DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

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/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

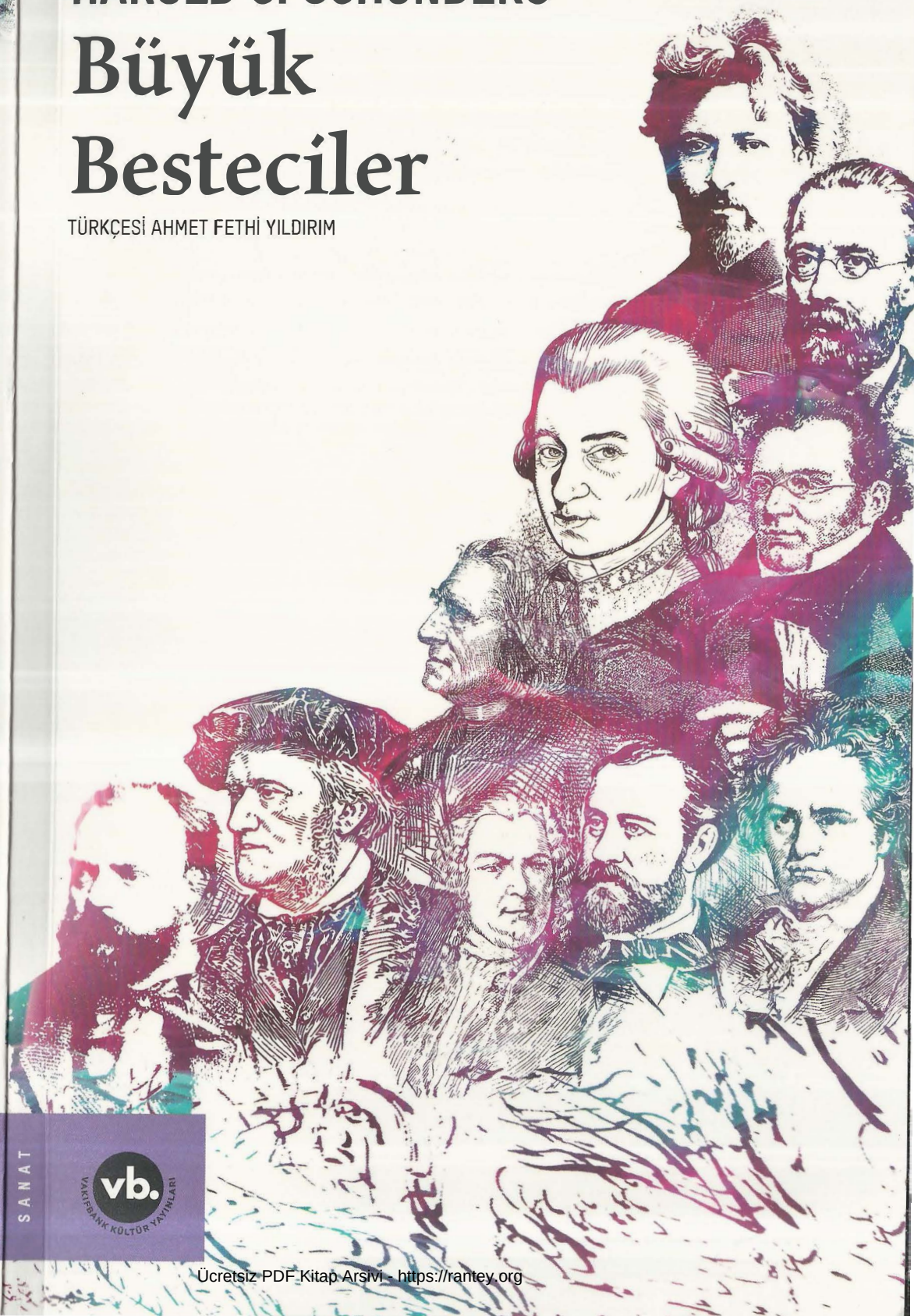


HAROLD C. SCHONBERG **BÜYÜK BESTECİLER**

HAROLD C. SCHONBERG

Büyük Besteciler

TÜRKÇESİ AHMET FETHİ YILDIRIM



SANAT

VAKIFBANK KÜLTÜR YAYINLARI

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



BÜYÜK BESTECİLER

HAROLD C. SCHONBERG

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

VakıfBank Kültür Yayınları: 0048
Sanat: 004

BÜYÜK BESTECİLER
HAROLD C. SCHONBERG

Özgün adı
The Lives of the Great Composers
Türkçesi
Ahmet Fethi Yıldırım

Genel Yayın Yönetmeni
Dr. Hüseyin Yorulmaz

Yayın Müdürü
Dr. Hasan Aksakal

Tasarım ve Yayın Kimliği
Bülent Erkmen

Kapak Görseli
Faruk Özcan

Kitap Editörü
Gökçe Çiçek Çetin

Sayfa Uygulama
Faruk Özcan

Son Okuma
Hikmet Akyüz

VakıfBank Kültür Yayınları
Büyükdere Caddesi
No: 97 – Kat 4
Şişli 34394 İstanbul
Telefon: 0 212 354 5730
www.vbky.com.tr – info@vbky.com.tr
Sertifika No: 40141

© Vakıf Pazarlama San. ve Tic. A.Ş., 2020
© 1997, 1981, 1970, Harold C. Schonberg
© W. W. Norton & Company, INC

ISBN 978-605-7947-18-5

Kitabın Türkçe yayın hakları Akcalı Ajans aracılığıyla VakıfBank Kültür Yayınları'na aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak sınırlı alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

Baskı
Ofset Yapımevi
Şair Sokak No: 4, Çağlayan Mahallesi, 34403
Kağıthane, İstanbul
Telefon: 0 212 295 86 01
Sertifika No: 45354

1. Baskı: Haziran 2020

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

BÜYÜK BESTECİLER

HAROLD C. SCHONBERG

TÜRKÇESİ
AHMET FETHİ YILDIRIM

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

HAROLD C. SCHONBERG

29 Kasım 1915'te New York'ta doğan Harold C. Schonberg müzik eleştirmeni ve gazeteciydi. Kariyerinin ilk döneminde *American Music Lover Magazine* için kayıt eleştirmenliği yaptı (derginin ismi daha sonra *American Record Guide* olarak değiştirildi). 1950-1980 yılları arasında *The New York Times*'ın baş müzik eleştirmenliğini yapan Schonberg, 1971 yılında Pulitzer Eleştiri Ödülünü kazanan ilk müzik eleştirmeni olarak tarihe geçti. Schonberg son derece etkili bir müzik yazarıydı ve müzik gazeteciliğine büyük katkılar yaptı. Özellikle piyanistler konusunda uzmanlaşan yazar, Monteverdi'den modern zamanlara kadar büyük bestecilerin yaşamlarını izledi. Başta *The Great Pianists: From Mozart to the Present* (1963, gözden geçirilmiş basım 1987; Büyük Piyanistler: Mozart'tan Günümüze) ve *The Lives of the Great Composers* (1970, gözden geçirilmiş basım: 1981, üçüncü basım: 1997; Büyük Besteciler) olmak üzere, müzik alanında on üç telif eser kaleme aldı.

Aynı zamanda usta bir satranç oyuncusu da olan Schonberg'in kitaplarından biri de satranç üzerinedir: *Grandmasters of Chess* (1973, gözden geçirilmiş basım: 1981; Satrancın Büyük Ustaları). Schonberg ayrıca yaklaşık yirmi beş yıl boyunca *The New York Times*'da "Newgate Callender" imzasıyla polisiye ve gizemli olaylar üzerine makaleler yazdı. 20. yüzyılın önemli klasik müzik otoritelerinden biri olan Harold C. Schonberg, 26 Temmuz 2003'te, doğduğu kentte vefat etti.

AHMET FETHİ YILDIRIM

Türkiye'nin en üretken çevirmenlerinden biri olan Ahmet Fethi Yıldırım 1959'da doğdu. 1990'dan bu yana yayımlanan yüz civarındaki kitap çevirisi arasında Farhad Daftary'den *Şii İslam Tarihi* (Alfa) ve *İsmaililer* (Alfa), Bertrand Russell'dan *Batı Felsefesi Tarihi I, II, III* (Alfa), Theda Skocpol'ün derlediği *Tarihsel Sosyoloji* (Tarih Vakfı Yurt Yayınları), Julia M. H. Smith'ten *Roma'dan Sonra Avrupa* (Alfa), Stefan Ihrig'den *Naziler ve Atatürk* (Alfa), Marc David Baer'den *IV. Mehmet Zamanında Osmanlı Avrupası'nda İhtida ve Fetih* (Hil), E. P. Thompson'dan *Teorinin Sefaleti* (Nika), Ernesto Laclau'dan *Siyasal Kimliklerin Oluşumu* (Köprü Kitaplar), Karl Marx'tan *Felsefe Yazıları* (Hil), Geoffrey Nowell Smith'ten *Dünya Sinema Tarihi* (Kabalcı), John Freely'den *Büyük Türk: İki Denizin Hâkimi Fatih Sultan Mehmed* (Doğan Kitap), Tom Standage'tan *Altı Bardakta Dünya Tarihi* (Kırmızı Kedi), Jonathan Israel'den *Radikal Aydınlanma ve Modern Demokrasinin Kökenleri: Zihin Devrimi* (VakıfBank Kültür Yayınları), Charles Tilly'den *Neden?* (VakıfBank Kültür Yayınları) gibi eserler bulunmaktadır.

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

Yine, Rosalyn'e.

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

İÇİNDEKİLER

Üçüncü Baskıya Önsöz
010

1
Operanın Öncüsü
Claudio Monteverdi
016

2
Barokun Tecellisi
Johann Sebastian Bach
034

3
Besteci ve Emprezaryo
George Frideric Handel
056

4
Operanın Reformcusu
Christoph Willibald Gluck
074

5
Mükemmel Klasisizm
Joseph Haydn
086

6
Salzburglu Harika Çocuk
Wolfgang Amadeus Mozart
102

7
Bonnlu Devrimci
Ludwig van Beethoven
120

8
Müziğin Şairi
Franz Schubert
136

9
Özgürlük ve Yeni Bir Dil
Weber ve Erken Romantikler
152

10
Romantik Coşkunluk ve Klasik Ölçülülük
Hector Berlioz
170

11
Florestan ve Eusebius
Robert Schumann
190

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

12
Piyanonun İlahlaşması
Frédéric Chopin
206

13
Virtüöz, Şarlatan – ve Kâhin
Franz Liszt
222

14
Burjuva Dâhi
Felix Mendelssohn
238

15
Ses, Ses ve Daha Fazla Ses
Rossini, Donizetti, Bellini
250

16
Gösteriş, Gösteriş ve
Daha Fazla Gösteriş
Meyerbeer, Cherubini, Auber
266

17
İtalya'nın Devi
Giuseppe Verdi
284

18
Almanya'nın Devi
Richard Wagner
304

19
Ateşin Bekçisi
Johannes Brahms
328

20
Lied Ustası
Hugo Wolf
344

21
Vals, Kankan ve Yergi
Strauss, Offenbach, Sullivan
352

22
Faust ve
Fransız Operası
Gounod'dan Saint-Saëns'a
376

23
Rus Milliyetçiliği ve Büyük Beşler
Glinka'dan Rimsky-Korsakov'a
398

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

24
Ağır Duygusallık
Pyotr İlyiç Çaykovski
426

25
Bohemya'dan İspanya'ya
Avrupalı Milliyetçiler
440

26
Renklilik ve Duyarlılık
Franck'tan Fauré'ye
472

27
Sadece Tiyatro İçin
Giacomo Puccini
488

28
Romantizmin Uzun Kodası
Richard Strauss
500

29
Din, Mistisizm ve Geçmişe Bakış
Bruckner, Mahler, Reger
516

30
Simgecilik ve İzlenimcilik
Claude Debussy
536

31
Galya Zarafeti ve Yeni Nesil
Maurice Ravel ve Fransız Altıları
550

32
Bukalemun
Igor Stravinsky
564

33
İngiliz Rönesansı
Elgar, Delius, Vaughan Williams
578

34
Mistisizm ve Melankoli
Skriyabin ve Rachmaninoff
600

35
Sovyet Yönetiminde
Prokofyev ve Şostakoviç
618

36
Alman Yeni-Klasisizmi
Busoni, Weill, Hindemith
634

37
Bir Amerikan Geleneğinin Doğuşu
Gottschalk'tan Copland'a
646

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

38
Ödün Vermeyen Macar
Béla Bartók
670

39
İkinci Viyana Okulu
Schoenberg, Berg, Webern
682

40
Uluslararası Seriyal Hareket
Varèse'den Messiaen'e
704

41
Yeni Eklektizm
Carter'dan Minimalistlere
722

Genel Kaynakça
732

Dizin
756

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

ÜÇÜNCÜ BASKIYA ÖNSÖZ

Bu sözler 1996'nın sonunda, dünyanın başına büyük felaketlerin geleceği ve evrenin dağılma yasasının boşa çıkacağı milenyumdan kısa süre önce yazılıyor. 1970'te yayımlanan ve 1981'de gözden geçirilerek ikinci baskısı yapılan *Büyük Besteciler*'in bu üçüncü baskısı için yazıyorum.

Büyük Besteciler. Bu kitapta şimdiye kadar "büyük"e vurgu yapıldı. Büyük besteciler her zaman şu ya da bu şekilde müzik tarihinin seyrini değiştirdiler ve tüm insanlığın bilincine olmasa bile, Batılı halkların bilincine kesinlikle nüfuz ettiler. (Müziğin "uluslararası bir dil" olduğundan dem vuran politikacılara asla inanmayın. Değildir.) Büyük besteciler, neredeyse her zaman, yaşadıkları dönemde de büyük kabul edildiler. Bazen, sözgelimi Hummel, Spohr ya da Meyerbeer örneğinde olduğu gibi, dayanma gücünden yoksundular. Bazen, Mahler örneğinde olduğu gibi, ikon haline gelmeleri iki kuşak sonra oldu. Ama büyükler her zaman başarılı oldu, neredeyse başından itibaren dâhi kabul edildiler. Sürecin Darwinci bir tarafı var. En iyi olanın ayakta kalması ilkesi, büyük bestecileri açıklayabilir.

Büyük besteciler kendi zamanlarında öncüydü. Daha sonra bütün dünyadaki bestecileri etkileyecek bir müzik türünü yazan ilk kişiler oldukları için öncüydüler: Geleceğin Müziğinin generalleri olarak Berlioz, Liszt ve Wagner; muhafazakâr hizbin mareşalleri olarak Mendelssohn ve Brahms. Müziklerinin raf ömrü kalıcıydı. Belki de geçen birkaç on yılın bazı öncülerinin etkisinin geçici olduğu anlaşılacak, kendi zamanlarının Spohr'ları ve Meyerbeer'leri sayılacaklar. Uzun vadede, geleceğin dinleyicileri ve icracı müzisyenleri buna karar verecek. Ne de olsa nihai belirleyici, evrensel halk onayı ve sevgisidir. Örneğin Pierre Boulez, on yıllarca uluslararası müzikal avangardın belki de en güçlü öncüsüydü. Tamamen farklı bir müzik felsefesini temsil eden John Cage de öncüydü. Bugün etkileri azalmış. Bu, müziklerinin yaşamayacağı anlamına gelir mi? Bundan elli yıl kadar sonra göreceğiz: o zaman eserleri hâlâ repertuvarlar-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://farkey.org

daysa, onların müziklerinin geleceğinin olmadığına inananların yanıldığı anlaşılacak.

Şimdi 1996'dayız. Müzik dünyasında bugün genel kabul gören öncüler bulunuyor mu? On sekizinci yüzyıldaki Mozart ve Haydn'a; on dokuzuncu yüzyıldaki Beethoven ve büyük Romantik bestecilere; yirminci yüzyıldaki Stravinsky, Bartók, Schoenberg, Cage ve Boulez'e eşdeğer öncüler var mı?

Açık söylemek gerekirse aklımıza kimse gelmiyor. Örneğin minimal müziği alalım. Minimalizm, geçen on beş yıl boyunca müzikal yaşamın bir olgusu oldu ve bütün dünyadaki besteciler buna yöneldi; kırk yıl önceki bestecilerin seriyalizm bayrağına koşmaları gibi. Entelektüel, uyumsuz ve korkunç derecede karışık seriyal ve post-seriyal hareketlerin bir tarafa bırakılıp klasik üçlemeye ve birazcık daha fazlasına geri giden bir tür bebek müziğinin tercih edileceğini kim kestirebilirdi?

Seriyal müzik hiçbir zaman popüler olmadı. Aslında seriyal hareket, sonunda tekleyerek sona erdiğinde en büyük katkısı, "modern müzik"i uluslararası konser izleyicisi için zehirli bir pis koku haline getirerek besteciler ile dinleyicilerin arasına nifak sokup aralarını açmak olmuştu. Öte yandan minimal müzik, entelektüel sorunlar yaratmıyor. Görünüşe göre istediği tek şey, dinleyenin tahammül gücü. Son on yılda, Henryk Górecki'nin çok satanlar listesinden inmeyen Üçüncü Senfoni'si ve Philip Glass ile John Adams'ın büyük ve coşkulu bir taraftar kitlesini kendine çeken operaları gibi eserlerle, uluslararası besteciliğin şaşırtıcı ölçüde büyük bir bölümünü oluşturdu.

