» diyen Pekineller'in müzik dışındaki eğitimleri daha sona ermemiştir.

Frankfurt Goethe Üniversitesi'nde Güher psikoloji, Süher de felsefe bölümlerini bitirdi. Üniversite yıllarında Adorno, Hildesheimer gibi büyük düşünürlerin öğrencisi oldular. İkisi de resme ilgi duyuyor ve resim çalışmaları yapıyorlardı. Öğrenci hareketlerinin yoğunlaştığı yıllarda da olayların akışının dışında kalmadılar. Türk işçilerinin kötü yaşam koşullarını düzeltmek amacıyla eylemlere bile katıldılar.

Kısaca Güher ve Süher bir müzisyenin kapalı, toplumdan uzak, içe dönük hayatını yaşamak yerine, olayların akışına doğrudan katılarak, kendi kuşaklarından kopmamayı başardılar.

Güher ve Süher, bugün tartışmasız dünyanın en gözde solistleri arasında yerlerini aldılar. 1988 İtalya, Almanya, İsviçre ve Fransa turnesindeki toplam 23 konserin hepsi adı geçen ülkelerin en önemli salonlarındaki birinci seri konser programları arasında yer alıyor. 1987 yılında New York'da Carnegie Hall'da verdikleri «debut» konserinin bütün biletlerinin satılmış olması, New York gibi haftanın her günü dört, beş tane dünya çapında solistin konser verdiği bir kent için olağanüstü bir başarı.

Clavier dergisinin Eylül 1987 sayısına kapak olan Pekineller'e müzik yazarı Dean Elder soruyor: «Carnegie Hall'u doldurdunuz: Bu başarıyı neye borçlusunuz? Plaklarınız mı yoksa menajerleriniz mi sizin böyle büyük kitle tarafından tanınmanızı sağlıyor?»

Pekineller'in yanıtı şöyle: «Plağınız olmadan kariyer yapamazsınız günümüzde. 30 yıl önce durum başkaydı. Dünyayı dolaşan solistler parmakla sayılacak kadar azdı. Şimdi öyle mi ya? Bugün konser dinleyicisi gideceği konserin solistini önceden tanımak istiyor. Plak bu yüzden çok önemli. Plak, televizyon programları, basın, artık bir müzisyenin kariyerinde birinci derecede rol oynuyor. Edwin Fischer, Alfred Cortot, Giesecking kuşağının piyanistleri, hem konserlerinde, hem de plaklarında pek çok notayı yutturur, epey de pis nota çalarlardı. Ama o zamanlar önemli olan teknik kusursuzluktan çok müziğin derinliği idi. Şimdi ise konser sanatçısında hem plak gibi tertemiz teknik kusursuzluk, hem de müzikal derinlik aranıyor. İnsanüstü bir kusursuzluk isteniyor bizlerden anlayacağınız»

Gerçekten de Pekineller'in konserleri soluk kesici... En zor pasajlar bile parmaklarının altında tertemiz, pürüzsüz, pırlıl pırlıl. Çaldıkları, yorumladıkları eserleri öylesine analiz etmişler ki, konser anında bile, biri ötekinin partisine atlayabilir, öteki derhal anında karşı tarafın partisindeki yeri bulur ve devam ederler. Aralarındaki telapati karşısında insanın aklı durur. Her konserde bir öncekinden daha başka, daha iyi olmayı ararlar ve işin garibi bulurlar da...

Güher ve Süher'in Türkiye'de ilgililer tarafından yeterince anlaşıldıklarını, değerlerinin yeterince bilindiğini sanmıyorum. Pekineller, şimdiye kadar hiçbir Türk'ün gelmediği bir yerdeler dünyada. Bunun ne demek olduğunu anlamak için Pekineller'i uluslararası devlerle birlikte karşılaştırmalı olarak değerlendirmek gerekmektedir.

Nisan 1988, Hürriyet Gösteri

Cemal Reşit Rey

«Cemal Reşit Rey'in geniş bilgisine hepimiz hayrandık. Piyano derslerinde müziğin neredeyse tümünü öğretmekle kalmaz, çalınan eserin bestelendiği dönemle ilgili bilgileri de aktarırdı öğrencilerine. Chopin söz konusuysa ressam Delacroix'dan, yazar Alfred de Musset'den de bahsedebilirdi. Ona büyük saygı duyardık, ödümüz kopardı bir şeyi beğenmeyecek diye. Şimdi düşünüyorum da, Cemal Bey, bizlerden topu topu dört beş yaş büyükmüş o zamanlar. 1923'de Fransa'dan dönüp İstanbul Belediye Konservatuarı'nda piyano ve kompozisyon öğretmenliğine başladığında henüz 19 yaşındaydı.» diyor ilk piyano öğrencilerinden Masume Batu. Cemal Bey'in ilk öğrencileri arasında sonradan hem piyanist hem de öğretmen olarak müziğe yıllarca hizmet veren, piyanist yetiştiren Rana Erksan ve Vecihe Koray da vardı.

Cemal Reşit Rey 7 Ekim 1985'te İstanbul'da hayata veda etti. Türk çoksesli müzik yaşamının en renkli kişilerinden biri olan Rey'le ilgili bu yazıyı yazmaya karar verdiğimde, onunla ilgili bin türlü anı ve bilgi ile karşılaştım. *Orkestra* dergisinin Ekim 1985 tarihli, 146 numaralı *Cemal Reşit Rey Özel Sayısı*'nda Mükerrer Berk, Adnan Saygun, Cevat Memduh Altar, Bülent Tarcan, İlhan Usmanbaş, Kemal Sünder, Cenan Akın, Cengiz Tanç, Afif Tektaş, Fethi Kopuz, Ergican

Saydam, Yüksel Koptagel, Saim Türkmen, Aydın Karlıbel, Vedat Koşal, Selda Asal'ın yazıları, bu büyük besteci, piyanist, orkestra kurucusu ve şefi, eğitici ve müzisyenin kişiliğini, yaşamını ve ortaya koyduğu ürünü değerlendiren anı ve araştırma yazılarıydı.