Ama en başarılı minimalistlerin, Górecki'nin ya da Philip Glass'ın hayranları bile, onları bir Berlioz'la ya da Stravinsky'yle eşitlemeye kalkmadan önce iki kez düşünmelidir.

Bugün her yerde besteciler bir üslup arayışı içindeler; ama bir Beethoven, Berlioz, Wagner, Stravinsky, Boulez ya da (yıllardır Amerikan okulunun öncüsü olan) Copland ayarında hiçbir öncü ortaya çıkmadı. Bu yüzden, *Büyük Besteciler*'i güncelleştirmek için yapılabilecek tek şey, "büyük" bestecilerden kuşku duymamaktır. Etrafımızda, buna benzer müzik kitaplarının duyarsız yazarlarınca fark edilmemiş bazıları gerçekten var olabilir. Alfred Schnittke? Sofia Gubaidulina? Onların kendi hayranları var. Elliott Carter? Ellen Taaffe Zwilich? Peter Maxwell Davies? Kristal küre patlar. Yapılabilecek tek şey, son on beş yılda olup bitenleri tasvir etmek ve belki, yanılma payı yüksek birkaç tahminde bulunmaktır.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi https://rantey.org

Bu kitabı meslekten olmayan, zeki, müziksever bir kitle için yazdım ve Claudio Monteverdi'den günümüze kadar müzik tarihinin sürekliliği izlenebilecek şekilde düzenlemeye çalıştım. Müzikal beste sürekli evrilen bir süreçtir ve ne kadar büyük olursa olsun, öncellerinden bir şeyler almamış deha yoktur. Alman orkestra şefi Karl Muck, yüzyılın başında buna benzer bir şey söylemişti. Kendisinden, daha önce eşi benzeri görülmemiş müziğiyle herkesten ileride olan bir bestecinin eserini programa alması istenmiş.

"Efendim?" demiş Muck. "Tuhaf. Benim geldiğim yerde, herkesin bir annesi ile bir babası vardı."

Büyük bestecileri insan olarak ortaya koymaya, ne hissettikleri ve düşündükleri konusunda bir fikir vermeye çalıştım. Bu yaklaşım ilk baskı sırasında modası geçmiş sayıldı, bugün de hâlâ öyle sayılıyor. Birçok müzik bilgini, kişiden çok eserin önemli olduğunu; bir müzik parçasının, en iyi müzik olarak açıklanabileceğini; tek geçerli "açıklama"nın, yapısal ve armonik çözümlemeyle yapılabileceğini ısrarla belirtir. Bunun dışındaki her şey, müzik üzerinde gerçek bir etkisi bulunmayan duygusal program-nota yazımı işidir.

Katılmıyorum. Müziğin insanla açıklanabileceğine, aslında insanla açıklanması gerektiğine inanıyorum. Zira bir insanın müziği, kendisinin bir işlevidir, zihninin bir yansıması ve içinde yaşadığı dünyaya tepkisidir. Jean Paul gibi yazarlara düşkünlüğünü, Davidsbund olarak bilinen uydurma arkadaş grubunu ve delirmekten duyduğu saplantılı korkuyu bilmeden Robert Schumann'ın müziğini nasıl anlayabiliriz? Nasıl ki Rembrandt'ın, Cézanne'ın ya da Picasso'nun tablolarına baktığımızda dünyayı ve diğer varlıkları onların gözünden görüyorsak aynı şekilde Beethoven'ın, Brahms'ın ya da Stravinsky'nin müziğini işittiğimizde de dünyayı onların kulakları ve zihinleri aracılığıyla yaşarız. Onların müziğini dinlediğimizde güçlü bir zihinle ilişki kurarız ve o zihinle özdeşleşmeliyiz. Özdeşleşme ne kadar fazla olursa yaratıcının eserini anlamak da o kadar olanaklı olur. Fransız piyanist Alfred Cortot'nun, öğrencileri bir müzik eserini incelerken aynı zamanda bestecinin mektuplarını, başkaları tarafından yazılan biyografilerini, yazılarını ve öğrenilebilecek başka her şeyi okumalarını ısrarla istemesinin nedeni budur. Böylelikle öğrenci, müzik eserini bestecinin bütün yaşamıyla ve çalışmalarıyla ilişkilendirmek durumunda kalırdı. Katılıyorum.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rahtey.org

O yüzden bu kitap, büyük bestecilerin biyografik yanlarıyla daha çok ilgilenir. Çok az çözümleme var ve bazen, özellikle yirminci yüzyılın on iki ton ve seriyal müziği değerlendirilirken kaçınılmaz olmasına rağmen teknik terminoloji en alt düzeyde tutulur. Biçim ve analizden bir gizem yaratmak kolaydır; ama bu konuları profesyonellere bırakmak, diğer profesyoneller tarafından okunmasını beklemek en iyisi değil mi? Sözümona meslekten olmayan okurlar için hazırlanmış ve karışık müzik örnekleriyle dolu kitaplara her zaman gülerim. Bu müzik örneklerinden bazılarını –kısaltılmış partisyonlar ve benzeri– Vladimir Horowitz bile çalmakta zorlanır. Bunları çalacak kadar yetenekli bir müzisyen olan okur bu türden bir kitaba ihtiyaç duymaz; Sol anahtarda Do-Majör bir satırı bile takip etmekte zorlanan bir okur ise –ki bunlar çoğunluktadır– bu kitapları kullanamaz.

"Müzik ... yükselen bir ezgiyle Re-Minör egemenliğine doğru gidiyor" gibi bir nota programı yazmaktan uzak durmaya özen gösterdim. 1893'te Bernard Shaw, bu tür can sıkıcı saçmalıklar konusunda son sözü söyledi:

> *"Re-Minör egemenliği" gibi Mezopotamya sözcükleri ne kadar dolu; ne kadar lezzetli? Şimdi, hanımefendiler ve beyefendiler, Hamlet'in intihar üzerine monoloğuyla ilgili ünlü analizimi aynı bilimsel üslupla size sunacağım. "Geleneksel girişten vazgeçen Shakespeare konusunu ilk önce mastarla duyurur; kısa bir bağlantı geçişinden sonra yine bu kiple tekrarlanır; bu kısa geçişte, bu kadar önemli tekrarın dayandığı alternatif ve olumsuz formları fark ederiz. Burada iki nokta üst üsteye ulaşırız; vurgunun kesin bir biçimde ilgi zamirine yapıldığı keskin bir doğrulayıcı ifade, bizi ilk nokta işaretine getirir."*

İçindekilere göz atılırsa, büyük bestecilerin çoğuna bir tam bölüm ayrıldığı görülür. Bir ya da daha fazla besteciyle karşılaştırılınca katkıları daha iyi anlaşılan diğer büyük besteciler, birlikte bir bölümde ele alınır. Son olarak, bütün bir döneme, özgül bir zamana ya da yere ayrılmış, birbirini izleyen biyografik bölümleri tamamlayan genel malzemeyi sunan türden bir bölüm vardır.

Kendisinden önce büyük besteci bulunmadığı için değil; müziği, bugünkü aktif repertuvarda yer alan en eski müzik olduğu için Monteverdi ile başladım. Bu kitabın birinci baskısı Bach'la başlıyordu; çünkü 1960'ların sonunda kitabı yazdığım sırada Monteverdi, görece daha az halka açık icra

Ücretsiz PDF kitap Arşivi - https://antey.org

edilen ya da kayıtları bulunan bir besteciydi. Sonraki yıllarda yeniden keşfedildi; öyle ki, şu anda operaları, Batı dünyasının bütün opera evlerinin repertuvarında vardır. Kim bilir? Belki bir sonraki baskıda Palestrina, Lasso, Josquin, Dufay ve Machaut gibiler de benzer rağbeti görür ve bir iki bölümü hak eder.

Müzikle ilgili kitaplarda yazım sorunları her zaman çıkar. Yazım ve terminolojide, normal Amerikan profesyonel kullanımına uydum. Bazı İngiliz yazarlar, yazdıklarımı üslup olarak "gereğinden fazla Amerikan" olmakla suçladı. Beni Mezopotamyalı mı sanıyorlardı? Örneğin Amerikan kullanımı, Schoenberg'le ilgili bölümde açıklanan nedenlerden ötürü, İngiliz "on iki nota" müziği yerine "on iki ton müziği" der. İki örnek vermek gerekirse Amerikan kullanımı, *Harold in Italy*, hatta tutarsız bir biçimde *Symphonie fantastique* der. Öncekine *Harold en Italie* denildiğini hiç duymadım; Berlioz *Fantastic* Senfoni denildiği de enderdir. Genellikle yalnızca *Fantastique*'tir: "Abbado, geçen gece *Fantastique*'i icra etti."

Rus ve diğer yabancı adların, bilinen sorunları vardır. Prokofyev, Balakirev ve diğerleri için "v" ile biten şekli kullandım.[1] Amerika'da bu üslup kabul edilir. Rachmaninoff'u çift "f " ile yazdım; çünkü kendisi adını böyle yazıyordu, tıpkı Schoenberg'in adını Schönberg olarak değil, bu şekilde yazmakta ısrar etmesi gibi. (Almanlara bunu anlatmaya çalışın.) Ve Händel yerine "Handel" olduğu gibi. Kitapta tutarsızlıklar varsa özür dilerim.

İzleyen sayfalardaki malzemenin bir kısmı, ilk önce *New York Times Sunday*'deki haftalık yazılarımda yer aldı ve birkaçı *Times* dergisinde çıktı. Hepsi gözden geçirilip genişletildi. Bu malzemeyi kullanmama izin verdiği için *Times*'a teşekkür ederim. Charles Ives'le ilgili bölümün önemli bir kısmı, *Esquire* dergisinin Aralık 1958 sayısında yer aldı ve *Esquire* Magazine, Inc.'in izniyle yeniden basılıyor. Merhum Eric Schaal, kendi koleksiyonundan bestecilerin ender fotoğraflarını verme kibarlığını gösterdi ve diğer fotoğrafların toplanmasında Rosemary Anderson son derece yardımcı oldu.[2] 1970'te Norton'daki editörüm merhum Robert E. Farlow, ilk taslağı kılı kırk

---

1. Türkçe çeviride, başka bir ülkenin yurttaşlığına geçilmesi gibi özel durumlar dışında, Latin alfabesinden başka (Kiril vb.) alfabelerle yazılan adlar söz konusu olduğunda"Prokofyev", "Çaykovski"gibi fonetik yazımlar kullanılmıştır –ed.n.

2. Türkçe çeviride kitabın İngilizce edisyonundaki fotoğraflar kullanılmamış, bölüm başlarına sanatçıların portreleri eklenmiştir –ed.n.

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

yararcasına gözden geçirdi. Birden fazla boyutuyla "bizim" kitabımızdı. R. E. Farlow'un yerini Claire Brook aldı ve 1970 baskısını gözden geçirip güncelleme, yeni müzikolojik bulgulardan yararlanma ve Monteverdi bölümü ile İkinci Dünya Savaşından bu yana gerçekleşen gelişmelerle ilgili bir bölüm ekleme düşüncesi ona aitti. O da kitabı baştan sona didikledi, değişiklikler önerdi. Bilgisinden, inceliğinden ve *Büyük Besteciler*'e duyduğu sempatiden ötürü ona borçluyum. Veri ve malzeme yakalamak için elinde defterle kütüphaneye koşan eşim Helen'e teşekkür etmek isterim. Emekli olan Claire Brook'un yerine geçen Michael Ochs'a, bu gözden geçirmeyle ilgili önerilerinden ötürü teşekkür ederim. Ayaklı müzik ansiklopedisi Richard Freed, prova baskıyı okumaya gönüllü olma kibarlığını gösterdi. Her şeyi gören gözünden hiçbir şey kaçmadı ve ona duyduğum gönül borcunu anlatamam.

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



CLAUDIO MONTEVERDI (1567–1643)
(DOMENICO FETI)

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

1
OPERANIN ÖNCÜSÜ
CLAUDIO MONTEVERDI

Müzik tarihinin, uluslararası repertuvarlarda eserlerine yer verilen sanatçı statüsüne sahip ilk bestecisi Claudio Monteverdi'dir. Kendisinden önceki ve çağdaşı birçok büyük besteci de kendi zamanında ünlüydü –hatta bugün de ünlüdür. Ama müzikleri, bugünün konser yaşamında çok küçük bir rol oynar. Adrian Willaert, Johannes Ockeghem, Jacques Arcadelt, Orlando di Lasso, William Byrd, Thomas Tallis, Jan Sweelinck, Palestrina, Heinrich Schütz, Jean-Baptiste Lully: Hepsi öncüydü, kudretli şahsiyetlerdi; adları sayılabilecek daha birçok kişi de öyleydi. Doğrudur; müzikleri kaydedilmiş, kiliselerde ve koro konserlerinde ara sıra işitilmiş olabilir. Müzikoloji incelemelerinde ayrıntısıyla tartışılır, müzik tarihinde epeyce yer işgal ederler. Fanatik taraftarları bile vardır. Yine de eserleri, dünyanın her tarafında konser salonlarında işitilmez. Bach öncesi dönem ve bu dönemin karışık performans pratiğini iyi bilen görece çok az müzisyen vardır ve bu durum, performansları olumsuz etkiler. Ayrıca izleyici bu müziği arkaik ya da kişilikten yoksun, hatta düpedüz duygusuz bulma eğilimindedir. Tatsız bir durum, ama böyle.

15 Mayıs 1567'de Cremona'da doğan ve 29 Kasım 1643'te Venedik'te ölen Monteverdi'nin durumu farklıdır. 1950'lerde hiç kimse, Monteverdi'nin bugünkü popülerliğini öngöremezdi. Kendi zamanında olağanüstü popülerdi. Ölümünden birkaç kuşak sonra talihi tersine döndü ve uzun bir süre Monteverdi unutuldu. On dokuzuncu yüzyılın birinci yarısında, Carl von Winterfeld'in Almanya'da yayımlanan Giovanni Gabrieli'yle ilgili kapsamlı incelemesi Monteverdi'ye biraz ilgi gösterince bir kıpırdanma oldu. Yine de, büyük operası *Orfeo*'nun ilk modern basımı ancak 1881'de yapıldı. Bunun da fazla yararı olmadı. Doğrusu, 1912'de Metropolitan Operasında sahnelenen, modernleştirilip arıtılmış bir *Orfeo* da dahil olmak üzere, Monteverdi'nin operaları arada bir icra edildi. Ama Monteverdi'yi gerçek bir kahraman yapma işi, içinde yaşadığımız on yıllara kaldı.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Aniden bütün Batı dünyasında Monteverdi operaları sahnelenmeye başlandı. Koro ya da madrigal grupların bulunduğu her yerde, Monteverdi'nin vokal müziği söylenir. Monteverdi bir bakıma modern ruha uygundur; üstelik müziği, neredeyse zorunluluktan ötürü, 300 yıl önce Mantova'da ya da Venedik'te seslendirildiğinden çok farklı bir biçimde seslendirilmesine rağmen öyledir. Ses perdeleri değişti. Monteverdi'nin müzik aletlerinden birçoğu artık kullanılmıyor. Monteverdi'nin zamanındaki icra gelenekleri yeterince bilinmez. Yine de müzikte tutku, zekâ ve insanlık tınısı vardır. Kusursuz bir beste tekniğiyle desteklenen korkusuz bir müziktir ve Monteverdi operaları, birçok bakımdan, modern opera anlayışına Wagner'in ve Puccini'nin sahne eserlerinden çok daha fazla yakındır. Bizim durduğumuz noktadan, Monteverdi'ninki kadar kişisel denilebilecek müzik sayısı çok azdır. Monteverdi'ninki öyledir. Güçlü, bireysel, anlatımlı bir ses, açık ve dolaysız terimlerle yaşamı yorumluyor.

Monteverdi'nin yaşamının dış boyutlarıyla ilgili çok şey bilinir: Nerede çalıştığı, hatta ne kadar para aldığı bile bilinir. Şansımıza çok mektup yazan biri olmasına ve günümüze ulaşan, bazıları epeyce uzun, hakkını arayan huysuz bir adam olduğunu gösteren 121 mektubu bulunmasına rağmen insan Monteverdi hakkında daha az şey bilinir. Keşke Monteverdi hakkında İngiltere'deki çağdaşı William Shakespeare kadar bilgiye sahip olsaydık!