Cemal Reşit'i yakından tanıyan ve sevenlerden İdil Birret'le Herman Miskçıyan'la Ertuğrul Sevsay'la yıllar boyu yaptığımız sohbetlerden ve yukarıda andığım yazılardan ortak tek bir sonuç çıkıyordu: Parlak ve renkli bir kişilik, kayıtsız şartsız müzik, müzik ve yine müzik... Müzik dışındaki yaşamla ilgili pratik hiçbir bilgisinin olmadığı, Ergican Saydam'ın şu sözlerinde nasıl açık seçik belirliyor bakın: «Cemal Reşit kendi büyüklüğünün bilincinde ve gururlu idi. Ama kariyer olarak kendini yükseltecek yolları yeterince kullanamadı. Devlet sanatçılığı bile ona 10 yıl sonra adeta zorla verildi. Başkalarının işlerine koşar, kendi için taviz vermezdi. İşinin esnafılık tarafını da bir tarafa ittiğinden yeterli parası olmadı ve bu hususta hep istismar edildi. Emekli olduğunda telefon faturalarını ödeyemez hale gelmişti. (*Orkestra*, Ekim 1985, Sayı 146, Sayfa 46)

Oysa bu öykünün başlangıcı ne kadar da göz kamaştırıcıydı. 1913 yılında babası Ahmet Reşit Rey'in Fransa'ya göç etmek zorunda kalmasıyla başlayan serüven, Cemal Reşit'in o sıralar Paris Konservatuarı Müdürü olan ünlü besteci Gabriel Fauré ile tanışmasıyla ve onun aracılığıyla yine ünlü piyanist ve pedagog Marguerite Long'un sınıfına kabul edilmesiyle devam etmişti.

1904 yılında Kudüs'te doğan Cemal Reşit, 19 yaşında

(1923) İstanbul'a döndüğünde Paris'te piyanist ve besteci olarak isim yapmış bir gençti. İstanbul Belediye Meclisi'nde üye olan aile dostu yazar Halit Ziya Uşaklıgil'in çağrısıyla, Paris'teki öğretmenlerinin karşı çıkmalanna rağmen, İstanbul'da yeni kurulan konservatuvara öğretmen olarak gelen Cemal Reşit, hiç zaman yitirmeden etrafına topladığı müzisyenlerle konserler vermeye, orkestra kurma çalışmalarına ve halk müziği araştırmalarına başlayarak, İstanbul'daki müzik ortamına müthiş bir canlılık getirdi.

Halit Ziya'nın oğlu piyanist Vedat Uşaklıgil ile rahmetli Afif Tektaş'ın ağabeyi kemancı Ekrem Besim Tektaş, Seyfettin Asal, Âli Sezin, Braun, Goldenberg, çellist Muhittin Sadak, Sezai Asal ve Mesut Cemil ile klasik ve romantik repertuvarın pek çok eserini, bu arada kendi eserlerini de Union Français'de verdiği konserlerle İstanbul dinleyicisine, müzikseverlere sunmaya başladı. Bu arada sık sık Paris'e gidiyor, orada konserler veriyor, eserlerini Paris'teki yayınevleri yayımlıyor, Alfred Cortot gibi önemli bir piyanistin yakın dostu olarak iki ulus arasındaki müzikal işbirliğini pekiştiriyordu.

1933 yılında Cumhuriyet'in «10. Yıl Marşını» besteleyen Cemal Reşit için bakın öğrencisi İlhan Usmanbaş ne diyor: «Derslerinde bir armoni ödevi yaparken bile, müziğin getirdiği basit bir ipucunun nasıl geliştiğini, dallanıp budaklandığını şaşkınlıkla görürdük. Ezgideki iniş, çıkışlar, tonal, modal, atonalin sınırlarındaki dolaşmalar, ritmik kaypaklıklar bu ezgiyi sizden alıp uzaklara götürür, tam yakalayacağınızı sandığınız sırada elinizden kaçırır. Gene de 10. Yıl Marşı gibi

Türkiye’de herkesin ağzında dolaşabilen doğallıkta bir ezgiyi hiçbir bestecimiz yaratamadı bugüne dek.»

(*Orkestra*, Ekim 1985, sayı 146, sayfa 19)

1930–37 yılları arası Rey kardeşlerin «operet» dönemidir. Ekrem Reşit Rey ile yarattıkları Operetler, bir dönemin tanığı olmanın yanında Rey’in çok yönlü müzikal kişiliğinin de aynasıdır. 1930 sonlarında liriklerini Nâzım Hikmet’in yazdığı *Üç Saat* opereti öyle başarı kazanır ki, 120 temsil oynanır. Bu başarının yüreklendirmesiyle birbiri ardına yazdığı *Lüküs Hayat* (1933), *Deli Dolu*, *Adalar Revüsü* (1934), *Saz-Caz* (1935), *Maskara*. (1936), *Hava Cıva* (1937), *Alabanda Revüsü*, *Aldırma Revüsü* (1936–37) ile İstanbul’un altını üstüne getirir Rey kardeşler.

1938’de Ankara Radyosu açıldığında Cemal Reşit Rey, radyonun batı müziği şefi olarak başkente taşındı. Bu görevi sırasında Ankara Radyosu’na kemancı Zino Francescatti, piyanist Magda Tagliaferro ve kemancı Sandor Vegh gibi çok önemli müzisyenleri çağırıp konserler verdiren Rey’in Türkiye’deki müzik yaşamına kazandırdığı iki müzik kurumunun önemine de değinmeden geçemeyiz.

Bunlardan ilki 1942 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda kurduğu Yaylı Çalgılar Orkestrası (ki bu orkestra sonradan büyüyüp gelişerek İstanbul Şehir Orkestrası adını almıştı), ikincisi de 1946 yılında İstanbullu müzikseverlerin desteği ve katılımıyla kurulan Filarmoni Derneği’dir. Rey’in başkan, Frumet Tektaş’ın da ikinci başkan olarak yıllarca canlı tuttukları bu dernek, Cortot, Thibaud, Giesecking, Kempff, Samson François, Menuhin, Oistrakh gibi nice so-

listin İstanbul'da konserler vermesine önayak olmuştu.

Yetiştirdiği sayısız öğrenciyle, besteciliğiyle, orkestra şefliğiyle, piyanistliğiyle, renkli kişiliği ve cömertliğiyle Türk müzik yaşamına zenginlik kazandıran, kendini tümüyle müziğe adanmış bu büyük sanatçımızın yaşamını ve başardıklarını burada birkaç sütuna sığdırmak çok güç. Ruhun şadolsun Cemal Reşit Rey.

12 Ekim 1988, Cumhuriyet

Ayşegül Sarıca

Piyanist Ayşegül Sarıca, 4 Mart 1991 akşamı Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda bir resital verdi. Sanatçı resitaline Beethoven'in op.111, no. 32, Do Minör Sonatı ile başladı.

Bilindiği gibi Beethoven, op. 106 Hammerclavier, op.110 ve 111 piyano sonatları ile piyano sonatı biçiminin sınırlarını iyiden iyiye zorlamış, bilinen kuralların hepsini hiçe sayarak keşillere çıkmıştır.

Kırk beş dakika süren op.106 Hammerclavier Sonatı'nda besteci, büyütölmüş, genişletilmiş, dört bölümlü epik bir sonat yaratmıştır.

Öte yandan op.111'de sonat biçimi daraltılarak iki bölüme indirilir, ama aynı biçim içinde söylenen sözler, akıldan geçen düşünceler en ince ayrıntısına kadar genişletilmiştir burada.