Monteverdi yaşamının ilk yirmi dört yılını (1591'e kadar) keman kenti Cremona'da geçirdi; o sırada Cremona'da Andrea Amati (1520-1578), Stradivari ve Guarneri ailelerinin eserlerini doruğa ulaştıran teknikler geliştiriyordu. Monteverdi'nin babası bir hekimdi. Claudio, ailenin en büyük çocuğuydu; dört kardeşi daha vardı. Kanıtı yoktur, ama Claudio'nun Cremona Üniversitesine gittiği varsayılır. Cremona'daki katedralde müzik sorumlusu olan Marc Antonio Ingegneri'den ders aldı. Monteverdi ilk üç yayınında –1582'de *Sacrae cantiunculae*, 1583'te *Madrigali spirituali* ve 1584'te *Canzonette a tre voici*– kendisini gururla "Ingegneri'nin bir çömezi" olarak tarif eder. Din dışı ilk iki madrigal kitabı, 1587 ve 1590'da Cremona'da yayımlandı. Açıkçası Monteverdi çalışkan bir gençti ve müziğinin gösterdiği gibi, son derece de yetenekliydi. 20 yaşındayken ilk madrigal kitabıyla bir usta olmuştu.

Monteverdi'nin erken gelişimini etkileyenler arasında Hollanda Okulunun izleri var. On altıncı yüzyılın ikinci yarısında bütün Avrupa'da besteciler, kutsal ya da büyük ölçekli müziğin neredeyse resmi biçimi olarak kabul

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://arkiv.org

görmüş Hollanda üslubunu kopyalıyorlardı. Hollandalı ünlü besteciler oldukça sık seyahat edip müzikal mesajlarını her yere saçıyorlardı. Guillaume Dufay (1400-1474) yıllarca Roma'da, Floransa'da ve Torino'da kaldı. Flanders'de doğan Johannes Ockeghem (1420 civarı-1497), Fransa sarayında ve İspanya'da etkili oldu. Josquin Desprez (1440 civarı-1521), Milano, Floransa ve Roma'daki müzisyenleri etkiledi. Brabant doğumlu Heinrich Isaac (1450 civarı-1517) Floransa'da, Roma'da ve Viyana'da çalıştı. Adrian Willaert (1490 civarı-1562) meslek yaşamının çoğunu Venedik'te geçirdi. Yerini alan öğrencisi Cipriano de Rore (1516-1565) San Marco Bazilikasında *maestro di cappella* oldu. Orlando di Lasso (1532-1594), yaşamının son otuz sekiz yılını geçirdiği Münih'e taşınmadan önce yıllarca İtalya'da kaldı. Clemens non Papa olarak da bilinen Jacobus Clemens (1510 civarı-1556) bir süre Floransa'da yaşadı.

Görünüşe bakılırsa kontrpuan, dinsel Hollanda üslubunun büyük savunucuları her yerde vardı; kendilerinin olmadıkları yerlerde de öğrencileri ve çömezleri bulunuyordu. Hafif ya da din dışı müzik besteleyebiliyorlardı ve bestelediler de; ama 1950'lerin ve 1960'ların seriyal müziğinin, uluslararası avangardı bağrında toplaması gibi, muazzam kontrpuan ustalıkları bestecileri kendine çekiyordu. Genel kabul gördüğü üzere, çokseslilığin bu türü, Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Lasso, Byrd (1543-1623) ve İspanya'da Tomás Luis de Victoria (1549 civarı-1611) gibi bestecilerle doruğa ulaştı. Monteverdi, güçlü bir Hollanda üslubu eğitimi almıştı; öğretmeni Ingegneri, Cipriano de Rore'la çalışmıştı. Ama Monteverdi daha gençken bile, Hollandalıların hep mırıldayan çokseslilığinden ve katı kurallarından rahatsızmış gibi görünüyordu. İstediği üslupta yazabilirdi, hata iyi de yazabilirdi; din dışı müzik, onu dinsel müzikten daha fazla ilgilendiriyordu ve tüm ömrü boyunca da öyle olacaktı. Daha 1584'te, *canzonetta*larıyla (kısa şarkılar) eski gelenekten koptu. İtalyanların, Monteverdi'nin ilgisini çeken çeşitli popüler formları vardı –maskeli balolar, baleler, pastoral müzikler, *frottole* ve başka bir sürü şarkı ve dans formu. *Missa*dan ve *motet*ten hiçbir zaman tamamen vazgeçmedi, ama açıkça görülüyor ki din dışı müzikal formlar onun için daha anlamlı olmuş.

Monteverdi'yi en fazla ilgilendiren müzikal form, Luca Marenzio (1553-1599) ve Carlo Gesualdo'nun (1560-1613) melodik, akıcı, çoğu kez dramatik bir araca dönüştürdüğü madrigaldi. Kural olarak madrigal, her zaman olmasa da çoğu kez enstrüman eşlikli iki ya da (altıyı nadiren aşan)

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kalkey.org

daha fazla ses için yazılan kısa bir şiir bestesidir. Madrigaller oldukça duygusal ve abartılı bir tarzda olabilir; müzik de şiirin sözlerini betimler. Bestecilerin "ölüm" (kromatik bir düşme), "uçuş" (yükselen ve alçalan koloratur), "acı" (sert iç çekme) gibi çok sayıda eğlenceli düzenleme sözcüğü vardı. İtalyan madrigal İngiltere'ye taşınınca, oradaki besteciler –Wilbye, Weelkes ve büyük Elizabeth döneminin diğer bestecileri– de sözcük boyamaktan epeyce keyif aldılar.

Geç madrigalin dokuları son derece kromatik ve Gesualdo ile Monteverdi örneğinde olduğu gibi, çoğu kez düpedüz ahenksiz olabilirdi. Diğer İtalyan şarkı formlarının –*giustiniana*, *villanella* ve *balletto*– öğeleri madrigalde rol oynayabilirdi. Madrigal, yalnızca şarkı formlarını yalayıp yutmakla kalmadı; gözünü operaya da dikti ve bazı bilginler, Monteverdi operalarında madrigal tekniğinin resitatifler üzerindeki etkisiyle ilgili yazılar yazdı. Monteverdi, tüm yaşamı boyunca madrigal besteleyecekti. Onun ölümünden sonra bu form giderek silikleşti ve neredeyse geri gelmemek üzere kayboldu.

Döneminin bütün bestecileri gibi Monteverdi de çıraklık dönemi bittikten sonra kilisede ya da sarayda bir iş aradı. Kendini kanıtlamıştı. Usta bir kemancıydı, yayımlanmış dört eseri vardı, biraz dolaşmıştı, dolayısıyla tamamen taşralı da değildi. 1590'da ilk işini buldu. Kendisine Mantova'daki Gonzaga sarayında şarkıcı ve kemancı görevi verildi.

Sarayın başında Dük Vincenzo vardı. Pek çok büyük Rönesans soylusu gibi o da muazzam zengin, kibirli, kavgacı, haz düşkünü ve gösterişçiydi. Kısaca, pek çoğundan daha güçlü olmakla birlikte, tipik bir Rönesans prensiydi. Gonzaga ailesinin Habsburg, Este, Toscana, Farnese ve Medici hanedanlarıyla evlilik yoluyla kurulmuş bağları vardı. Dük Vincenzo'nun cömert bir yanı vardı, sanat ve müzikle de ilgileniyordu. Peter Paul Rubens gibi bir önemli bir sanatçı bile sarayında sekiz yıl ressamlık yapmıştı. Doğal olarak dükün kendi tiyatrosu ve şapeli vardı. Tiyatrosu oldukça ünlüydü ve Vincenzo, tiyatrosunu gösteri yapmak üzere en az iki kez Versailles Sarayına götürmüştü.

Monteverdi ilk önce, 1582'de *maestro di cappella* Gian Giacomo Gastoldi'ye bağlı çalıştı. Monteverdi, ünlü bir madrigalist ve Mantova'daki sarayında eski *maestro di cappella* olan Hollandalı Giaches de Wert'ten de olasılıkla çok şey öğrendi. Sarayda aktif olan diğer iyi müzisyenler Benedetto Pallavicino, Lodovico Grossi da Viadana ve Salamone Rossi'ydi ("L'Ebreo" –

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kantey.org

Yahudi). Birbirine bağlı ve yoğun çalışan bir müzisyen grubuydular. Saraya ve kiliseye sürekli müzik sunulması gerekiyordu.

Monteverdi saraya yerleşti. 1592'de bir madrigal kitabı daha yayımladı; 1595-1596 yılları arasında çıkılan Türk seferinde düke eşlik etti ve 1599'da onunla birlikte Flanders'e gitti; aynı yıl, sarayda şarkıcı olan Claudia de Catteneis'le evlendi. Claudia üç çocuk doğurdu ve 1607'de genç yaşta öldü. Monteverdi bir daha evlenmedi. Monteverdi'nin kardeşi Giulio, Cesare de Mantova sarayında müzisyen ve besteciydi; Giulio, bazen kardeşinin sözcüsü gibi davranıyordu. Örneğin 1607 tarihli *Scherzi musicali*'nin önsözünde Claudio'nun bazı kuramlarını ve düşüncelerini açıklayan Giulio'ydu.

Monteverdi çok da sabırlı olmayan bir biçimde ilerlemeyi bekledi. 20 Kasım 1601'de, Pallavicino'nun ölümünden sonra düke bir mektup yazıp Alessandro Striggio, de Wert, Francesco Rovigo ve şimdi de Pallavicino'nun ölümünü gördüğünü söyledi. Monteverdi adeta *maestro di cappella* görevini istiyordu. İstediğini aldı. Ama ücret düşük, iş ağır ve emek isteyen bir işti; mali güçlükler yaşayan Monteverdi sürekli endişe içindeydi. Hatta beste yapamayacak kadar meşguldü. 1592 madrigalleri ile 1603'teki dördüncü madrigal kitabı arasında on bir yıl vardır. Beşinci kitap 1605'te çıktı ve muhafazakâr akademisyen Giovanni Maria Artusi'nin saldırısına uğradı. Yine de beşinci kitabı Monteverdi'yi uluslararası bir şahsiyet haline getirdi.Kitap Almanya, Danimarka ve Belçika'da yayımlandı. 1607'de üç ses için *Scherzi musicali* yayımlandı. Sonra, yine 1607'de, Monteverdi'ni ilk operası *Orfeo* geldi.

Opera o sırada yeni bir müzik formuydu. Kökeni, birkaç on yıl öncesinde Floransa'da bir grup aydın ve müzisyenin (bazıları amatördü) Yunan saflığını lirik sahneye geri getirmeyi amaçlayan yeni bir sanat formu geliştirme çabalarına dayanıyordu. Bu grubun üyesi İtalyan besteci ve müzik teorisyeni Vincenzo Galilei (gökbilimci Galileo Galilei'nin babası) *Dialogo della musica antica e della moderna* kitabında (1581) müzik kuramlarını az çok saptamıştı. Galilei, Antik Yunan'dan kendi zamanına kadar müziğin seyrini izlemeye çalıştı. Amacı, kendisinin ve grubunun kadim zamanlara ait saydığı şeyi yeniden yaratacak bir drama ve müzik bileşimi meydana getirmekti. Galilei, modern müziğin mükemmelliğini kabul ediyordu; ama "eski müziğin neyi başardığına dair en ufak bir işaret bugün görülmez ya da duyulmaz." Modern müzik, "eğer sahiden zevk denilebilirse, kulağın zevkinden başka bir şeyi" amaçlamaz. "Sözleri, içindeki

Ücretsiz PDF kitap Arşivi - https://arsiv.org

anlamı ortaya çıkarmak için tutkuyla ifade etmek", modern bestecilerin düşündüğü son şeydir; "bilgisizlikleri ve düşüncesizlikleri, bugünkü müziğin dinleyenlerde eski müziğin neden olduğu erdemli ve harika sonuçlardan hiçbirini yaratmamasının en güçlü nedenlerinden biridir." Galilei, bestecilerden tüm faktörleri hesaba katan müzik yazmalarını istiyordu: "konuşan kişinin karakterini, yaşını, cinsiyetini, kiminle konuştuğunu ve bu yolla yaratmaya çalıştığı sonucu." Son olarak besteci uygun zamanda uygun vurgularla, "sesin niceliğini ve niteliğini, hem o eyleme hem de o kişiye uygun ritimler"le ifade etmelidir.

Galilei ve topluluğuna verilen adla Floransalı Camerata, Antik Yunanların uygulamalarına döndüklerini düşünüyorlardı. Çokseslilige karşıydılar; yalın bir dizgi, yalın bir eşlik, doğal karakterizasyon ve doğal söz düzenlemeleri istiyorlardı. Neredeyse iki yüz yıl sonra Gluck, bir bakıma benzer bir reform denemesine kalkışacaktı. Camerata üyeleri arasında, *libretto* yazan şair Ottavio Rinuccini ve besteciler Emilio de'Cavalieri, Jacopo Peri ve Giulio Caccini vardı. Peri'nin 1597 tarihli *Dafne*'siyle kuramları somut bir biçim aldı. Bunun bestelenmiş ilk opera olduğu kabul edilir, ama müziği kayıptır. Birkaç yıl sonra Peri ile Caccini, *Euridice* (1601) üzerinde birlikte çalıştı. Bu operanın önsözünde Peri şöyle yazar: "Antik Yunanların ve Romalıların (birçok kişiye göre trajedilerini baştan sona şarkıyla söyleyen), düz konuşmaya göre biraz daha melodik, ama bir şarkıdan daha az melodik bir müzik türü kullandıklarına, dolayısıyla ikisi arasında orta bir tutum benimsediklerine inanıyorum." Sahiden "Yunan" olsun ya da olmasın (bugüne kadar eski müzik hakkında kimse fazla bir şey bilmiyor), *Euridice*'nin geçmişten anlamlı bir kopuşun işareti olduğuna kuşku yoktu.

Çoksesli değil, daha çok teksesliydi. Solo sesler bir tür ilahi gibi şarkı söylüyor; koro, bir Yunan trajedisinde olduğu gibi kullanılıyordu. Galilei'nin eleştirilerine uygun olarak, müzik gerçekten yalın ve saftı. *Euridice*'nin günümüze kadar gelen partisyonu, bir sürekli bas (ya da şifreli bas) üzerine şarkıcıların melodik seslerini verir. Sonraki dönem Barok müzik için çok önemli olan sürekli (şifreli) bas, uygun armoniyi göstermek için bas notaların altına sayıların konulduğu bir müzikal steno biçimidir. Klavye çalan biri, sayıları gerçek akorlara çevirerek sürekli bası, diğer notaları okuduğu kadar hızlı ve doğru okumayı öğrenmek zorundaydı. Çıplak armonileri de süslemeyle ve doğaçlamayla zenginleştirmek zorundaydı. Bu, büyük bir beceri

Ücretsiz EDT Kitap Arşivi - https://ramley.org

gerektiriyordu. Monteverdi'nin zamanında sürekli basın nasıl "icra edildiği" konusunda hâlâ bilinmeyen çok şey vardır.

Müziği oldukça üsluplu ve tumturaklı olsa da şüphesiz *Euridice*'nin tarihsel önemi muazzamdır. 1607 tarihli *Orfeo*'sunda operayı yaşamsal, canlı bir form haline getirmek Monteverdi'ye kaldı. Monteverdi kendi zamanının tüm bestecilerinin ötesinde, bir çalış düzeniyle müziğe ne yapılabileceğini gördü. Müzikal zorluklardan büyüleniyordu ve ömrü süresince on dokuz dramatik ya da yarı-dramatik kompozisyon besteledi. Bunlardan yalnızca altı tanesi günümüze kadar gelebildi ve onların da yalnızca üçü operadır.

Monteverdi *Orfeo*'yu bestelediği sırada *opera* terimi henüz kullanımda değildi. Yaptığı şeye *favola in musica* –müzikli hikâye– adını vermişti. Monteverdi, madrigal öğelerini ve Floransalı Camerata'nın bazı monodik düşüncelerini *Orfeo*'ya taşıdı. Teatral açılışlarda büyük bir gösterişle çalınan kornolar gibi, müzik de Rönesans'ın şaşaasını hatırlatır. Monteverdi'nin orkestrası, Camerata'nın tasarladığından çok daha fazla gelişkindi; otuz altı çalgıcı gerekir. *Orfeo* özenli bir biçimde ve simetrik olarak kurulmuştur ve bilginler biçimsel ilişkilerini anlamak için epey zaman harcamışlardır. Ama eser, saf biçimden fazla bir şeydir. Floransalıların resitatifleri arioso ve aryayla zenginleştirildi; *stile recitativo* (şarkı söyleme üslubu), *stile reppresentativo*'ya (tiyatro üslubu) ve *stile concitato*'ya (heyecanlı üslup) dönüştü. Tarihte ilk kez drama ile müzik arasında tam bir birlik vardı. Sözün doğal akışı asla bozulmaz ve müzik, *Euridice*'nin müziğinden farklı olarak, oldukça çeşitlidir. *Lasciate i monti* gibi hoş madrigaller ve ara danslar vardır. Haberci, Euridice'nin ölümünü bildirdiğinde, delip geçen acının psikolojik olarak içe işleyen bir etkisi vardır: Giotto benzeri bir saflığı bulunan yalın, dingin, kromatik bir çöküş. Bütün opera boyunca, gamların ve armonik sistemin dayandığı ortaçağ makamlarının aktarımı sonucunda, modern kulaklara arkaik gelen bir nitelik vardır. Monteverdi'nin zamanında makamlar henüz yok olmamıştı. Tam bir düzine makam hâlâ kullanımdaydı. Monteverdi'nin ölümünden kısa süre sonra, armoninin yükselişi makamları yok etti; öyle ki, yalnızca ajör ve minörün eşdeğeri kaldı.