Op.111 Sonat'ta besteci, kontrastları konuşturur. Adagio'ların en ağır, en ağırbaşlısı, Allegro'ların en ateşlisi op.111 Sonat'ta yer alır. Sonat biçimi ile Çeşitleme biçimi karşı karşıya gelirler burada. Ruhsal bedensel ile dünyevi ile

uhrevi ayrımı belirginleşir. Artık bu eserde Beethoven, piyanoyu ya da piyanisti düşünmemektedir.

Ayşegül Sarıca'nın resitali Claude Debussy'nin Image'ları (I. Defter) ile devam eder. Debussy ilk defteri 1905'te, ikincisini 1907'de tamamlar. İlkinde «*Reflét dans l'eau*» (Sudaki Yansımalar), «*Hommage a Rameau*» (Rameau'ya Saygı) ve «*Mouvement*» (Bölüm ya da Devinim) yer alıyor. Besteci bu parçalar için «Övünmek gibi olmasın, ama bu üç parça uzun ömürlü olacak ve piyano edebiyatında Schumann'ın ya solunda ya da sağında yerini bulacak...» der. Sanatçı, resitalinin ikinci yarısının başını Franz Liszt'in «*Années des Pèlerinage*» (Gezi Yılları) albümlerinin ikinci yılından iki «*Sonnetti di Petrarca*» (Petrarca Soneleri) seçmişti. Liszt'in «Gezi Yılları», bir anlamda «Hac Yılları» alt başlığını da taşıyabilir. Besteci artık orta yaşa ulaşmış, gençliğinde yaşadığı hızlı, aşk ve macera dolu hayattan bıkmış, yorulmuş, Tanrı'nın ve inanç dünyasının koruyucuu, sıcak ve rahatlatıcı kucığına özlem duymaya başlamıştı. 1848 ve 1852 yılları arasında İtalya ve İsviçre'de bestelenen «Gezi Yılları» Liszt'in olgunluk çağının en belirgin örneklerinden biridir. Ayşegül Sarıca'nın resitalinde, *Petrarca Sone*'lerini, Sergey Rahmaninof'un «*Moments Musicaux*» op.16, yani Müzikli Anlar başlıklı altı parçası izledi. Rahmaninof'un öğrencilik döneminin dâhiyane yaratılarından olan bu enfes parçalarla birlikte Sarıca, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başının kâh romantik, kâh izlenimci tablolarının birbirini izlediği bir resim sergisi düzenlemişti sanki bu resitalinde. Beethoven'ın yaşadığı zamanın

çok ilerisine mesajlar gönderdiği op.111 Sonat'tan başlayarak Liszt, Rahmaninof ve Debussy'nin izlenimlerini ve duygusal, içsel gezilerini yansıtan eserlerle el ele süren bu sergiyi Ayşegül ile paylaşmanın keyfine doyum oluyordu.

13 Mart 1991, Cumhuriyet

Ahmet Adnan Saygun –I–

Ali Doğan Sinangil, *Orkestra* dergisinde çıkan bir yazısında «...Evrensel boyutta sanat eserinizi, kültür adamınız, sanatçınız, yazarınız, şairiniz, ressamınız, besteciniz yoksa millet olarak saygın değilsiniz. Geçmişte yoksa tarihiniz yok, bugün yoksa yok farz edilmeye mahkûm bir toplumsunuz demektir. Yüzyılımızın en acımasız yarışının kültürler arasında geçmesinin sebebi budur...» diyerek (*Orkestra*, Eylül 1990, sayı 205, sayfa 12) yıllardır sinsi sinsi kanayan yaramıza bir kez daha parmak basıyor.

Evrensel boyutta sanat eseri yaratmaya tüm yaşamını adanmış insanlarımıza ne kadar sahip çıkıyoruz? Sokaklarına, caddelerine, meydanlarına Puşkin, Mayakovski, Çaykovski, Rimski-Korsakof adlarını veren Ruslar, Verdi, Rossini, Bellini, Pergolesi, Cimarosa sokak ve meydanlarında doğup büyüyen, yaşlanıp ölen İtalyanlar bu gerçek «kadirşinas»lık örneği ile kendi kültür ve sanat adamlarına nasıl sınırsız sahip çıktıklarını göstermiyorlar mı?

1989 yılı Mart ayında Macar Hükümeti Franz Liszt'in İstanbul'da kısa bir süre yaşadığı evin kapısına İstanbul Belediyesi'nin de katkılarıyla bir plaket çakmış ve bu vesileyle Devlet Sanatçısı Hikmet Şimşek de Liszt'in anısına bir konser yönetmişti AKM'de. Macarlar, Liszt'in adını sadece Ma-

caristan'da yaşamakla yetinmemişler, büyük piyanist ve bestecinin izini sürerek, gezdiği, turnelere çıktığı her ülkede bir anı noktası yakalamışlar ve o noktayı ölümsüzleştirme yoluna gitmişlerdi. Liszt'in ölümsüzlüğe kavuşmak için bütün bu çabalara gereksinimi var mıydı? Hiç sanmam... O zaten dünya müziği tarihine adını çoktan altın harflerle yazdırmıştı. Ancak, Macar ulusunun Liszt'e, Bartok'a, Kodaly'e sahip çıkmaya çok gereksinimi vardı. Ulus olarak varlığını, evrensel anlamda saygınlığını onlar da her ulus gibi sanatçılarına borçlu olduklarının pekâlâ bilincindeydiler.

Ne var ki, sanatçısına sahip çıkarak evrensel saygınlığa ulaşma aşamasına henüz ulaşamamış uluslar da var bu dünyada. Biz de ne yazık ki onlardan biriyiz. Ama galiba arada bir anımsıyoruz «kadirşinas» olmanın anlamını. «Kadirşinas» sözcüğü dilimizde bugüne kadar yaşadığına ve «değerbilir» diye Türkçe'leştiğine göre demek ki bir zamanlar önem ve değer verilen bir kavrammış bu. «Kadirşinas»lığı unutmuş bir toplum olma ayıbından kurtulabileceğimiz müjdesini veren çok anlamlı bir olay yaşadık geçen hafta. Bir tıp doktoru olan Prof. Dr. Güngör Erten'in önyak olması ve girişimleriyle, ayrıca Büyükşehir Belediye Başkanlığı'nın desteğiyle gerçekleşen bu olay, büyük Türk bestecisi Ahmed Adnan Saygun için düzenlenen «Saygı» gecesi konseriydi. Bu geceye Saygun'un eserlerini repertuarlarına alarak dünyanın pek çok ülkesinde yorumlayan Devlet Sanatçılarımız katıldı.

Bestecinin, *1. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nün Türkiye'de ilk çalınışı ile Prof. Dr. İhsan Doğramacı'ya adanmış piyano sonatının dünyada ilk çalınışı gerçekleşti 13 Ekim 1990 akşamı.