Orfeo bir virtüoz gibi şarkı söylemeyi de gerektiriyordu. *Possente spirto* gibi bir aryada, orkestra sesin etrafını örerken bir ünlü üzerinde ustaca yükselip inmek, güçlü bir vokal tekniği gerektirmekteydi. Opera, birçok bakımdan şaşırtıcı ölçüde moderndi; yalnızca Monteverdi'nin zamanı için değil,

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi https://kitabey.org

bizim zamanımız için de. Her şey, ikincil ya da yersiz ayrıntılar için durak-lamayan müzik aracılığıyla, sözleri ve duyguyu devam ettirmeye yönelik olduğu için moderndir. Drama harikuladedir ve müzik, duyguları açık seçik gösterir. Bu bakımdan *Orfeo*, üslup ve tekniğiyle, Wagner'in *Tristan ile Isolde*'sinden çok Berg'in *Wozzeck*'ine yakındır. Monteverdi ve Berg, dramanın müzikle en azından eşit olduğu sahne eserleri yaratarak eseri detaylandırmaktan çok sadeleştirdi. *Orfeo*, Monteverdi'nin son operası *L'incoronazione di Poppea*'dan doğal olarak daha zayıf ve türev bir eserdir; ama ona uzaktan yakından benzer bir şey o zamana kadar bestelenmemişti.

Ertesi yıl Monteverdi'den, iki önemli eser daha geldi. 1608'de Dük Vincenzo'nun oğlunun Margarita di Savoia'yla evliliği için *Arianna*'yı ve ayrıca *Ballo delle ingrate*'yi besteledi. *Arianna*'dan yalnızca ünlü *Lamento* bugüne kalmıştır; bunun nedeni de Monteverdi'nin *Lamento*'yu bir madrigal olarak yeniden düzenlemesidir. *Lamento*'nun izleyiciyi gözyaşlarına boğduğu söylenir.

Monteverdi yaratıcılığının doruğundaydı, ama mutlu değildi. Çok çalıştığını ve takdir edilmediğini düşünüyordu; gereğinden çok şeyi gereğinden hızlı yapmak zorundaydı. Sonraki yıllarda 1608 törenlerinde, operaya ek olarak kısa süre içinde 1500 dizeyi bestelemek zorunda kaldığından ve işin kendisini ölüm noktasına getirdiğinden söz eder. "Biliyorum, hızlı beste yapılabilir; ama hızlı ile iyi birlikte yürümez."

Monteverdi'nin mutsuzluğu, sert bir adım atmasına yol açtı. *Orfeo* ve *Arianna*'dan (1500 dizeden) kısa süre sonra, Mantova sarayıyla ilişkileri o kadar bozuldu ki çocuklarıyla birlikte Cremona'ya geri döndü. Babasının yanında kaldı (karısı bir yıl önce ölmüştü). Saraydaki baskılar dayanılmaz olmuştu. Monteverdi hep ağır kanlı biriydi ve bir sanatçı olarak kolaylıkla metrelerce müzik üretemezdi. Daha 1604'te düke yakınıyordu: "Geçmişteki kadar gayretli çalışma enerjim yok. Son dönemdeki aşırı çalışmadan ötürü kendimi hâlâ yorgun ve bitkin hissediyorum. Ekselanslarından bundan böyle, Tanrı aşkına, bana bir seferde ve bu kadar kısa sürede bitirmek üzere bu kadar çok iş vermemenizi diliyorum; aksi takdirde, Ekselanslarına daha uzun süre hizmet edip zavallı oğullarıma yardım etmek yerine, umulmadık ölçüde kısa bir ömrüm olur." Elbette, Monteverdi gibi yetenekli bir besteci anında teslim siparişler yazabilirdi; ama yapabileceklerinin en iyisini temsil etmeyen bir müzik üretemeyecek kadar da işini ciddiye alıyordu. Bir kere-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rahley.org

sinde "Kısa sürede çok yazmak zorunda kalırsam" diyordu, "metne uygun müzik bestelemek yerine yalnızca nota ören biri olurum."

Başka şeyler de canını sıkıyordu. Maaşı çok düşüktü. Kendisini çantada keklik gibi hissediyordu ve bu da, egosu çok gelişmiş görünen Monteverdi'yi incitiyordu. Mantova sarayının müşaviri Annibale Chieppo'ya yazdığı istifa mektubunda Monteverdi, bir neden olarak şunları aktarır: "Ekselansları beni hiç alenen takdir etmedi; ama Zatıâliniz çok iyi bilir ki hizmetkârlar, büyük prenslerin, özellikle yabancıların önünde gösterdikleri ihsanları takdirle karşılarlar."

Dük, dikbaşlı besteciye Mantova'ya dönmesini emretti; ama Monteverdi yılmayacaktı. 8 Aralık 1608'de Chieppo'ya yazdığı mektup, ruh bağımsızlığını ve hıncını gösterir.

> *"Bugün, Kasımın son günü, Zatıâlinizden bir mektup aldım; Ekselansları, Mantova'ya dönüp yine yorucu işlerle uğraşıp bitkin düşmemi buyuruyor; en azından o öyle buyuruyor. Yanıtım şöyle ki, tiyatrodaki yorucu işlerden uzak durup tamamen dinlenmezsem, ömrüm kısalacak; zira geçmişte aşırı zorlanmam sonucu bende baş ağrıları gelişti ve kurdeşen döktüm; ne dağlama, ne aldığım söktürücüler, ne kan alma ne de başka önlemler işe yaradı. Signor Padrone baş ağrılarımı ağır çalışmaya bağlıyor; ama o çıldırtıcı döküntüleri, bana uygun olmayan Mantova'nın havasına atfediyor, hatta havanın kısa sürede ölümüme neden olmasından korkuyor. Zatıâlinize diyorum ki on dokuz yıl boyunca Mantova'da süren bahtım, dostluktan çok, kötü niyet hissetmeme neden oldu. Zira Dük'ün Macaristan ziyaretinde kendisine eşlik etmeme izin verme lütfunu göstermesine sevindiğimde bile, benim zararıma oldu; çünkü o kadar çok masrafım oldu ki, o yolculuk, yoksul ailemin aklından hiç çıkmadı... Sonunda bahtım yüzüme gülüyor gibi görünüp Ekselanslarının lütfuyla kent valisinden, Mantova parasıyla 100 scudi'lik bir aylık alacağıma inandığımda da Ekselansları, bir kez daha lütfunu benden esirgedi. Evlendikten sonra, aylığım artık 100 scudi değil, hâlâ 70 scudi'dir; ayrıca istediğim olanaklardan ve geçmiş aylara ait alacaklarımdan mahrum kaldım."*

Monteverdi mektubunun devamında diğer rahatsızlıklarını sıralayıp şöyle bitirir: "Zatıâliniz, Mantova'da nasıl bir sefalet içinde olduğumu artık anlayacaksınız." Ancak yine Mantova'ya döndü. Dikkatini dinsel eserlere yö-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi https://kitrey.org

neltti. Roma'yı da ziyaret etti. Daha iyi bir iş mi arıyordu? 1612'de işler onun kontrolünden çıktı. Dük Vincenzo öldü ve Monteverdi saraydan istifa etti. Ya da bazı bilginlerin inandığı gibi, azledilmiş olabilir. Zafer edasıyla ayrılmadı. Acıyla "25 yıldan sonra yanıma yalnızca 25 scudi aldım" diyordu. Kardeşi de onunla birlikte saraydan ayrıldı. Monteverdi Cremona'ya döndü ve sonra Milano'ya bir yolculuk yaptı. 1613'te rüya gibi bir konum elde etti: Venedik'te 300 duka maaş, "normal ve geleneksel imtiyazlar" ve "oturulacak" bir daireyle birlikte San Marco Bazilikasında *maestro di capella* makamı. (Üç yıl sonra maaşı 400 dukaya çıkarıldı.) Yaşamında ilk kez parası ve makamı vardı. Venedik'te neredeyse tam bir özgürlüğe de sahipti. O günün standartlarına göre Venedik liberal ve demokratikti. Monteverdi yalnızca bir koşula uymak zorundaydı: Siyasal konulara karışmayacaktı.

Monteverdi geldiği sırada Venedik, dünyanın belki de en canlı, en hareketli kentiydi. Nüfusu 110.000 civarındaydı. Bir güç ve servet kentiydi; kozmopolitti; Avrupa'nın her tarafından soyluların iyi vakit geçirmeye geldikleri, düşünmeden harcama yaptıkları ve har vurup harman savurdukları bir kentti. Yıl boyunca parti, eğlence, karnaval, balo, festival, tiyatro kentiydi. Tintoretto, Veronese ve Tiziano'nun yaşadığı ve çalıştığı kentti. Müzik gelenekleri son derece saygındı. Konumu bakımından Venedik, Doğu ilahilerinin antifonisini, Güney İtalya'nın popüler müziğini, Fransız sarayının zarif din dışı müziğini, Hollanda üslubunun kontrpuan disiplinini, Vatikan'ın kilise müziğini özümsemiş bir kavşaktı. Yabancı müzisyenlerin uğrak yeriydi. Willaert ve Cipriano de Rore, San Marco Bazilikasında *maestro di cappella* olmuş, Avrupalı başka birçok önemli müzisyen Venedik'i yurt edinmişti. Venedik'in kendine ait İtalyan besteciler okulu da vardı. İki Gabrieli, Andrea Gabrieli (1533-1585) ve yeğeni Giovanni Gabrieli (1553 civarı-1612) çok önemliydi. Giovanni'nin müziğinden özellikle söz etmek gerekir. Özel efektler için kilisenin olanaklarını da kullanarak San Marco Bazilikasında çok sayıda eser yazdı. Kilisenin her köşesinde kendi koro galerisi, bir orgu ve çalgıcılar, solistler ve koro için çok sayıda odası vardı. Bu yüzden antifonal efektler kaçınılmazdı ve Gabrieli olanaklardan sonuna kadar yararlandı. 1597 tarihli *Symphoniae sacrae*sinde, bir kornet ile üç trombondan oluşan bir grubu bir viyola ile üç trombondan oluşan ikinci bir grupla karşı karşıya getiren bir *Sonata pian'e forte* vardır. Her bir grup ya da "koro" diğeriyle oynaşır ve çatışır; San Marco Bazilikası bu gururlu, soylu müzikle

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://ranteyorg

çalkalanmış olmalı! Gabrieli'nin *In ecclesiis*'i gibi bir eserin iki vokal korosu, solistleri, orgu, üflemeli ve yaylı çalgıları vardır. Gabrieli büyük, parlak bir sese ilgi duyuyordu ve onun müziği işitildiğinde, geç İtalyan Rönesansının ihtişamı canlanır. Adam bir yenilikçiydi ve çalgılar için yazılan "sonat"ı tek başına geleceğin yolunu gösteriyordu. Opera bestecileri çoktu. 1637'de Teatro Cassiano açıldığında Venedik, derhal Pier Francesco Cavalli (1602-1676), Marc' Antonio Cesti (1623-1669) gibi besteciler ile Giovanni Freschi, Antonio Sartorio ve Giovanni Legrenzi gibi ustaları kendine çekerek Avrupa'nın opera karargâhı oldu. Cavalli, Monteverdi'nin öğrencilerinden biriydi ve operanın Monteverdi'den sonra ikinci öncüsüydü. Venedik operaya doymuyordu. Yüzyılın sonuna gelindiğinde opera bir halk temaşası olmuştu. Venedik'in on altı tiyatrosu vardı ve 358 opera temsili verilmişti. Bunların birçoğu büyük çaplı, ayrıntılı, pahalı yapımdı ve Avrupa'nın her tarafından insanlar izlemeye geliyordu. 1645'te Venedik'i ziyaret eden İngiliz günlükçü John Evelyn operayla ilgili şunları yazar: Burada "komediler ve piyesler, vokal ve enstrümantal, en yetenekli müzisyenlerin resitatif müziğiyle, bir o kadar kusursuz perspektif sanatıyla hazırlanıp boyanmış çeşitli sahnelerle, havada uçma makineleriyle ve başka harika tekniklerle sunulur; kısaca, insan zekâsının bekleyebileceği en muhteşem ve pahalı eğlencelerden biridir. Hikâye, *Herakles Lydia'da* idi; sahne on üç kez değişti" (*Herakles Lydia'da*, Giovanni Rovetta'nın bir operasıydı).

Monteverdi Venedik'i sevdi; hem kenti hem de kentin kendisine bahşettiği onurları. Mantova sarayındaki dostu Alessandro Striggio'ya yazdığı mektupta "Bana saygı göstermeyen ve müziğimi takdir etmeyen bir tane soylu bile yoktur; ister dini ister din dışı olsun müziğimi icra ettiğim her yere tüm kentin üşüştüğüne sizi temin edebilirim" diyordu. Monteverdi, müziğine ilgi göstermeye devam eden ve önemli eserler sipariş eden Mantova sarayıyla ilişkisini hiç koparmadı; siparişler arasında *Tirsi e Clori* (1616) balesi de vardı. Emirle hareket eden Striggio, Monteverdi'den Mantova sarayına dönmesini istedi. Monteverdi çok kesin bir dille dönmeyi düşünmediğini bildirdi. Venedik'te, diyordu,

Beni o kadar onurlandırıyorlar ki *cappella*da bir şarkıcı hakkında *maestro di cappella* [Monteverdi'nin kendisi] dışında hiç kimsenin raporu kabul edilmez; *maestro di cappella*nın raporu olmadan hiçbir orgcu ya da maestro-yardımcısı alınmaz; bana saygı göstermeyen hiçbir bevfendi yoktur; ne zaman

Ücretsiz BSY Kitap Arşivi - https://ramuy.org

kilise ya da oda müziği yapsam, Ekselanslarını temin ederim ki tüm kent, koşarak dinlemeye gelir. Hizmetim de haliyle çok naziktir; zira *maestro di cappella* dışında *cappella*da bulunan herkes geçici istihdam edilmektedir: Şarkıcıları işe almak ya da işten atmak, izin verip vermemek *maestro di cappella*ya kalmıştır; şapele gitmek istemezse kimse ona bir şey demez; ölünceye kadar iş güvencesi vardır... maaşı, zamanında almaya gitmezse, evine gönderilir.

Monteverdi, bu tatlı işi Mantova'daki ekşi anılarla karşılaştırır; Mantova'da "hakkım olanı istemek için her gün hazinedara gitmek" zorunda kalırdım. "Tanrı şahidimdir, bana ait olan için hazinedara avuç açmak mecburiyeti doğduğunda... hissettiğim alçalmayı hayatım boyunca bir daha yaşamadım."

Hayır, Monteverdi Venedik'ten ayrılmayacaktı.

San Marco Bazilikasında Monteverdi'nin emrinde yaklaşık otuz şarkıcı ile yirmi çalgıcı vardı. Müzik bestelemesi, öğretmesi ve müziğin tüm sorumluluğunu üstlenmesi gerekiyordu. Bach gibi Monteverdi de, yoğun çalışan bir kilise bestecisiydi. 1618'de Striggio'ya söz verdiği bir partisyonu teslim etmediği için özür dileyen bir mektup yazdı. Teslim edememişti, çünkü Kutlu Doğum Haftası ve Paskalya süresince çok çalışmak zorunda kalmıştı; sonra Kutsal Haç Yortusu yaklaşıyordu ve "bir Missa ile motetler hazırlamak bana kalacak" diyordu. Tüm işaretler Monteverdi'nin dinsel müzik yazmaya özellikle ilgi göstermediğini ve kendisini en çok ilgilendiren çalışmalardan uzak kaldığı zamana hayıflandığını gösterir. "Dinsel hizmetim, beni teatral müzik türlerinden bir bakıma uzaklaştırdı" ya da "San Marco Bazilikasındaki hizmetim, beni oyaladı" diyordu. Yani tüm zamanını almıştı. Enerjik bir yönetici, parlak bir icracı müzisyen olan Monteverdi, San Marco Bazilikasındaki dinsel müziği ve performans kalitesini yeniden düzenleyip yeni bir standarda kavuşturdu. Dinsel müziği iki büyük derleme şeklinde yayımlandı: *Selva morale e spirituale* (1640) ve *Messa a quattro e salmi* (ölümünden sonra, 1651).

Bununla birlikte, kilise görevleri din dışı müzik yazmasına engel olamadı. 1614, 1619 ve 1638'de madrigal derlemeleri yayımlandı. 1638 kitabının önsözünde Monteverdi'nin kuramlar konusunda söyleyecek sözü vardı. Pek çok müzik bilimcinin "dramatik kantat" olarak tanımladığı eseri *Combattimento di Tancredi e Clorinda*'nın da (1624) uzun bir önsözü vardı. Bu önsözde Monteverdi, kendisinin tarifiyle *stile concitato* (heyecanlı üslup) konusun-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kanidy.org

da ayrıntıya girer. Bu yazma şeklini kendisinin keşfettiğini iddia ediyordu. "Geçmişteki bestecilerin eserlerinin tümünde, yumuşak ve ılımlı üslup çok sayıda olmasına rağmen heyecanlı üslubun bir örneğine rastlayamadım. Ama Platon, *Devlet*'in üçüncü kitabında bu tipi tasvir etmiştir." Monteverdi, "bu müziği yeniden keşfetmeye" karar verdi. Sırrını, *Tancredi e Clorinda*'nın belli ritmik örüntülerinde buldu. "Müzik büyük alkış ve övgü aldı. Bir kez daha başarılı bir gazap taklidi başlangıcı yaptıktan sonra, daha fazla inceleme yapıp üslubu daha fazla araştırmaya devam ettim; kiliseye ve saraya çeşitli eserler besteledim; bu üslup besteciler tarafından o kadar takdir edildi ki, yalnızca sözlü olarak övmekle kalmadılar, beni memnun eden ve onurlandıran taklitlerini de yazdılar." *Stile concitato*'nun bir boyutu da, tutku ve savaş simgesi olarak kullanılan yaylı tremolo ve pizzicato gibi efektlerin kullanılmasıydı.

Monteverdi'nin madrigalları, çeşitli ruh halleri ve teknikleriyle, kendi başlarına tam bir müzikal dünyadır. Deneyimi arttıkça kuralları kendine uydurdu; görece kısa olan bu parçalarda giderek artan bir özgürlükle hareket etti. Dokunaklı armonilerinden bazıları, her yaş için şaşırtıcıdır; birçok müzik bilimci bunlara "anlatımlı disonans" der. Monteverdi'nin madrigalları dramatik ya da *Zeffiro torno*'da olduğu gibi büyüleyici ölçüde melodik olabilir. Büyüyü artıran sözcük boyamayla doludurlar. Eski kontrpuan bir merdaneden geçirilir, eski kuralların çoğu çiğnenir. Artusi gibi muhafazakârların rahatsız olması boşuna değil. Artusi, disonansları yalnızca bu madrigallarda işitebiliyor ve bestecinin bu armonik çatışmalara anlatım amacıyla bilerek ulaşmaya çalıştığını anlayamıyordu. Monteverdi'nin madrigallarında, Denis Stevens'ın ifadesiyle, "öncelleri ve çağdaşları arasında neredeyse eşi görülmeyen bir doku ve teknik repertuvar" vardır.

Opera, Monteverdi'nin zamanının çoğunu almaya devam etti. *La finta pazza Licori, Armida, Adone, La Proserpina rapita* ve *La Delia e l'Ulise* gibi eserlerin müziği kaybolmuştur; ama Monteverdi'nin librettistleriyle yazışmalarından bunlarla ilgili bir şeyler biliyoruz. *La finda pazza Licori* –Delilik Numarası Yapan Licori– 1627'de bestelendi ve müzik tarihinde ilk komik opera olarak kabul edilir. Librettist, Giulio Strozzi'ydi ve Monteverdi onunla, Verdi'nin librettistleriyle çalıştığı gibi çalışıyordu.

Her iki bestecinin de şiir ve eylemin gidiş tarzı hakkında güçlü düşünceleri vardı. İkisi de aşırı edebi, "zarif" dilden hoşlanmazdı. İkisi de

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kitabey.org

mantıksal karakter gelişimine ilgi duyardı. İkisi de, karakterin özünün yersiz müzikten daha önemli olduğu bir tür müzikal hakikat arayışındaydı. Monteverdi, Strozzi'ye Licori karakterini değerlendirir: "Zira böyle bir sahte delilik temsili gelecek ya da geçmişi değil, yalnızca şu anı hesaba katmak zorunda olduğu için, bir bütün olarak ne ifade ettiğine değil, tekil sözcüklere dayanmalıdır. Savaştan söz ettiğinde savaşı temsil etmeli, ölümden söz ettiğinde ölümü temsil etmeli ve benzeri." Strozzi, hikâyeyi Monteverdi'nin isteğine uygun şekillendirmekte zorluk çekti; Monteverdi bir dostuna yazdığı mektupta, Strozzi'yle buluştuğunda "ona önerdiği[m] değişik, yeni ve çeşitli sahnelerle" librettonun zenginleştiğini söyler.

Monteverdi bir librettodan etkilenmezse onu bestelemezdi. Striggio'ya yazdığı bir mektupta kuşku duyduğu bir librettoyu değerlendirir: "Hikâyenin beni hiç etkilemediğini, hatta anlaşılmasının zor olduğunu görüyorum, doğal olarak dokunaklı bir doruk için bana esin verebileceğini düşünmüyorum." Librettistleri onu memnun etmek için kahramanca çalıştılar. Monteverdi ne de olsa herhangi bir besteci değildi. Büyük ve ünlü Claudio Monteverdi'ydi, *oracolo della musica*ydı. Şairlerinden yalınlık ve yaşayan gerçek insanlar istiyor ve onların duygularını incitmekten çekinmiyordu. İki Monteverdi operasının –kayıp *Le nozze di Eneo e Lavinia* ve hayatta kalan *Il ritorno d'Ulisse in patria*– librettisti Giacomo Badoaro şöyle yazıyordu: "Tüm zoraki düşüncelerden ve kavrayışlardan uzak durup, Monteverdi'nin istediği gibi, duygulanımlara [duygulara] daha fazla önem verdim; onu memnun etmek için ilk kez, kullandığım malzemenin çoğunu değiştirdim ve eledim."

Çok meşgul olmasına rağmen Monteverdi biraz gezmeye de vakit buldu. Sağlığı yerindeydi ve ömrü boyunca baş ağrıları çekmesine ve gözleri bozuk olmasına rağmen uzun yaşadı. Bir gezisinde saldırıya uğradı ve soyuldu. Monteverdi, Striggio'ya yazdığı bir mektupta olayı anlatmış. Suçlular yolun kenarındaki bir tarladan çıkıp gelmişler. İkisinin elinde tüfek varmış. Monteverdi'nin atını yakalayan üçüncü kişinin de hançeri varmış. Monteverdi'ye diz çöktürmüşler. Monteverdi'ye soyunmasını söylemişler, ama o başka parası olmadığını söylemiş ve peşini bırakmışlar. Kadın hizmetçisine de soyunmasını emretmişler, "ama o yalvarıp yakararak ve gözyaşı dökerek direndi ve kendisini rahat bırakmalarını sağladı." Hırsızlardan biri Monteverdi'nin ceketini giymeyi denemiş. Çok uzun gelmiş. Bunun üzerine Monteverdi'nin oğlunun ceketini kapmış. O da çok kısaymış. Sonra çocuğun

Ücretsiz PDF kitap arşivi - https://yankey.org

takım elbisesini görmüş, aynı süreç tekrarlanmış. Monteverdi, kendilerine eşlik eden Mantovalı kuryeden kuşkulanmış, ama kanıtlayacağı bir şey yokmuş. Bu olaydan, başka bir şey değilse bile, Monteverdi'nin olasılıkla uzun boylu olduğunu öğreniyoruz. Onunla ilgili bildiğimiz birkaç şey daha var. Paria'da bir müzisyenin mektubunda birkaç ayrıntı var: Monteverdi yalnızca sabahları ve akşamları çalışırmış; öğleden sonra dinlenirmiş, çok konuşurmuş ve geçimsiz olabiliyormuş.

Monteverdi'nin iki oğlundan büyüğü, Karmelit keşiş olan Francesco'nun güzel bir sesi vardı ve 1623'te San Marco Bazilikasına daimi şarkıcı olarak alındı. Diğer oğlu, Massimiliano, doktor oldu. 1627'de yasak bir kitap okuduğu için başı Engizisyonla belaya girdi ve tutuklandı. Çılgına dönen Monteverdi aylarca süren çabalardan sonra genç adamı temize çıkardı.

Monteverdi yaşlanıyordu, ama her daim daha taze, her daim daha derin bir müzik yazmaya devam etti. Venedik'te çalışırken eski sarayındaki güçlüklerle karşılaşmadı. 1630'da Mantova, Veraset Savaşı sırasında yerle bir edildi; kentin yıkımıyla birlikte, birçok operasının partisyonları da dahil olmak üzere Monteverdi'nin elyazmaları da gitti. Monteverdi 1632'de *Scherzi musicali*'nin ikinci kitabını ve 1638'de *Madrigali guerrieri et amorosi*'yi yazdı. Monteverdi 1637'de 70 yaşını devirdi. Ama en iyileri daha yoldaydı –*Selva morale e spirituale* (1640) ve son iki operası *Il ritorno d'Ulisse in patria* ve *L'incoronazione di Poppea*. 1642'de bestelenen *L'incoronazione di Poppea*, 75 yaşında bir adamın eseriydi ve sık sık Verdi'nin *Otello* ve *Falstaff*'ıyla arasında bir paralellik kurulur.

Il ritorno d'Ulisse in patria ile ilgili bazı sorunlar var. Uzun süre kayıp olduğuna inanıldı; ama 1881'de Viyana Devlet Kütüphanesinde bir yazma bulundu. Kapak sayfası kayıptır, yazma bir kopyacının elindedir ve özgün Badoaro librettosundan önemli farklılıklar vardır. Bununla birlikte pek çok uzman, eseri Monteverdi'ye atfetmekte tereddüt etmez. *Poppea* ile ilgili hiçbir kuşku yok. Monteverdi'nin zamanında başka hiçbir bestecinin yaklaşamadığı türden yakıcı bir dehaya sahiptir. Monteverdi'nin sanatının doruğudur. Yıllar önce, Artusi'nin bir saldırısına karşı verdiği yanıtta Monteverdi şöyle yazmıştı: "Armoni sözün efendisi olmamalı, aksine söz armoniyi dikte etmelidir." Monteverdi anlatımlı bir müzik, şarkılı şiirsel konuşmayı amaçlıyordu. *Poppea*'da, bu amaca daha önce hiç olmadığı kadar ulaştı.

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

L,'incoronazione di Poppea, *da capo* aryaları, *bel canto* dizeleri, canlı karakterizasyonları, mizah dokunuşlarıyla yeni bir opera üslubudur. *Popea*'da tutku, şehvet, huysuzluk, aşk ve lirizm vardır; üç yüzyılın üzerinden atlayıp her şeyin kısa müzikal dramaya boyun eğdiği yirminci yüzyılın opera kuramlarına ulaşır. Belki Purcell'in *Dido and Aeneas*'ı hariç, Mozart'ın *Figaro'nun Düğünü*'ne kadar, insani durumun bu kadar canlı bir biçimde müziğe tercüme edildiği bir opera yazılmayacaktı. Müzik ile drama arasında tam bir denkliğe ulaşılır. Monteverdi operayı, şarkıcıların ustalığını ya da bestecinin güzel ezgiler yazma yeteneğini sergileyen, birbiriyle bağlantısız paçalardan oluşan bir grup eser olarak görmezdi. Kendi zamanının büyük avangardı olan Monteverdi, kahramanlarının duygularını *tam olarak* anlatacak bir müzikal form dizisi yaratmaya çalıştı.

On yedinci yüzyılın ilk yarısının ürünleri olan Monteverdi operaları, Shakespeare'in oyunları kadar çok sorun yaratır. Editörlük sorunu vardır. Monteverdi'nin kendi elinden çıkma hiçbir yazma bilinmiyor ve bugün editörler, ya kopyalayıcıların yazmalarıyla ya da ilk basılı edisyonlarla çalışmak zorundadır. Monteverdi'nin, zamanı geçmiş çalgılar bulunan orkestrası, modern koşullara tercüme edilmelidir. Bu, pratik edisyonlar demektir. Bugün bu türden birçok *Orfeo, Ulisse* ve *Poppea* vardır ve her biri bilimsel anlamda fırtına koparmıştır. Uzmanlar anlaşmazlık içindeler. Monteverdi'nin talimatlarının gerçekte ne anlama geldiğine, orkestrasının gerçekte nasıl olduğuna kadar vermede sorunlar vardır. Sürekli baslarını çözmede sorunlar vardır. Özellikle şarkıcılarla ilgili olarak performans pratiğinde sorunlar vardır. Ta ilk operadan beri süsleme bir yaşam biçimiydi. Peri'nin 1600 tarihli *Euridice*'sinin önsözünden bunu biliyoruz. Bir şarkıcıyı şöyle takdir ediyor: "Çağımızın Euterpe'si denilebilecek o kusursuz hanımefendi, Signora Vittoria Archilei." Peri'nin notalarını alıp, "yalnızca... canlı sanatıyla sürekli icat ettiği uzun ses titreşimleri ve dönüşleriyle değil... notalanamayan, notalansa bile deşifre edilemeyen tılsımlarla ve inceliklerle süsleyerek sanatına layık" hale getirdi. Demek ki şarkıcılara, bugün duyulmamış bir tür hareket özgürlüğü veriliyordu.

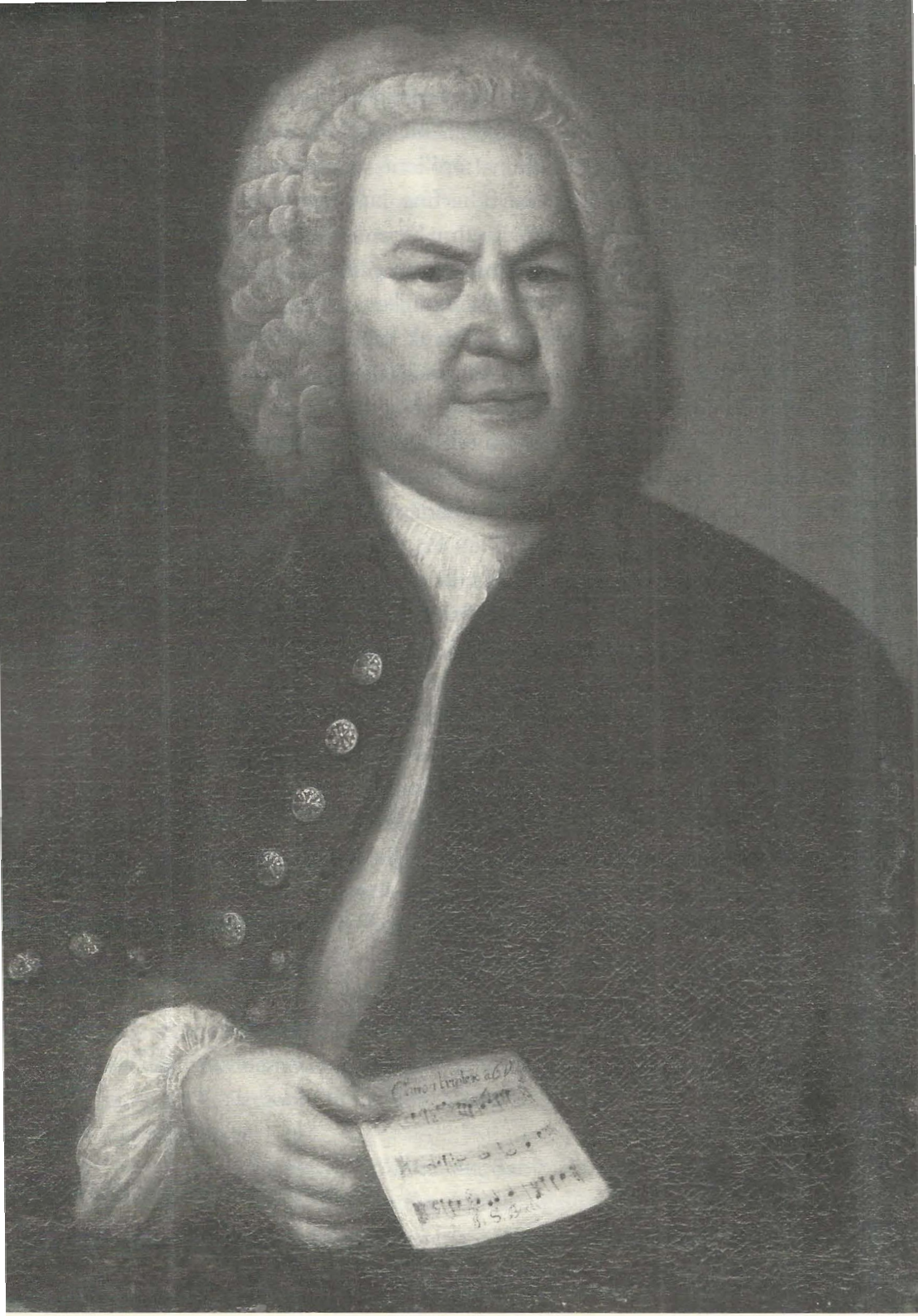
Birkaç yıl sonra, ilk *Camerata*lardan biri olan Giulio Caccini, "insan sesini sıradan zaman ölçüsüne uydurmaya çalışmadan, çoğu kez notaların değerini sözlerin azametine göre yarı yarıya, bazen daha fazla küçülten, böylece bu şekilde kusursuz şarkı söylemeyi zarif bir ihmalle devam ettiren

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://fanfey.org

soylu şarkı söyleme tarzı"nı yazdı. Bu, öteden beri romantik bir buluş sayılagelen rubatonun, "çalınmış" çok güzel bir tarifidir. Sorun, bugün Monteverdi'nin ve öğrencisi Cavalli'nin (1970'lerin sonunda dikkate değer bir canlanma yaşayan) operalarını harfi harfine, kusursuz-notalama biçimiyle ele alan müzisyen ve şarkıcıların, durumu hiç anlayamamaları ve bestecinin özünü gözden kaçırmalarıdır. Yaşamının son yılında Monteverdi izin aldı. Ölmeden önce Cremona ve Mantova'yı bir kez daha ziyaret etmek istedi; gezisi, bir zafer alayı tarzında oldu. Büyük kabullerle karşılandı ve onurlandırıldı. Altmış ay uzakta kaldı. Venedik'e döndükten kısa süre sonra, 77 yaşında öldü. İki kilise, "ilahi Claudio" için eşzamanlı ayin düzenledi. Yıllarca yayıncılığını yapan Alessandro Vincenti, Monteverdi'nin bıraktığı müziği toparlamaya ve sonunda 1651'de yayımlamaya neredeyse on yılını harcadı. (İnsanın aklına, Shakespeare'in toplu eserlerini derleyip 1623'te yayımlayan Heminge ve Condell geliyor.)