Devlet Sanatçıları kemancı İsmail Aşan, bas Ayhan Baran, kemancı Ayla Erduran, piyanist Gülsin Onay ve İdil Biret ile mezzo soprano Işın Güyer, piyanist Judith Uluğ, Renato Palumbo ve Serdar Yalçın, İyicil Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, Saygun'un bestecilik serüveninin ilginç bir panoramasını çizdiler o gece.

A. Adnan Saygun uzun meslek yılları boyunca hem ödüllendirilmenin sevincini, hem de değerinin tam olarak anlaşılmamasının, eserlerinin kendi yurdunda bile yeterince tanınmamasının ve çalınmasının üzüntüsünü yaşamış. Hepimizin bildiği gibi çelişkiler ülkesi Türkiye'de bir elin verdiği öteki el geri alır daima. Nitekim Hoca'nın bu konuda ilginç anıları bile var. Bunlardan ikisi Hoca'nın doğduğu ve büyüdüğü kent İzmir'le ilgili.

1978 yılında İzmir Belediye Başkanı çok hoş bir jest yaparak Hoca'nın 70. yaşgünü dolayısıyla doğduğu evin kapısına bir plaket çakıyor. Saygun'un öğrencisi Hikmet Şimşek, bu plakette yetinmeyip, evi de satın alma ve burayı bir A. Adnan Saygun Müzesi haline getirme yolları arıyor. İzmir'in tanınmış kişilerinden maddi destek sağlayarak evi satın alma işini Belediye'ye bırakıyor. Ama, o da ne? Bir gün öğreniyorlar ki, ev kaşla göz arasında yıkılmış, yerine yeni bir bina yapılarak çalışmaları başlanmış bile. Neyse ki, kapıdaki plaketi komşulardan biri son anda kurtarmış ve bu olayın anısı diye saklamış.

Aradan 10 yıl geçtikten sonra 1988'de İzmir Belediyesi yine en ünlü hemşehrisine bir jest daha yapıyor ve belki de bir önceki ayıbını affettirmek istiyor. Saygun'un 80. yaşında

yine Hikmet Şimşek'in girişimleriyle bu kez doğduğu sokağa
•Hoca'nın adı veriliyor. Hoca şimdi de «Acaba bu sokağın da
başına bir şey gelir mi?» endişesiyle yaşamakta.

17 Ekim 1990, Cumhuriyet

Ahmed Adnan Saygun –II–

Çok değil, bundan yaklaşık iki buçuk ay önce hocamız Adnan Saygun'u çok mutlu eden bir konser düzenlenmişti Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda. Hoca'nın eserlerini onun öğrencileri seslendirmişler, ona saygı ve sevgi borçlarını ödemişlerdi bir ölçüde o gece. «Adnan Saygun'a Saygı» konseri dolayısıyla kendisiyle konuşma yapmak isteyen gazetecilere, televizyon ekiplerine evini açan Hoca'nın sağlığının son zamanlarda pek yerinde olmadığını biliyorduk. Ama o, çoğu zaman küskünlükleri ve alınganlıkları yüzünden içine kapansa da, bu kez gördüğü gerçek içten ilgiye karşı duyarsızmış gibi görünmek istese de başarılı olamamış, çok ama çok mutlu olmuş, çok duygulanmıştı.

Adnan Saygun Hoca'mız bu konserden kısa bir süre sonra rahatsızlandı ve tüm bakım ve ihtimama rağmen 6 Ocak 1991 günü 83 yaşında hayata gözlerini kapadı.

Adnan Saygun, hayatının tümünü evrensel müziğin Türkiye'ye yerleşmesi misyonuna adanmıştı. Ömrü boyunca Türk müziği–batı müziği ayrımı safsatasına karşı mücadele vermiş, müziğin tekliğini savunmuş, yılmadan her fırsatta görüşlerini dile getirmişti. Besteci olarak sürekli bir gelişme gösteren Saygun, senfonik müzik alanında yarattığı büyük boyutlu eserler ile çağımızın önde gelen bestecileri arasında yerini almıştı.

Eserleri, başta Sovyetler Birliği olmak üzere dünyanın belli başlı müzik merkezlerinde çalınan ve övgüler toplayan Saygun'un hayatının özlem ve gururla anımsadığı en önemli olayı *Yunus Emre* oratoryosunun Birleşmiş Milletler'de Leopold Stokowski tarafından yönetilmesi idi.

Ancak Saygun'un en az besteciliği kadar önemli yönleri arasında hocalığı, etno-müzikoloji bilim dalındaki öncü çalışmaları, Türk halk müziği araştırmaları da sayılmalıdır. Uluslararası yayınlarda Türk müziği üzerine yazdığı makale ve incelemelerle bu konudaki birkaç otoriteden biri olarak kabul edilen Adnan Saygun, 1936 yılında Macar bestecisi Bela Bartok'un Türkiye'ye gelmesine yardımcı olmuş ve Bartok'un Türk halk müziği araştırma ve derlemelerinde kendisiyle işbirliği yapmıştı. Saygun'un, Bartok'un bu çalışmaları üzerine kendi görüşlerini de içeren *Folk Music Research in Turkey* adlı kitabı bugün Türk halk müziği araştırması yapan etno-müzikologların en önemli kaynaklarından biri olarak tüm dünya kitaplıklarında bulunmaktadır.

Beş operası, ünlü *Yunus Emre* oratoryosu, senfonileri, piyano, keman, viyola ve çello konçertoları yanında sayısız eseriyle Ahmed Adnan Saygun 20. yüzyıl Türk besteciliğinin anıtı olarak tarihe geçecektir.

Nur içinde yatsın ve geleceğin müzisyenlerine eserleriyle ışık tutmaya devam etsin...

8 Ocak 1991, Cumhuriyet

Ahmed Adnan Saygun –III–

Savaş çıktı çıkacak derken geçen hafta sıcak savaş karabasan gibi çöktü üzerimize. İşin garibi aynı hafta sanki eskiden sözleşilmiş gibi birbirinden renkli, görkemli ve uzun ön çalışma gerektiren üç konser projesi peşpeşe İstanbullu müzikseverlere sunulmaktaydı. Ankara ve İstanbul Devlet Opera ve Balesi Orkestra ve Koroları, Devlet Sanatçısı şef Hikmet Şimşek'in –kendi açıklamasına göre– 15 yıldır gerçekleştirmeye çalıştığı projeyi en sonunda 15 Ocak 1991 Salı akşamı Ayasofya'da hayata geçirdi. Ayasofya'da, iki büyük dinin sırasıyla yüzyıllar boyu kutsal mekân olarak kullandığı ve Cumhuriyet'le birlikte müzeye dönüştürülen bu görkemli yapıda ilk kez böyle bir konser projesi gerçekleştiriyordu.

İki hafta önce yitirdiğimiz A. Adnan Saygun'un *Yunus Emre* oratoryosunun Ayasofya'da seslendirilmesi düşüncesini ilk ortaya atan, eseri New York'da Birleşmiş Milletler'de yorumlayan ünlü Amerikalı orkestra şefi Leopold Stokowski olmuştu. Stokowski'nin bu arzusu Saygun tarafından da benimsenerek yerine getirilsin istenmiş ama doğal olarak Ayasofya gibi hassas dengelerin hüküm sürdüğü bir mekânda oratoryo yorumlamak fikrinde 'Evet' demek yürekliliğini hiçbir devlet adamı gösterememiş şimdiye kadar.

1991 yılının uluslararası platformda «Yunus Emre ve

Sevgi Yılı» ilan edilmesi ve Hikmet Şimşek'in konunun üzerine sürekli ve ısrarlı gitmesiyle sanırım projeye daha cesaretli yaklaşılmış ve Kültür Bakanı Namık Kemal Zeybek'in de oluru alınarak bu olağanüstü müzik olayı gerçekleştirilmiştir.

Yunus Emre oratoryosu kanımca Ayasofya'da gerçek yerini buldu. Saygun Hoca'nın bu muhteşem geceyi göremeden ölmüş olması ne kadar acı!.. Ama o, eminim kozmik dünyadan bizleri izliyordu o gece. Batıda kiliseler zaten müziğin en etkileyici biçimde insanlara aktarıldığı yerlerdir. İnsan ve çalgı seslerinin kubbelerde, o uçsuz bucaksız boşlukta yankılanarak bir ölçüde netliğini yitirmesi, müziğin köşelerini yuvarlatmaya, seslerin tek bir kitle halinde yoğun bir biçimde tınlamalarına yol açıyor. İşte bu nedenlerle Ayasofya'nın görkemli atmosferinde *Yunus Emre* dinlemenin hazzını hiçbir şeyle değişemez insan.

Gerçi, 15 Ocak akşamı yüzlerce yıllık taş duvarlar arasında müzik dinleyenlerin hepsi aynı hazzı tatmamış olabilirler. Çünkü dinleyicilerin bazıları öncelikle soğuktan, daha sonra da eser boyunca bir türlü sona ermeyerek herkesin dikkatini dağıtan fotoğraf çekiminden son derece rahatsız olmuşlardı. Gerçekten de foto muhabiri arkadaşlar, konser sırasında, hele hele flaşlı fotoğraf çekerek hem dinleyenleri hem de sanatçıları ne kadar sıktıklarının farkındalar mı acaba?

Ayrıca, Ayasofya gibi bir mekânda, sesin yankılanma hızının tam ölçümü yapılmadığından Kültür Bakanı Sayın Namık Kemal Zeybek'in konuşmasının bir tek sözcüğünü bile

anlayamadım örneğin. Koro ve orkestranın yankılanması ise akustik koşullar altında çok etkileyici ve doyurucu idi. Seçkin davetlilere ve basına özel olan *Yunus Emre* oratoryosu yorumunun bundan böyle aynı mekânda ve halka açık olarak tekrarlanması gerek bence. Çağdaş Türk çoksesli müziğinin en önemli kilometre taşlarından biri olan *Yunus Emre* oratoryosunun yeri bundan böyle Ayasofya olmalı ve onu herkes dinlemeli.

23 Ocak 1991, Cumhuriyet

İsmet Sıral

1987 yılı 12 Ekim'inde Marmaris'in İçmeler köyünde kendi eliyle hayatına son veren İsmet Sıral tüm saksofonlara, tüm flütlere, tüm neylere ses veren bir ustaydı.

1928'de İstanbul'da doğmuş, Zeyrek'de büyümüş Sıral. Saksofonla, flütle tanışıp, onlara gönül verdikten sonra gece gündüz kapanıp çalışmış. Önceleri bandolarda çalmış. Birden yıldızı parlayan İsmet Sıral'ın Hilton Oteli'nde akşam saat 21.00'de başlayan programı ile Hilton müdavimleri saatlerini ayarlar olmuşlar. İsmet Sıral'ın ölümünden önceki son iki buçuk yılını çok yakından paylaşan, onun öğrencisi ve dostu olan Akın Yılmaz, «Sıral'ın müzik yaşamı çok partili demokrasimizle yaşattır» diyor ve şöyle devam ediyor: «İstanbul'un ünlü kulüplerinde gelişen ve ustalaşan Sıral, sesini radyo aracılığıyla ülkeye de duyurabilmişti.»

Şerif Yüzbaşıoğlu, Süheyl Denizci, Ayten Alpman, Ayhan Yünkuş, Günnur Perin, Selçuk Sun, Özdemir Erdoğan, Turhan Eteke, Okay Temiz ve daha nice müzisyen onunla birlikte çalmışlardı.

1970 öncesinde iki yıl İsveç'de çalıştı Sıral. İsveç'den Türkiye'ye döndüğünde Sıral'ın artık eskisi gibi müzik yapmak istemediği gerçeği çıktı ortaya. Başka bir müzik anlayışı oluşmaktaydı kafasında. Neyzen Aka Gündüz'le tanışınca ney çalmaya başlamış ve tasavvuf felsefesine yönelmişti. Asıl önemlisi, müziğin sadece ve sadece ses ve ritmden ibaret olduğunu fark etmesiydi.

Yine Akın Yılmaz'ın anlatısına dönelim: «Müziğin sesle yapıldığı unutulursa, akortlu sesler yerine ilginç fotoğraflar peşine düşer müzikçi.» İsmet Sıral'da bu aşamada, daha önceleri fotoğraf ve biçim olarak algıladığı müziğin ses ve ritm derinliklerini ve zenginliğini araştırmaya yöneldi.

Sıral, Arif Mardin'in yardımıyla 1978 yılında ABD'ye giderek New York'daki Woodstock Creative Music Foundation'da (Yaratıcı Müzik Vakfı) öğretmen ve yorumcu olarak çalıştı iki yıl. Türk müziğinin ses ve ritmlerini yetkin cazcılarla (örneğin bir Nana Vasconcelos veya bir Steve Gorn ile) paylaşarak aradığı doğu-batı sentezine ulaştı. Woodstock'ta iki yıl üst üste «en iyi hoca» seçilen Sıral, ulaştığı bu derin boyutu, yeni anlayışı, anatavanında da öğretmek ve uygulamak için Türkiye'ye döndü. Ancak Türkiye, Sıral'la ve onun müzik felsefesiyle uğraşacak durumda değildi o sıralar. 80'li yılların karmaşası, olanaksızlıkları, ilgisizlik, Sıral'ın Marmaris İçmeler köyünde bütün dünya yaratıcı cazcılarını biraraya toplamayı düşlediği «okul»unu kurmasına izin vermedi. Amatörlerle çalışmayı denediyse de yorgunluğu, yalnızlığı ve sağlığının bozulması onu umtusuzluğa düşürdü ve Sıral bütün düşüncelerini belgeleyeceği kitabını bile yazamadan son verdi yaşamına.