Bu kadar büyük, bu kadar önemli ve bu kadar ünlü bir besteci ölümünden kısa süre sonra nasıl unutulabilir? Akla gelen bir yanıt var. Müzik farklı bir yöne gidecekti. Monteverdi, Rönesans ve Barok dönemlerin arasında kaldı; ama Yüksek Barok, büyük Venedikliyle son bulan okulu sahneden sildi. Monteverdi'nin zamanında çok az opera basıldığı (çok pahalıydı), düşünceleri yayma mekanizmalarının çok az olduğu, tarihsel bilinç kavrayışının büyük ölçüde modern bir kavram olduğu unutulmamalıdır. Monteverdi tek değildi. Onun zamanında *hiç kimse* müziğiyle hayatta kalmadı. Monteverdi, yeniden keşfedilmek için 300 yıl beklemek zorunda kaldı. Ama bugün, müziğiyle izleyenleri duygulandırma ve şaşırtma gücüne hâlâ sahip ilk büyük besteci olduğuna itiraz edecek çok az kişi vardır.

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



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)
(E.G. HAUSSMANN)

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

2
BAROKUN TECELLİSİ
JOHANN SEBASTIAN BACH

Leipzig'de Johann Sebastian Bach'ın cesedinin, Aziz Yuhanna Kilisesinin kapısına yakın, güney duvarından yaklaşık altı adım uzakta bir yere gömüldüğüne dair bir söylence vardı. 1894'te Aziz Yuhanna Kilisesinde değişiklikler yapılması için hazırlıklar başladı; düşünülen tadilatlar, Bach'ın söylenceye konu olan mezar yerini yok edecekti. Bunun üzerine, William His adlı bir anatomi uzmanının başkanlığında bir grup bilim insanı, mezarı aramaya başladı. Ellerinde tek bir bilgi kırıntısı vardı: 1750'de, Bach'ın öldüğü yıl, yalnızca on iki kişi meşe tabut içinde defnedilmişti. On iki kişiden biri de Bach'tı.

Güney duvarına yakın üç tabut çıkarıldı. İkisi çamdandı. Biri meşeydi ve içinde iyi durumda bir erkek iskeleti vardı. Mümkün olan her test yapıldı ve heykeltıraş Karl Seffner, kafatasına uygun bir yüz maskı yaptı. Mask, bilinen Bach portrelerine uyuyordu. 1895'te yayınlanan raporunda Dr. His, projede çalışan uzmanlarla birlikte tüm kanıtları özetleyip, iskeletin Bach'a ait olduğu sonucuna vardı. Ceset, Aziz Yuhanna Kilisesinin sunağının altında bir mezara nakledildi.

İskelet gerçekten Bach'a aitse –bundan kuşkulanmak için hiçbir geçerli neden yok– besteci yaklaşık 1.70 boyunda, oldukça büyük kafalı, fiziği güçlü ve sağlam bünyeli, günümüze kalan çok az sayıdaki gerçek portresinin gösterdiği tüm fiziksel özelliklere uygun bir adamdı. Bach ikonografları, bu kadar az çizim kanıtının bulunmasına hayıflanırlar ve birkaçı, neye benzediğini söylemenin bir yolu olmadığına inanır. Ama elimizdeki resimler –hepsinde Bach, o zamanın geleneğine uygun olarak peruk takıyor (gerçi bazı bilginler, peruğun kel bir başı örtüp örtmediğini merak ediyor)– ortak birçok noktayı gösterir. Büyük burun, etli yanaklar, çıkık çene, sert dudaklar var. Sert ifadeli ve güçlü eril bir yüz, kendi doğrularının arkasında duran bir erkeğe ait. İlkelerinden vazgeçmeyen bu yüz, bir fanatiğin değil; kendi bildiğini okumaya kararlı bir adamın görüntüsüne sahip.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://ahtey.org/

Bütün bunlar, insan Bach hakkında bildiklerimizle örtüşür. İnatçıydı, huysuzdu, geçimsiz oluşuyla ünlüydü. Öğrencileri ve çok büyük olasılıkla çocukları, bu sert görüntüden korkmuş olabilirler. Dindar bir adamdı, kütüphanesinde çok sayıda dinsel eser bulunan sadık bir Lutherciydi. Ölüm düşüncesini saplantı haline getirmiş, çağdaşlarından daha fazla ölümden endişe etmiş gibi görünüyor; o günlerde Cennet ve Cehennem soyut kavramlar değil, korkunç birer hakikatti. Örneğin Handel, içtenlikle dindar bir adamdı; ama Cennete gideceğini biliyordu. Haydn da öyleydi. Bu iki adam, Tanrı'nın dostları olduklarını düşünüyordu. Tanrısallıktan çok daha fazla huşu duyan Bach öyle değildi. Bir keresinde, müziğin amacı ve nihai nedeni için "Tanrı'nın ihtişamından ve zihnin dinlenmesinden başka bir şey olmamalıdır" demiş. Ailesi, güçlü bir cinsel dürtüsü olduğunu gösterir; dokuzu kendisinden sonra da yaşayan yirmi çocuğu oldu. Bir büyük bestecinin meydana getirdiği en büyük aileydi bu; büyük ailelerin sıradışı olmadığı Bach'ın zamanı için bile oldukça büyük bir aile. Arnstadt yetkililerinin 1706'da Bach'a bir uyarı da bulundukları biliniyor: "Yabancı kızı hangi hakla org galerisine davet edip orada müzik yaptırdığını da sorun." Si-Minör Missa'nın bestecisi aziz kahramanları Bach'ın yabancı kızlara ilgi duymuş olabileceği iması, Victoria dönemi Bach biyograficilerini dehşete düşürdü. Yabancı kızın, ertesi yıl evlendiği kuzeni Maria Barbara olduğuna karar verildi. Ama şöyle ya da böyle hiçbir kanıt yok.

Bach tam bir kentliydi, iki kez evlendi ve bir köylü kadar tutumluydu. Hiç yokluk çekmedi. O günün Bach'ları arasında en çok saygı duyulan ve en zengin olanı oydu; ama çok cimriydi, en ufak harcamada eli titrerdi. Kuzeni Johann Elias'la bazı yazışmaları, para konularında oldukça eğlencelidir. Aslında Bach'ın mizahsız yaşamındaki tek eğlenceli şey bunlardır. İnsan merak ediyor, acaba hiç gülümsedi mi? Kuşkusuz müziğinde, diğer büyük bestecilerin müziğinden daha az mizah vardı. Wagner bile bir *Meistersinger* besteledi. Bach'ın müzikal mizahı –*Kahve Kantatı*, *En Sevgili Kardeşin Ayrılışı Üzerine Kapriçyo*, başka bir iki parça daha– eserleri arasında son derece küçük bir yer tutar. Her neyse, Johann Elias'a dönersek Bach, Elias'ın gönderdiği hediye bir şaraptan bahseder. Şarabın bir kısmı taşınırken kaybolmuş ve Bach, "Tanrı'nın bu soylu ihsanından bir zerrenin bile telef olması"na çok kederlenmiş. Ardından hemen, "uygun bir karşılık verecek" durumda olmadığını söyler. Bir de son not var: "Onurlu kuzenim daha fazla *alkol* lütfetmeyi öneriyor, ama buradaki aşırı masraftan ötürü teklifi geri çevirme-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://turkey.org

liyim. Zira taşıma ücreti 16 groschen, teslimat ücreti 2 groschen, gümrük memuru ücreti iki groschen, dahili vergi beş groschen, üç pfennig ve genel vergi üç groschen olduğuna göre, onurlu kuzenim, her çeyrek galonun bana neredeyse beş groschen'e mal olduğunu hesaplayabilir ve bu meblağ şimdilik gerçekten çok pahalı."

Bach, Johann Ambrosius Bach'ın sekiz çocuğunun en küçüğü olarak 21 Mart 1685'te Saksonya'da Eisenach'ta doğdu; babası Christoph Bach'ın oğluydu, o da Johannes Bach'ın oğluydu; bu şekilde sülale, doğum tarihi bilinmeyen, ama 1619'da ölen Veit Bach'a kadar geri gider. Bütün Bachlar gibi ailenin başarılarından gurur duyan Johann Sebastian, "Müzikal Bach Ailesinin Kökeni" adlı bir şecere çıkardı. Ailenin kökenini, "Macaristan'da beyaz ekmek fırıncısı" olan, "on altıncı yüzyılda Lutherci inancından ötürü Macaristan'dan kaçmak zorunda kalan" Veit'e kadar geri götürdü. Bu şecerede Bach, "değirmene giderken bile yanında götürüp un öğütülürken çaldığı küçük bir *citern*den (ne hoş bir ses çıkarmıştır! Böylece bu şekilde ritmi özümseme şansı buldu) büyük zevk alan" yaşlı Veit'in büyüleyici bir resmini çizer. "Deyim uygunsa, atalarındaki müzik eğilimi böyle başladı." Bach, hep Macar soyundan olduğuna inandı; ama pek çok bilim insanı, Veit'in Almanya'da doğduğunu, Macaristan'a göçtüğünü ve daha sonra geri döndüğünü düşünür.

Veit'in zamanında Hans Bach ve Caspar Bach da vardı. Veit, Johannes ve Lips'in babasıdır. Johannes'ten, Johanna, Christoph ve Heinrich oldu. Lips, Bachların Meiningen kolunu oluşturdu. Aile son derece bereketliydi ve iki yüzyıl boyunca peş peşe gerçek, üretken müzisyenler yetiştirdi. Arnstadt ve Eisenach'ta, Ohrdruf, Hamburg ve Lüneburg'da, Berlin, Schweinfurt ve Halle'de, Dresten, Gotha, Weimar, Jena, Mühlhausen, Minden ve Leipzig'te müzisyen Bachlar vardı. Birbirlerini ziyaret edip müzik yapmayı, karşılıklı dedikodu yapmayı ve kendi aile üyelerini önemli müzikal mevkilere yerleştirmeyi seven, birbirine bağlı, klan benzeri bir gruptular. Almanya'nın herhangi bir yerinde bir boşluk doğar doğmaz, haber büyük Bach Ailesinin sinir sisteminden geçip etki ve tepkilere neden olurdu. Bachlar genellikle adamlarını yerleştirmeyi başarırdı.

Johann Sebastian'ın babası Johann Ambrosius, Eisenach'ta oldukça saygın bir kilise orgcusuydu. Öldüğünde Sebastian on yaşındaydı (annesi de bir yıl önce ölmüştü). Sebastian ile kardeşi Jacob'u, Ohrdruf'ta orgcu olan

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kitley.org

büyük kardeşleri Johan Christoph yanına aldı. Sebastian'ın orada geçirdiği beş yılla ilgili fazla bir şey bilinmez. Yetenekli bir çocuk olmuş olmalı. On dört yaşında yerel okulun son sınıfındaydı; o zaman son sınıf öğrencilerinin ortalama yaşı on sekiz civarındaydı. Aynı zamanda iyi bir orgcu ve klavyeci (klavye, klavyeli telli çalgıların ortak adıdır: harpsikord, klavikord, çembalo), şarkıcı, iyi bir kemancı ve olasılıkla bir besteciydi. Ama biz yetenekli herhangi bir genç müzisyeni tartışmıyoruz. Johann Sebastian Bach'ı, müzik tarihinin belki de en yetenekli şahsiyetini tartışıyoruz ve çocukluğuyla ilgili bilmek istediğimiz çok şey var. Olağanüstü yeteneği ilk kez kendini ne zaman gösterdi? Bir sesi tam olarak duyma ve söyleme yeteneği var mıydı? (Muhakkak vardı). Bach ailesi göz önüne alındığında genetik faktör de hesaba katılmalıdır. Çocuğun kafasından neler geçiyordu, ne tür bir müzikal ve fiziksel refleks etkili oldu, babası ve büyük kardeşi ona tam olarak nasıl bir eğitim verdi? Bilmiyoruz.

Yaşamının belli başlı dışsal olaylarını biliyoruz. On beş yaşında Lüneburg'da St. Michael Okuluna gittiğini; Hamburg'u ziyaret ettiğini; mücadeleci bir genç olduğunu; ömrünün, saray ya da kilise hizmetinde bir dizi görevle geçtiğini biliyoruz: Arnstadt, Mühlhausen, Anhalt-Köthen düklük sarayı, Leipzig'de St. Thomas Kilisesinde orgcu-koro şefi ve St. Thomas Okulunun *cantor*u (öğretmen) olarak yirmi yedi yıl sürdürdüğü son görevi. Bir besteciden çok bir org icracısı ve org ustası olarak da olsa, kendi zamanında oldukça saygı duyulduğunu biliyoruz. Barok hareketi doruğuna taşıyan Bach, radikal yeni kavramların, büyük ölçüde çokseslilik üzerine kurulmuş yapıyı temellerinden sarsıp zayıflatmakta olduğu bir zamanda yaşadı. Gerçekten de Bach yaşayıp eski tarz bir besteci, bir kuralcı sayıldığını gördü; onun müziği bir tarafa bırakılıp daha hafif, eşsesli, melodik *style galant* müziği –oğlu Johann Christian'ı Londra'da son derece popülerleştiren zarif, şık, oldukça yüzeysel müzik– tercih edildi.

Muhtemelen bu durum Bach'ın canını fazla sıkmadı. Romantik anlayışın sanat için sanat ya da ebediyet için bestelenmiş müzik fikrinden önce yaşadı. Bach pratik ve aklı başında bir besteciydi. O zamanın bütün bestecileri gibi kendisini çalışan bir profesyonel, belirli bir ihtiyacı karşılamak için –Pazar için bir kantat, çocuklar için bir alıştırma kitabı, özel bir çalgıyı göstermek için bir org parçası– yazan biri olarak görüyordu. Özellikle gurur duyduğu çok az eser yayımladı; ama müziğinin çok büyük bir bölümünün

Ücretsiz PDF kitap Arşivi - https://rattey.org

ölümünden sonra kaybolmasını bekliyordu. Leipzig'de *cantor* olunca, kendisinden önceki *cantor*un müziğini toparlayıp bir yere kaldırdı (gerçi atmadan önce her şeyi dikkatlice okumuş görünüyor); kendisinden sonra gelenin de Bach yazmalarından kurtulacağını biliyordu. Bir *cantor*un işi, başka birinin müziğini değil, *kendisinin* bestelediği müziği sunmaktır.

Elbette, kendi değerinin farkındaydı. Başından beri farkında olmalı ve tepesini attıran bir şey vardıysa o da kötü müzisyenlikti ya da onun standartlarına uymayan türden bir müzisyenlikti. Bu standartlar, Bach standartlarıydı. Bütün yaşamı, kendi istediği düzeyde müzik yapma kararlılığını gösteren olaylarla doludur. Daha 1705'te, Arnstadt'ta, Geyersbach adlı bir öğrenciyle bir tartışmaya girdi. Sonunda Bach, bıçağını çekip Geyersbach'ın üzerine yürüdü; gelecekte *Aziz Matta Pasyonu*'nun bestecisi olacak kişi, kaşla göz arasında yerde yuvarlanıyor, hasmını yaralamaya çalışıyordu. Araştırılınca Bach'ın bir keresinde bir meslektaşına aşağılayıcı bir edayla *Zippelfagottist* –dişi keçi sesine benzer sesler çıkaran fagotçu– dediği anlaşıldı. Bach kınandı, özellikle "öğrencilerle geçinememe ününe sahip olduğu" için.