Akın Yılmaz, Sıral'ın «dünya müziği»ne doğru yönelen müzik felsefesini şöyle anlatıyor: «Caz müziğini diğer müziklerden ayıran başlıca özellik, doğaçlamanın ağırlıkta olması ve özgün anlatımların biçimci kurallarla engellenmemesidir. Cazın bu demokratik karakteridir ki, dünya müziği kavramını doğurmuş ve bir sürü sınırla birlikte siyasi sınırları da kal-

dırmıştır. Batılı müzikçi, tampere sistemin perdeli sınırlarını sonuna kadar zorlamış, bu noktada doğudaki sesleri fark etmiştir. Özellikle Hindistan'dan Orta Avrupa'ya uzanan bu ses dalgasında Türk sesleri, 53 komalık sistemleri, makam ve ritmleriyle durmaktadır. Tabulardan ve yasaklardan temizlenmiş bir sanat politikasıyla bu inanılmaz birikimi dünya müziğindeki yerine oturtmanın çok yönlü sonuçları olacaktır... Ulusaldan evrensele uzanan yol, Anadolu seslerinin özgürce döşenmesiyle oluşacaktır ve bu yolda «girilmez», «tek yön» tabelalarına katlanılamaz. İleri müzik eğitimi almış bir müzikçiyle, hayatın ritmini tokmağının ucundan damlatan köy davulcusunu biraraya getirecek bir çalışma ortamı, gerçek demokrasinin görkemini kanıtlamanın en kestirme yolu olurdu.»

Akın Yılmaz, Sıral'ın bu düşünce ve özelemlerinin müzisyenler tarafından tartışılmasını, en azından gündeme getirilmesini diliyor. «Sıral'ı unutmayalım, onun yapamadıklarını yapabilmek için biraraya gelelim, tartışmayı üretkenliğe dönüştürelim. İlgililere, kültür hamisi iş adamlarına bel bağlamaktan vazgeçip kendi gücümüze güvenerek kendi okullarımızı kuralım.» diyor ve şöyle sürdürüyor sözlerini: «Seslerimizin geleceğini merak ediyorsak, geleceğin seslerine kulak vermek zorundayız. İsmet Sıral, son nefesine kadar hep bu sesleri üfledi. Duyanların çoğalması umuduyla...

4 Ekim 1989, Cumhuriyet

Cemil Sökmen

Cemil Sökmen ilk gençlik yıllarımdan belki de en önemli kişisidir. Ankara Devlet Konservatuarı'nda, müzikle yakından tanışıklığım ile ilgili bütün anılarımda Cemil'in baş köşedeki yeri hiç değişmez. Oysa Cemil'le görüşmeyeli kim bilir kaç yıl oldu... Hani yollarımız ayrıldı derler ya, bizim de yollarımız Cemil'in konservatuvardan mezun olmasıyla ayrıldı. O, operaya girdi, evlendi, çoluk çocuğa karıştı. Bense okumaya devam ettim. Amerika'ya gittim, geldim. Araya giren yıllar bir daha eskiyi yaşamamıza olanak vermedi. Başka başka çevrelerin insanları olduk açıkçası.

Ne var ki, ilk gençlikte yaşananları, insan ömrü boyunca beraberinde taşıyor galiba. Sözgelimi, Brahms'ın *1. Senfoni-si*'ni her dinlediğimde Cemil canlanır gözlerimin önünde. Senfoninin ilk ölçülerinde duyulan timpaninin tekdüze vuruşlarının gizini ilk keşfettiği ve mutlaka duygularını başkalarıyla paylaşmak istediği anı nasıl unutabilirim! Cemil, işte bu tür coşkularla vardı. Bir esere veya besteciye sardı mı, bütün öteki bestecileri siler, gece gündüz (diyelim) Brahms konuşur, Brahms dinler, Brahms yaşar ve Brahms yaşatırdı.

Ankara Devlet Konservatuarı'na aynı yıl girmiştik. Ben daha 12 yaşında bir çocuktum ama o ortaokulu Afrika'da, Fildişi Sahili'nin başkenti Konakri'de Fransız okulunda oku-

muş. (annesi safsan bir Afrika Prensesi imiş. babası da İskenderunlu bir Türk) liseyi de İskenderun'da bitirmiş koskoca bir delikanlıydı. Çikolata rengi cildi, kapkara kıvr kıvr saçları, kömür kadar siyah gözleri, Fransızca'yı ana dili gibi akıcı konuşması, Debussy, Ravel ve Stravinski gibi bestecileri tanınması bize nasıl da değişik ve egzotik gelirdi... Erkek arkadaşlarının ona Arap Cemil demelerine aldırmazdı ama kızların ağzından kaçacak olsa «Yamyamlığım tutarsa Arap Cemil'i gösteririm size» diye gözdağı verirdi. Cemil'in, kendisine hayran müridlere, bizim de böyle bir «idol»e gereksinimimiz vardı kuşkusuz. Konservatuvardaki ilk yılımızda, Cemil Abi ile arkadaşlık etmek, onun takımından olmak bize derslerden daha fazla yararlı oldu diyebilirim.

Yaz tatilinde Cemil İskenderun'a döndüğünde mektup bombardımanı başladı. Müzik ve doğa Cemil'i çileden çıkaran, coşkunun doruğuna tırmandıran iki öğeydi. Onun mektuplarıyla İskenderun ve Antakya çevresini adım adım tanıdım sayılır. Harbiye çağılayanlarını, Arsuz plajlarını, Soğukoluk (o zamanlar öyle kötü şöhreti yoktu Soğukoluk'un) yaylasını en ince ayrıntılarına kadar öğrenmişim bu mektuplardan. Monte Carlo Radyosu'ndan dinlediği her eseri uzun uzun ve ballandıra ballandıra yazar, öyle canlı anlatırdı ki, dinlemiş kadar olurdunuz.

İkinci yıl grubumuz genişledi. Arp bölümüne Uğurtan İdil (Aksel), kemana da Olcay Elderoğlu (Sağdıç) girmişlerdi. Bizim oluşturduğumuz sacayağının başkanı doğal olarak Cemil'di. Kendisine bu yüzden Harem Ağası adı yakıştırıldığı da olmuştur. O bizim dışımızda küçük flörtlerini yaşasa da

grubumuzun dağılmasına kesinlikle izin vermezdi. Gruba zaman zaman, o da eğer Cemil isterse, Atilla Işıksun ve Orhan Şekeramber katılırlardı. Müzik dinleme hastalığımız çılgınlık raddelerinde seyretmekteydi. Beethoven'ın op. 130, 131, 133 ve *Grosse Fugue Yaylı Çalgılar Dörtlüleri*, Stravinski'nin *Ateş Kuşu ve Bahar Ayini*, Bartok ve Ravel yaylı çalgılar dörtlüleriyle gecemiz gündümüze karışıyordu. Üstelik elimizde partiturlar, eserlerin analizine filan dalıyorduk. Bizi yönlendiren coşku dozunu daima yüksek tutan, sıkılmaya izin vermeyen bir diktatördü Cemil.

Konserlere birlikte gider, kar, buz demeden yürüyerek döner, yol boyunca konseri ve çalınanları «teşrih» masasına yatırılmış kadavra gibi kese biçer tartışırdık. Alban Berg'in *Wozzeck*'ini, Webern'in eserlerini Bülent Arel'in ve İlhan Usmanbaş'ın evlerinde ilk kez birlikte tanıdık.

Sıra yorumculara geldi mi, Cemil, Beethoven senfonileri Bruno Walter, Furtwaengler, Weingartner yorumlarına göre ayrı ayrı sınıflandırır, bizi dinlemesini öğretirdi. Mainardi mi iyi, Casals mı, Benjamino Gigli mi yoksa Pertile mi kavgası günlerce sürerdi.

Beni kendine eşlikçi piyanist seçtiğinde daha konservatuarın üçüncü sınıfındaydım. Onun sayesinde şan repertuarını biraz da metazori öğrendim. Cemil, Madam Hidalgo'nun yıldız öğrencisiydi. Çok müthiş bir tenor değildi belki ama çok müzikaldi. Bizim ününü ve önemini o zamanlar kavrayamadığımız bu ünlü soprano ve hoca (Maria Callas'ın da hocasıdır) tek kelime Türkçe konuşamadığından, Cemil, akıcı Fransızca'sıyla bütün sınıfın sözcülüğünü elde etmişti.

Madam Hidalgo, bir ara Cemil'in etkisi altında kalıp, beni de piyano bölümünden şana geçirmeye ve iki ayda Verdi'nin *A-ida* operasındaki Amneris partisini öğretmeye girişmişti de piyano hocam Ferhunde Erkin'in beni afaroz etmesine ramak kalmıştı.

Müzik öğrenmek, müzisyen olmak isteyen birinin, çocuk denecek yaşta Cemil gibi bir müzik âşığı, bir müzik delisi ile karşılaşmış olması dünyanın en büyük nimetlerinden biriydi. Onun yaşamımdaki yerini, önemini hiçbir zaman unutmadım ve unutmayacağım. Nur içinde yatsın.

Ağustos 1984, Hürriyet Gösteri

Cengiz Tanç

26–27 Ekim tarihlerinde İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası, Cengiz Tanç'ın *Yankular* adlı eserini seslendirmişti. 1978 yılında bestelenen ve ilk kez 1979'da Ankara'da Güner Aykal yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından yorumlanan *Yankular*, ilk çalışından 11 yıl sonra bu kez İstanbul'da su yüzüne çıkabilmişti.

Cengiz Tanç'ın büyük orkestra için yazdığı *Soyutlama* (1961), *Çağrışımlar* (1973), *Sentez* (1975) adlı senfonik bölümlerin sonuncusu olan *Yankular*'ı Sovyet orkestra şefi Feodor Gluşenko yönetti.

Cengiz Tanç'ın orkestra yazısı oldukça karmaşıktır. Orkestraya birlikte çalma bakımından bir yığın zorluklar yüklemektedir. Ancak besteci bütün bu zorlukları yenen İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'ndan çok memnun. Diyor ki:

«*Yankular*, bu kadar az provaya rağmen beklenmedik şekilde iyi ortaya çıktı. Feodor Gluşenko, ender rastlanan büyüklükte bir şef. Partiyonu daha ilk bakışta çözdü diyebilirim. IDSO ise tını, renk, nüans ve yorum bakımlarından üstün başarı ile çaldı *Yankular*'ı».

Yankular'da besteci, dizisel ana motifleri senfonik bir dil ve gelişim anlayışı içinde uzun bölümlere yayarak ve makamsal renkleri üst üste yoğunlaştırarak kullanmış ve gelişim

bölgelerini art arda sıralamış. Cengiz Tanç'a eserlerinde büyük orkestrayı neden tercih ettiğini sorduğumuzda şu yanıtı alıyoruz:

«Partisyonda gerçekleştirmek istediğiniz renkler ve kavramların bir ses dokusu olarak yansımaları için nasıl bir çalgı bileşimi gerekiyorsa onu kullanmanız doğaldır. Düşüncelerin daha uzun boyutlarda işlenmesi ve belli gelişimlerle sonuçlandırılması için yeterli genişlikte bir ses paleti kullanmanız gerekir. Örneğin, duyguların zaman zaman yoğunluk kazandığı evreleri somutlaştırmak istiyorsanız veya düşünsel uzantıları içinde biraz bunaldıysanız, yoğun bir ses kompleksine gereksinme duyabilirsiniz. Bu, benim biraz da salt yapısal sorunlarla birlikte insanı ve insan duygularını ön plana almam ve onları değişik soyutlamaların dışında görmemden doğan bir sonuç. Yaşanan duygularla ve insan psikolojisiyle iç içe, homojen bir yorum anlayışı...

Türkiye'de plastik sanatlarda gözlenen dinamizm ve hareketliliğin müzikte hiçbir paraleli olmaması sorununa değindiğimizde Cengiz Tanç şunları söylüyor:

«Müzik sadece kulakla algılanan, yani gözle görülmeyen soyut bir sanat. Havada uçup, kaybolan bir sanat müzik... Üstelik resim ve plastik sanatlar açısından Osmanlı'da herhangi bir oturmuş gelenek yok. Cumhuriyet'le birlikte modern resim sanatı, doğrudan toplumun algılanmasına girmiştir. Eskiyle göbek bağı yoktur. Eskiden ortaya konmuş, yerleşmiş, alışkanlık edindirmiş bir geleneğe dayanmaz. Oysa yüzyıllarca tekseslilik ve düşünsel açıdan kısır bir döngü içerisinde birbirini tekrarlayan ve büyük ölçüde alışkanlık yara-

tan bir gelenek müziği türü vardı Türk bestecilerinin karşısında. Kolay değil bu engelleri aşmak...»

Türk bestecilerinin modern, avant-garde yaratıları, Türk ressam ve plastik sanat yaratıcılarının yaratıları kadar sık ve yoğun ortamlarda seyirci karşısına çıkamıyor bu nedenlerden. Soruyoruz Cengiz Tanç'a:

«Eserlerinizin seslendirilme sıklığından bir şikâyetiniz var mı?» diye.