Ama Bach iflah olmaz biriydi. Görünen o ki potansiyelinin farkındaydı ve bildiğini okumaya kararlıydı. Onun, müzik görüşüne ve sanatına doyma, kendini geliştirme, araştırma, emilebilecek her şeyi emme dürtüsüne –hayır, içtepisine– hiçbir şey karışamazdı. Biri karışırsa vay haline! 1706'da görevini ihmal ettiği için kınandı (Buxtehude'nin org çalışını dinlemek için Lübeck'e yürümüştü). Ayinler sırasında orgla çaldığı tuhaf armonilerden ötürü kınandı. Gereğinden çok uzun çaldığı için kınandı ve "bir keresinde diğer uca savrulup çok kısa çalmıştı." "Yalnızlığından" ötürü, itici, kibirli tutumundan ötürü kınandı. "Zira Kiliseyle bağlantılı olmayı ve maaş almayı ayıp saymıyorsa, aynı işi yapmakla görevlendirilen diğer öğrencilerle müzik yapmaktan da utanmamalıdır."

1717'de Weimar'da, "azledilme konusunu büyük inatla zorladığı için" hapse atıldı. Bach, Cöthen'e gitmek istiyordu. Leipzig'de para ve ek ödemeler konusunda yetkililere sürekli şikâyette bulunuyordu ve kendisini görevini ihmal etmekle suçlayan belediye meclisiyle arası bozuldu. Görevleri çoktu. 1723'te Leipzig'e başvurusunda, yapmayı vaat ettiği işleri yazmıştı:

> *(1) Çocukları dürüst, mütevazı bir yaşam tarzının parıldayan bir örneği yapacağım, Okula çalışkanlıkla hizmet edeceğim, çocuklara vicdanlı bir biçim de ders vereceğim;*

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

(2) Bu kentin her iki büyük kilisesinde müziği elimden geldiğince iyileştireceğim;
(3) Saygıdeğer ve En Bilge Meclise gerekli saygı ve itaati göstereceğim, onurunu ve ününü her yerde elimden geldiğince koruyup geliştireceğim; aynı şekilde, eğer Meclisten bir beyefendi müzikal bir etkinlik için çocukları isterse, hiç tereddüt etmeden kendisine veririm; aksi takdirde, o sırada görevde bulunan Saygıdeğer Okul Müdürlerinin ve Belediye Başkanının ön bilgisi ve izni olmadan, kent dışına çıkıp cenaze ya da düğün törenlerine gitmelerine izin vermeyeceğim;
(4) Okulun Saygıdeğer Müfettiş ve Müdürlerinin Saygıdeğer ve En Bilge Meclis adına çıkardıkları her talimata itaat edeceğim;
(5) Müzik konusunda bir temeli olmayan ya da okulda eğitime uygun bulunmayan çocukları, aynı şekilde Okulun Saygıdeğer Müfettiş ve Müdürlerinin ön bilgisi ve onayı olmadan okula almayacağım;
(6) Kiliselere gereksiz masraf çıkmasın diye, çocuklara yalnızca vokal müziği değil, enstrümantal müziği de öğreteceğim;
(7) Kiliselerde düzeni korumak için müziği, gereğinden uzun olmayacak, opera izlenimi vermeyecek, dinleyenleri dindarlığa teşvik edecek şekilde düzenleyeceğim;
(8) Yeni Kiliseye iyi eğitimciler temin edeceğim;
(9) Çocuklara dostça ve dikkatli davranacağım; ama itaat etmek istememeleri halinde, hafif cezalar vereceğim ve uygun yere bildireceğim;
(10) Okuldaki öğretimi sadakatle sürdüreceğim ve yapmam gereken her şeyi yapacağım;
(11) Kendim yapamazsam, Saygıdeğer ve En Bilge Meclise ya da Okula masraf çıkarmadan yetenekli başka biri tarafından yapılmasını ayarlayacağım;
(12) Görevli Saygıdeğer Belediye Başkanının izni olmadan kent dışına çıkmayacağım;
(13) Âdet olduğu üzere, cenaze törenlerinde mümkün olduğu ölçüde çocuklarla birlikte yürüyeceğim;
(14) Saygıdeğer ve Bilgili Meclisin izni olmadan Üniversitede herhangi bir görev kabul etmeyeceğim ya da istemeyeceğim.

Bach, ayrıca kentin dört kilisesindeki müzik ve müziğin performansından da sorumluydu. Haftalık ayin için bir kantat bestelemek ve performansı yönetmek zorundaydı. Kutsal Cuma için Pasyon müziği yapmalıydı. Bütün

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

bunlar, bir *cantor*un normal görevleriydi. Düğün ve cenaze törenleri için motet ya da kent için festival kompozisyonları hazırlama gibi program dışı faaliyetler de vardı. Bu program dışı işlerden gelir elde ediyordu ve bir keresinde tüm ciddiyetiyle şöyle demişti: "Her zamankinden daha fazla cenaze olduğunda, ücret o oranda artar; ama bir sağlık rüzgârı estiğinde de o oranda düşer; örneğin geçen yıl, ücret kaybım 100 taleri geçti."

Leipzig'de Bach, ne umduğu takdiri, ne geliri ne de işbirliğini buldu ve çok geçmeden her zaman olduğu gibi yetkililerle bozuştu. Belediye Meclisi Üyesi Steger, *cantor*un hiçbir şey yapmadığı gibi, "bir açıklama bile yapmak istemedi"ğini söyleyecek kadar ileri gitti. Bu durum, meclisin Bach'la ilgili gizli kuşkularını da doğruluyordu; zira Bach, meclise uygun başka bir aday bulunamadığı için Leipzig'e gelmişti. Meclis Üyesi Platz'ın dediği gibi, "en iyi adam alınamadığı için, vasat olanları kabul etmek mecburiydi." Meclis Üyesi Platz, tarihe bir dipnot düştüğünden emindi. Değindiği "en iyi adam", öldüğünde 3000 kadar eseri bulunan inanılmaz üretken besteci Georg Philipp Telemann'dı (1681-1767). İyi bir müzisyen ve hayranlık duyulan bir besteci olan Telemann, Almanya'da çok popülerdi –daha az rağbet gören Bach'tan çok daha fazla. (Bu arada Bach ile Telemann'ın arası iyiydi ve Hamburglu besteci, Bach'ın oğlu Carl Philipp Emanuel'in vaftiz babasıydı.) Sonra 1736'da, Bach'ın St. Thomas Okulunun rektörü Johann August Ernesti ile büyük kavgasına sıra geldi. Bu, okulu sarsan, meclisi çıldırtan ve Bach'ın inatçılık ve savaşma içgüdüsünü açığa çıkaran bir olaydı. Ernesti, Johann Gottlieb Krause'yi St. Thomas Okulunun başkanlığına seçmişti. Ama Krause kötü bir müzisyendi ve Bach'ın tepesi attı. Meclise şikâyet etti. Ernesti karşılık verdi. Suçlamalar ve karşı suçlamalar oldu. Bach işin peşini bırakmayacaktı. Savaşı kilise meclisine taşıdı ve oradan da tatminkâr bir sonuç alamayınca, "En Yüce Majesteleri, Kudretli Prens ve Lord Frederick Augustus'a, Polonya Kralına, Litvanya, Reuss, Prusya, Mazovia, Samogitia, Kyovia, Vollhynia, Podlachia, Lieffland, Smolensk, Severia ve Czernienhovia Grandüküne, Saksonya, Jülich, Cleve, Berg, Engern ve Westphalia Düküne, Kutsal Roma İmparatorluğunun Baş Mareşali ve Seçmen Prensine, Thuringia Prensine, Meisen, Yukarı ve Aşağı Lausiz Prenslerine, Magdeburg Prensine, Henneberg Prensi ve Kontuna, Marck, Ravensberg ve Barby Kontuna, Ravenstein Lorduna, En İnayetli Kral, Seçmen Prens ve Efendi'ye" de taşıdı. Meselenin nasıl sonuçlandığını kimse bilmiyor, Bach'ın kazandığı varsayılır.

Ücretsiz DF Kitap Arşivi - https://rahley.org

Yani, Bach sindirilecek biri değildi ve bu tutumunu müziğine de taşıdı. Etrafını saran sıradanlığa o kadar illet oluyordu! Bu eksiksiz müzisyen, bu eşsiz icracı, vizyonuyla o zaman bilinen müzik evrenini kucaklayan bu besteci, bu dev, Leipzig'de sefil öğrencilerle, istediği ve ihtiyaç duyduğu gücün çok altında personelle çalışmak zorundaydı. 1730'da kilise müziği için asgari koşullarını belirledi. Belediye meclisine her müzikal koroda, mümkünse on altı, olmazsa en azından on iki şarkıcı olması gerektiğini söyledi. Orkestra için, tercihen yirmi, olmazsa on sekiz çalgıcı olmalıydı. Ama, diye yakınıyordu Bach, bizim neyimiz var? Toplam sekiz tane –dört tane kent gaydacısı, üç profesyonel kemancı ve bir çırak; "Terbiyem, nitelikleri ve müzik bilgileri hakkında gerçeği söylememe izin vermiyor." Bach pes etti. Bu koşullar katlanılmazdı ve üstüne üstlük, öğrencilerin büyük çoğunluğu yeteneksizdi. Bach, Leipzig'de performans standartlarındaki düşüşün bundan dolayı olduğunu söylüyordu. Nihayetinde öğrencilerin kalitesini özetler: On yedisi "elverişli", yirmisi "henüz elverişli değil" ve on yedisi "uygunsuz"du. Bu elli dört çocuk, Leipzig'deki dört kilisenin korosunu oluşturuyordu. Zavallı St. Peter Kilisesinin payına en kötüleri, "yani müzikten anlamayan ve ancak zar zor bir koral söyleyebilenler" düşmüştü.

("Kent gaydacıları"na yapılan göndermeye dikkat edin. Bu beyefendiler çok-yönlü müzisyen olabilirlerdi ve 1745'te Bach, Carl Friedrich Pfaffe adlı birini sınavdan geçirdi. Bach'ın yazdığına göre, "kent gaydacılarının geleneksel olarak kullandığı tüm çalgıları, yani keman, obua, yan flüt, borazan ve kornoyu, diğer üflemeli çalgılar oldukça iyi çaldı ve hazır bulunanlardan alkış aldı; asistanlığa oldukça uygun bulundu.")

O sırada Bach bunlarla çalışmak zorundaydı. Arada bir, özel vesilelerle, daha fazlasını elde edebiliyordu. *Aziz Matta Pasyonu* için, kırktan fazla katılımcıyı bir araya getirdi. Bach açıkça büyük güçler istiyordu ve bugün, "sahicilik" adına, *Si-Minör Missa* ve iki büyük Pasyon gibi büyük ölçekli eserleri, Bach'in 1730 tarihli notuna uygun olarak az sayıda katılımcıyla sunmak yanlıştır. Elbette, hangi kuvveti gerektirirse gerektirsin, Bachçı dokular korunmalıdır ve müzik kusursuz berraklıkla sunulmalıdır. Ama bu büyük bir sesin önünde engel değil.

Bach hammaddeyle elinden gelenin en iyisini yaptı. Olasılıkla orkestradaki çalgıların çok büyük çoğunluğunu çalabiliyordu ve elindeki güçleri,

Ücretsiz PDF kitap sitesi - https://rahley.org

modern bir orkestra şefinin yaptığı gibi görevlendiriyordu. Genellikle kemandan ya da harpsikorddan orkestrayı yönetirdi. Orkestra şefliğinin erken tarihiyle ilgili çok az bilimsel çalışma yapılmıştır ve genel varsayıma göre, on dokuzuncu yüzyıla kadar bir şef fiilen tempo tutmadı. Yine de bir topluluktan sorumlu kişinin kesin olarak tempo tuttuğuna dair Bach zamanından kalma bolca kanıt var. Bach, talihsiz Krause'yi sınavdan geçirdiği sırada, öğrencinin doğru tempo tutamadığını; "temel ölçülerde, yani dört-dörtlük ve üç-dörtlük ölçülerde bile doğru tempo tutamadı"ğını özellikle belirtir.

Tüm görgü tanığı anlatımlarından anlaşılacağı üzere Bach, bir orkestranın başında hâkim figürdü. Parlak bir nota okuyucuydu. "İşitme duyusu o kadar iyiydi ki en büyük topluluklarda bile en küçük hatayı fark edebiliyordu." Şeflik yaparken şarkı söyler, kendi çalgısını çalar, sürekli ritim tutar ve herkese ipucu verirdi; "birini bir baş işaretiyle, diğerini ayağını yere vurarak, üçüncüsünü uyarıcı bir parmakla, birine sesinin en üst perdesinden, diğerine en alt perdesinden, üçüncüsüne orta perdeden doğru notayı verir –tümünü tek başına, bütün katılımcıların oluşturduğu büyük gürültünün ortasında yapmasına ve en zor görevi kendisi icra etmesine rağmen nerede ve ne zaman bir hata olduğunu anında fark eder, herkesi bir arada tutar, her yerde önlem alır ve düzensizliği onarır, vücudunun her parçası ritimle dolu[dur]." Can sıkıcı Ernesti'den önceki Rektör Johann Matthias Gesner, işbaşındaki büyük adamı böyle tasvir eder. Oğlu Carl Philipp Emanuel, Bach'ın özellikle akort konusunda çok titiz olduğunu söyler. Hem orkestrada hem de evde kendi çalgılarında en fazla dikkati akorda gösterirdi. "Hiç kimse onun çalgılarını onu memnun edecek şekilde akort edemez ve çalamazdı. Her şeyi kendisi yapardı... En büyük topluluklarda bile en küçük yanlışı işitirdi." Sözcüğün modern anlamında orkestra şefi kavramı henüz icat edilmemişti; ama işin ilginci, Bach isim hariç her bakımdan modern bir orkestra şefiydi –ve olasılıkla, çabuk parlayan biri olmasından ötürü, korkulan bir şefti.

Tam olarak nasıl yönettiğini bilmiyoruz. Tempoları nasıldı? Ritimle ilgili düşünceleri neydi? Ya anlatım düzenekleri? Bach'ın performans pratiğinin birçok ince noktası bugün kayıptır. Ses derecesi, çalgılar, süsleme, renklendirme, dengeleme, hatta ritim ve tempo gibi şeyler hakkında ancak spekülasyon yapabiliyoruz. Ses derecesi konusunu ele alalım. Bilginler, Bach'ın zamanındaki ses derecesinin bizim zamanımızdakinden tam bir ton daha düşük olduğunu belirlediler. Ama Bach'ın zamanından kalma, hâlâ

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://fantezy.org

kullanılan ve ses derecesi *daha yüksek* olan orglar vardır. Bach'ın, kendi çalgılarını nasıl akort ettiğini bilmiyoruz. Renklendirmelere gelince, Bach'ın müziğinde renklendirmeler konusunda kaleme alınmış kitaplar yayımlanmıştır ve otoriteler genellikle anlaşmazlık içindedir. Bu da şaşırtıcı değil, zira Bach'ın zamanındaki otoriteler de anlaşmazlık içindeydi. Ayrıca notaları, yazıldığından daha uzun ya da daha kısa tutmak gibi yazılı olmayan birçok gelenek varmış gibi görünüyor. Vicdanlı bir müzisyen, en fazla, epeyce özel araştırmadan sonra, bilgiye dayalı bir tahminde bulunabilir.

Ama performans pratikleri geçici oldukları, kuşaktan kuşağa değiştikleri halde, Bach'ın müziği her zamankinden daha güçlü duruyor. Gerçekten de daha güçlü; çünkü onun müziğine tarihsel bakış açısıyla bakabiliyoruz, onu zamanının diğer büyük bestecileriyle –Handel, Vivaldi, Couperin, Alessandro ve Domenico Scarlatti– karşılaştırabiliyoruz. Bach her bakımdan hepsini gölgede bırakır. Vizyonu daha büyüktü, tekniği benzersizdi; gücüyle, ifadesiyle ve yaratıcılığıyla armonik duyumu korkutucuydu. Büyük ezgicilerden biri sayılmadığı halde, Mi-Minör Üçlü Sonat'ın sakin, muazzam ve soylu ifadelerle bir tür gelgit akıntısı şeklinde ilerleyen yavaş bölümünde olduğu gibi, tarifi imkânsız ezgiler örebiliyordu.