Tanç, şöyle yanıtlıyor bu soruyu:

«Karşılaşılan güçlükler rağmen az da olsa seslendiriliyorlar. Ülkemizde bugünlerde geçerli olan aşırı ölçüdeki âdetlere ve geleneklere bağlı kalma telaş ve endişesine dayanan ve belli kurumların tutumlarını açık bir şekilde bu yönde etkileyen kültür anlayışına karşılık, bu kültürel kalıplaşmaya karşı çıkıp, ulusal kültürümüzü evrensel alanlara yaymaya çalışan bir anlayışla ortaya çıkan yapıtların desteklenmesi ve seslendirilmesi az da olsa gerçekleşmektedir. Ancak birkaç kişinin direnciyle yaratıcılığımızı yaşatmaya devam ediyoruz.»

20. yüzyılın son 10 yılına girdik ve hâlâ 20. yüzyıl sanatının ne olup olmadığını tartışıp duruyoruz.

«Çok yönlü üretkenlik 20. yüzyıl sanatının özelliğidir. Şimdi 21. yüzyıla giriyoruz. Ulusal kültürün geçmişteki değişmez kalıplaşmışlığını değil, geleceğe uzanan çok yönlü boyutlarını düşünmeliyiz. Son yüzyılların bizim için nasıl ortaçağ düşünce durağanlığı içinde geçtiğini anımsarsak, kültürde tartışması yapılan gerçek ve çağdaş bir ulusallığın, uluslararası düzeydeki ölçülerinin 20. yüzyılda başlayıp ancak 21. yüzyılda düşünce üretiminde yer alacağı inancındayım...»

Çağdaş besteci eserini, ürününü hangi pazarda satabiliyor ya da satabiliyor mu diye son bir soru sormak istiyorum size.

«Yüzyılımıza gelinceye dek besteciler; prenslerin, prenseslerin istedikleri ya da istek üzerine kendilerinin çalabileceği ya da çaldırabileceği müzikleri yazıyorlardı. Çağdaş müzikte ise sanatçı kendi bireysel düşünceleri ve tasarladığı kavramlar doğrultusunda ürün vermekte. Daha doğrusu, bir gün işe yarayacağı inancıyla yaratılanlarını kalıcı kılmak için yazmakta. Başlangıçta başkalarının talep etmediği ürünler bunlar. Onun için bu başkaları alışkanlıklarının dışındaki bu yapıtlarla karşılaştıklarında önce bir ilgisizlik tepkisi göstermekte. Ama iş burada bitiyor mu acaba? Bu başkaları hiç mi değişikliğe uğramıyor bu sanat yapıtları karşısında? İşte böyle istenmeyen yapıtların pazarlanması için sanatçının bence pek zamanı yoktur aslında. Bestecinin eserinin pazarlanmasını, bizde hiç olmayan becerikli emprezaryolar ya da devlet yapar, aynen Polonya ve Japonya örneklerinde olduğu gibi.»

7 Kasım 1990, Cumhuriyet

İÇİNDEKİLER

Önsöz.....	5
Gilbert Becaud	7
Lazar Berman	9
Leonard Bernstein.....	12
Jorge Bolet.....	17
Jacques Brel.....	21
Aaron Copland.....	24
Pyotr İlyiç Çaykovski.....	27
Antal Dorati	30
Philipp Glass.....	32
Henryk Gorecki.....	36
Tatyana Grindenko ve Otantik Müzik.....	40
Sofya Gubaydulina.....	43
Jascha Heifetz.....	46
Vladimir Horowitz.....	49
Herbert von Karajan	54
Jochen Kowalski	58
Odaline de la Martinez ve Lontano Topluluğu.....	61
Viktorya Mullova.....	64
Anne-Sophie Mutter	67
Krzysztof Penderecki.....	70
Ruggiero Ricci.....	74
Nicolas Slonimski	78
Isaac Stern.....	82
Yuri Temirkanof.....	86
Mikis Theodorakis.....	90

Tamas Vasary.....	93
Kurt Weill	97
Necil Kazım Akses.....	100
Bülent Arel	105
Mefharet Atalay	109
Ayhan Baran	113
Semiha Berksoy.....	115
İdil Biret –I–	120
İdil Biret –II–.....	127
İdil Biret –III–	131
Doğan Cangal	135
Ahmet Ediz.....	138
Erol Erdiñç	140
Ayla Erduran	146
Ferhunde Erkin.....	149
Ulvi Cemal Erkin.....	153
Mithat Fenmen.....	157
Leyla Gencer –I–.....	161
Leyla Gencer –II–	166
Leyla Gencer –III–.....	170
Leyla Gencer –IV–.....	173
Suna Kan –I–	177
Suna Kan –II–.....	179
Gülsin Onay.....	182
Güher ve Süher Pekinel –I–.....	184
Güher ve Süher Pekinel –II–.....	189
Cemal Reşit Rey	194
Ayşegül Sarıca	199
Ahmed Adnan Saygun –I–.....	202
Ahmed Adnan Saygun –II–.....	206
Ahmed Adnan Saygun –III–.....	208
İsmet Sıral	211
Cemil Sökmén	214
Cengiz Tanç	218

FİLİZ ALİ

•

DÜNYADAN VE

TÜRKİYE'DEN MÜZİSYEN PORTRELERİ

Sabahattin Ali'nin kızı olan Filiz Ali İstanbul'da doğdu. Ankara Devlet Konservatuvarı Piyano bölümünü bitirdikten sonra Fullbright bursu ile ABD'ye gitti. Öğrenimini Boston ve New York'da tamamladıktan sonra yurda dönerek önce Ankara Devlet Konservatuvarında, daha sonra da İstanbul Devlet Konservatuvarında öğretmen olarak görev aldı.

1985-86 yıllarında Londra Üniversitesi King's College Müzikoloji Bölümü'nde yüksek lisans çalışmaları yaptı. Halen MSÜ Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Başkanı olan Filiz Ali 1962 ile 1985 yılları arasında önce Ankara Radyosu'nda sonra da TRT İstanbul Radyosu'nda müzik prodüktörü olarak binlerce müzik programı üretti.

TRT televizyonlarında da çok sayıda müzik konulu programa konuk olarak katılan yazar, uzun yıllar başta Cumhuriyet ve Hürriyet gazeteleri olmak üzere çeşitli gazetelerde, Milliyet Sanat, Hürriyet Gösteri, Vizon, Vizyon, Mr. Esquire vb. çeşitli dergilerde müzik yazıları yazdı. Filiz Ali 1989 ile 1992 yılları arasında İstanbul Büyükşehir Belediyesi Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nun Genel Sanat Yönetmenliğini yaptı.

Filiz Ali'nin ülkemizde konser veren ünlü müzisyenleri tanıttığı bu yazılar, 1984 ile 1993 yılları arasında, çoğu Cumhuriyet Gazetesi ve Gösteri dergisinde yayınlandı. Keyifle okuyacağınız bu yazıları sizlere sunmaktan kıvanç duyuyoruz.

Kapak Sait Maden



ISBN 975-406-476-8