Bach, bir Barok dönem bestecisiydi. Müzikte Barok dönem, 1600'den 1750'ye kadar sürer. Büyük şahsiyetlerin uyguladığı şekliyle Barok müzik, üslupsal abartı niteliklerini dile getirdi: hepsi birbirine karışmış mistisizm, taşkınlık, karmaşıklık, süs, alegori, çarpıtma, doğaüstü ya da muhteşem olanı kullanma. Rönesans dönemi (ve geç Klasik), düzen ve açıklığı temsil ederken Barok (ve geç Romantik) dönem, hareketi, çalkantıyı ve kuşkuyu temsil ediyordu. Barok, sayıların kullanılacak armonileri gösterdiği sürekli bas ve dört-parçalı armoniye tanık oldu. Sürekli basın bir diğer adı da tam bastı ve Bach'a göre, Tanrı'dan gelen bir sisteme eşdeğerdi. Bir öğrencisinin aktardığına göre, Bach şöyle der: Sürekli bas "müziğin en kusursuz temelidir; her iki elle öyle bir şekilde çalınır ki Tanrı'nın ihtişamına ve ruhun hoşgörülebilir zevklerine güzel bir ses armonisi katmak için sol el yazılı notaları çalarken sağ el, konsonansları ve disonansları ekler; tüm müziğin olduğu gibi, sürekli basın da amacı ve nihai nedeni, Tanrı'nın ihtişamından ve zihnin dinlenmesinden başka bir şey olmamalıdır."

Barok dönem, eski kilise makamlarının unutulup gitmesine ve bugüne kadar kullanımda kalan majör/minör dizileri ve bunlarla bağlantılı anah-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rahley.org

tarların pekişmesine de tanık oldu. Müziği vurgulu ölçü çizgilerine bölen ritmik düşüncelerin gelişmesine de tanık oldu. Formların doğuşu doğrudan doğruya sonata, senfoniye, konçertoya, uvertüre ve çeşitlemelere yol açacaktı. Ama Barokun kendi özgür formları da vardı –toccata, fantazya, prelüd, ricercar.

Orta sınıfın kültürel anlamda yükselişte olduğu bir dönemdi. Müzik saraydan ve kiliseden çıkıp kente yayılmaya başladı; orta sınıf vatandaşların birçoğu müzikal eğlence istemeye başlamıştı. Bu eğlenceler, bugünkü halk konserlerinin habercileriydi. Müzisyenler, Handel örneğinde olduğu gibi, bazen dikkate değer ölçüde başarılı bir mali kaynak üzerinden bu talepleri karşılamaya başladılar. Müzik akademileri kuruldu; kahvehaneler bile, müşterilerini memnun etmek için müzik programları yaptılar. Bach böyle bir projeye dahil oldu; Leipzig'de Zimmermann kahvehanesinde Cuma akşamları saat 8'den 10'a kadar süren haftalık konserleri yıllarca yönetti. Katılımcılar (1736 ilanında öyle diyor) "esas olarak buradaki öğrencilerdir ve aralarında iyi müzisyenler her zaman vardır; öyle ki, bazen, iyi bilindiği gibi, ünlü virtüöz olurlar."

Müzikte Barok, Bach'la birlikte, tamamına erdi. Bach, daha önce gidenlerin tümüydü ve gelecek olanların çoğunun da habercisiydi. Yalnızca kendi müziği konusunda değil, her türlü müzik konusunda bilgili bir müzisyendi. Avrupa'da olup bitenlerle ilgili muazzam bilgisiyle, kendi zamanının en kültürlü müzisyenlerinden biriydi. O zaman elde bulunan, eski ve çağdaş her türlü müziği öğrenme ve özümseme hırsı vardı. Ama müzik tarihiyle ilgilenen bir bilgin de değildi. Örneğin ortaçağ müziğini ortaya çıkarmak için büyük bir çaba harcadığına dair bir kanıt yoktur. Bu konu olasılıkla onu ilgilendirmiyordu. Onu ilgilendiren, karşı konulamaz bir şekilde, hatta dürtüsel olarak teknikti. Besteciler şeyleri nasıl bir araya getirdiler? Düşüncelerinin niteliği neydi? Bu konularda Bach'ın doyumsuz mesleki merakı varmış gibi görünüyor. Bunun nedeni, bilinçli ya da bilinçsiz, diğer bestecilerle boy ölçüşmek istemesi miydi? Yeni müzik dinlemek için, gidebildiği her yere giderdi ve şahsen işitemediklerini de sürekli okuyordu. Bach, elbette, basılı bir partisyonu, bir muhasebecinin hesap defterini ya da bir abonenin akşam gazetesini okuması kadar kolay okuyabiliyordu. Gençken, görevlerini ihmal edip büyük orgcuları –diğerlerinin yanı sıra, Vincent Lübeck ve Buxtehude– dinlemeye gidecekti ve yaşamının en büyük üzüntülerinden

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rahley.org

biri de ünlü Handel'i hiç dinlememiş olmasıydı. Palestrina, Frescobaldi ve Legrenzi'nin eski müziğini, Vivaldi, Telemann ve Albinoni'nin yeni müziğini biliyordu. İtalyan müziği ilgisini çok çekiyordu ve çağdaşı Vivaldi'nin (1678-1741) eserlerinden özellikle etkilenmiş olmalı. Bach, Vivaldi'nin eserlerini kopya etmekle ve uyarlamakla kalmadı, Vivaldi'nin konçerto formunu da benimseyip kendi eserlerinde kullandı. Domenico Scarlatti'nin sonatlarını ve Alessandro Scarlatti'nin koro eserlerini biliyordu. Ama Bach yalnızca İtalyan müziğini okuyup özümsemedi. Lully'den d'Anglebert ve Couperin'e kadar Fransız okulunun müziğine aşinaydı. Bach'ın ünlü François Couperin'le (1668-1733) uzun süre mektuplaştığı sanılıyor; ama bugüne kalan hiçbir mektup yok. Bach gibi Couperin de müzikle uğraşan bir aileden geliyordu ve bütün Avrupa'da ünlüydü. Harika klavsen müziği bugünün repertuvarında hâlâ önemli bir yere sahiptir, org müziği ve *Concerts royaux*'su hâlâ dinleniyor. Bach, Fransız bestecinin müziğinin bir kısmını hem kendisi hem de ikinci karısı Anna Magdalena için kopyaladı. Bach Alman bestecilerden Handel, Froberger, Kerll, Fux, Schütz, Theile, Pachelbel ve Fischer'e saygı duyuyordu. Kendi zamanının İngiliz müziğiyle tanışıklığına dair bir kanıt yoktur; ama bunun nedeni, basılı ya da elyazması müziğin genellikle bulunabilir olmamasıydı. Bir çocuk olarak Bach, dindirilemez bir müzikal iştahla büyüdü ve bu iştahı hiçbir zaman doyuramadı.

Olasılıkla büyük ölçüde kendi kendini eğitmişti. Bach, Mozart ya da Schubert düzeyinde dehaya sahip müzisyenlerin fazla öğrenime ihtiyacı yoktur. Her müzikal uyarıyı anında emip özümseyen kurutma kâğıdına benzer bir beyinleri vardır. Onlara yalnızca doğru yolu göstermek ve biraz itmek yeter. Bach'ın durumu böyleydi. Ta başından itibaren tüm kaynaklardan aldı ve aldıklarını kendine ait hale getirdi. Opera hariç, bilinen her müzik türünde bunu yaptı. Bach'ın müziğinin sonsuz çeşitliliği vardır. Bach'ın müziği, en kötü durumda –Bach asla *kötü* müzik yazmadı, ama *donuk* müzik yazdı– telaş ve sabırsızlık işaretleri taşır ve açıkçası, özel bir durumun ihtiyaçlarını karşılamak için reçete bir eseri karalıyordu. Ama ortalaması çok yüksekti ve en iyi durumunda müziği, sanatın doruğundadır. Bach o zamanın formüllerini kullanıp özgün ve yeni sesler yaratabildi; çünkü onlar *onun* formülleriydi. *Eşit Düzenlenmiş Klavye*'nin kırk sekiz prelüdü ve füğü, birbirlerinden Chopin Etütleri kadar farklıdır. Batılı insanın en büyük entelektüel güç gösterilerinden biri olarak selamlanan *Füg Sanatı* (*Die Kunst der*

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kantey.org

Fuge) devasa bir eserdir, her zamanki çeşitlilik ve yaratıcılıkla dolu bitmemiş bir kontrpuan çeşitlemeler dizisidir.

Bach'ın *Füg Sanatı*'nı nasıl çalmayı –bir org eseri olarak mı, bir orkestra eseri olarak mı, yoksa ikisinin arasında bir şey olarak mı– düşündüğünü kimse bilmiyor. Enstrümantasyon belirtilmemiş (ama pek çok bilgin, klavyeli bir çalgı için bestelendiğine inanır) ve Alman bilgin Friedrich Blume, Bach'ın, *Füg Sanatı* gibi eserlerin icra edilip edilmediğiyle ya da icra edilebilir olup olmadıklarıyla ilgilenmediğini bile öne sürdü. "Bu eserlerde" diyor Blume, "Palestrina dönemi Roma okulundan, Berardi, Sweelinck, Scacchi, Theile, Werckmeister ve G. B. Vitali üzerinden miras aldığı eksiksiz kontrpuntal yetenek geleneğini sürdürmek istedi. ...'ezoterik' bir etkinlikti, saf soyut bir kuramın önyargısız aktarımıydı." Belki öyledir, ama çalınmayacak soyut müzik yazan bir besteci var mı? Şüphelidir. Her neyse, *Füg Sanatı* saf kontrpuanı doruğuna taşır. Eserin karmaşıklığıyla ilgili bir fikir verecek olursak: Dört füğle başlar; füglerin ikisi temayı sunar, diğerleri temayı ters devinimle (yani sondan başa doğru) sunar. Sonra, özgün konunun ters çevrildiği ve özgün konuyla birleştirildiği karşı-füğler vardır. İkili ve üçlü füğler, birkaç kanon, üç çift ayna füg vardır. Karl Geiringer'ın betimlemesiyle, "Bach bütün sesleri önce özgün formda, sonra yansıtılmış bir görüntü gibi tam tersi formda sunar. Ayna yansımasını iki kat gerçekçi yapmak için, birinci füğün tizi ikinci füğün bası olur, alto tenora, tenor altoya, bas tize dönüşür; sonuçta No. 12:2, tepe üstü duran 12:1 gibi görünür."

Bach'ın *Füg Sanatı*'nda kontrpuan hakkında bilinen her şeyi özetleyip tüm dehasını ekleyerek, ihtişamı ve şiirselliğiyle eşsiz bir partisyon yaratırken kullandığı inanılmaz teknik ve beceri karşısında, müzisyenler 200 yıldan fazla bir süredir huşu duymaktalar. Bach'ın son büyük kompozisyonudur ve bitirmemiştir. Muazzam üçlü füg üzerinde çalışırken, bir kontrpuan olarak kendi adının harflerini eklemeye kadar verdi (Almanca adlandırmada B = Si-bemol, H= Si-naturel). Tam adı ortaya çıkarken otograf biter. Bazı müzisyenler –Tovey, Riemann ve başkaları– tamamlamaya çalıştı; ama konserlerde çalınmaz ve çalınmamalıdır. B-A-C-H teması işitildikten sonra, ikinci tema da onun adını telaffuz eden notalarla başlarken, ortaya çıkan ani sessizliğin duygusal şoku sarsıcı bir deneyimdir.

Çokseslilik, Bach'ın yalnızca bir yanıdır. Süit ya da Partita başlıkları altında dans derlemeleri; dinsel kantatlar; *Brandenburg Konçertoları*'nın

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://farkley.org

canlandırıcı atletik zindeliğine sahip müzik; Si-Minör Missa ve *Aziz Matta Pasyonu* gibi devasa müzikler; büyük tasarımlı, titreşimi bunaltıcı, teklifsiz parmak ve ayak gösterisiyle org için yazılmış virtüöz parçalar (bu org eserleri, *asla* Romantik orgla değil, Barok orgla çalınmalıdır); solo keman ya da viyolonsel için çapraşık parçalar; Chopin ve Wagner'e kadar eşine rastlanmayan kromatik gerilimiyle (o yirmi beşinci çeşitleme!), *Goldberg* denilen uzun harpsikord çeşitlemeler dizisi yazabildi.

Bach'ın müziğini çağdaşlarının müziğinden ayıran şey, her şeyden önce, armonik yoğunluktur. Bach'ta geleneksel müzik kafası dışında her şey vardı. Eserleri her zaman sürprizlerle doludur: beklenmedik bir şey, normdan uzaklaşan bir şey, yalnızca Bach'ın malzemeden yola çıkarak düşleyebildiği bir şey. Örneğin bir Vivaldi büyük konçertosu öncelikle tonik, çeken ve altçeken armoniler şeklinde ilerler ve anahtarlar, güvenle tasarlanmış rotaların içinde aranır. Bach'ın müziğinde tamamen yeni bir armonik dil oluşturulur. Üstün bir armoni duyusu, neredeyse bütün büyük bestecilerin ayırt edici işaretidir, onları daha ürkek ve daha az yaratıcı çağdaşlarından ayıran tek şeydir. O zamanın pek çok bestecisi kendini kurallarla hapsederken Bach, kural *koyuyordu*. Daha gençken bile, durmadan müziğin armonik potansiyelini araştırıyordu. Kınanması bu yüzdendi. Dinleyenleri böyle bir cürete alışık değildi. Arnstadt'ta yirmi bir yaşındaki Bach, "bu zamana kadar koroda yaptığı tuhaf çeşitlemelerden, koroya tuhaf tonlar karıştırmaktan ötürü ve cemaatin kafasını karıştırdığı için" azarlandı. Yaşı ilerledikçe, armonik maceraları daha da belirginleşti.

Bach kendisine miras kalan formları alıp genişletiyor, arıtıyor ve iyileştiriyordu. Org, keman ve klavsen konçertoları yazdı; bunları çoğu kez, Vivaldi gibi diğer bestecilerin eserlerine dayandırdı ve süreç içinde onlara kendi dehasını kattı. Solo yaylı çalgılar için yazdığı müzikler yaratıcılık, karmaşıklık ve zorluk bakımından aşılamamıştır. Kim bilir, kemancı Bach ne kadar iyiydi? Kuşkusuz, bir çalgı ustası dışında hiç kimse bu tür figürasyonlar tasarlayamazdı. Acaba o sırada dünyada kaç kemancı böylesine zor bir yazımı doğru çalabilirdi? Solo keman için Re-Minör Partitadaki harika Chaccone, bu solo yaylı parçaların en ünlüsüdür; ama Do-Majör Sonatın füg de bir o kadar güçlü ve muhteşemdir. Viyolonsel için solo süitlerin bölümleri de son derece karmaşık ve zordur. O zamanın önde gelen icracılarından biri olarak Bach, açıkça nadir bir etkinliğin keyfini sürmüş. Re-Majör

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://tr.ntey.org

Brandenburg Konçertosu'nun klavsen kadansında olduğu gibi, müziğinde heyecan verici virtüözlük patlamaları vardır. Birçok org eseri, parmak-bükücü ve ayak-burkucudur. Org için Re-Majör Prelüd ve Füg'ün bitiminden sonra Bach'ın "Gördünüz mü!" dediği düşünülebilir. "İşte *bu*!"

Bach, bugün kullanılan eşit düzenlemeyi yerleştirenlerden biriydi. Besteciler bu yönde çalışmaktaydı, ama sistemin pratikliğini ve aslında kaçınılmazlığını göstermek Bach'a kaldı. Onun zamanına kadar, genel olarak ortalama akort kullanılmaktaydı; bu da farklı büyüklükte yarım tonlar demekti. Sorun, tondan tona tutarlı armonik oranlara sahip bir dizi elde etmek için oktav için de tonların nasıl düzenleneceğiydi. Ortalama akortta, verili bir anahtarda dizi oranları çıkarılabiliyordu; ama sözün gelişi, Do-Majör için iyi olan, Fa-Minör için iyi değildi. Alman müzik kuramcısı ve yazarı Friedrich Wilhelm Marpurg (Bach'ın zamanında doğmuştur) bunu şöyle ifade eder: "Bir diziyi güzelleştirmek için üç dizi çirkinleştiriliyordu." Ya da İngiliz müzikolog Percy A. Scholes'in ifadesiyle, "herhangi bir anahtarlı çalgıyı, birden fazla anahtar için *kusursuz bir biçimde* akort etmek olanaksızdır; Do anahtarına uygun akort ederseniz başka bir anahtarda çaldığınız anda bazı notalar akortsuzlaşır. Ortalama akortta tek anahtar kusursuzdu; ama bir uzlaştırmayla, belli sayıda anahtar kulağı tırmalamayacak kadar kusursuzlaştırıldı, geri kalanlar ise bu sınırın dışında kaldı." Scholes'in sözünü ettiği uzlaşma, dizinin bireysel ses derecelerinin birkaç anahtar barındırılabilecek şekilde yükseltilmesini ya da alçaltılmasını gerektiriyordu. Ama Scholes'in de dediği gibi, belli anahtarlar ortalama ton örüntüsünün o kadar dışındaydı ki kullanılamıyorlardı. Erken müzikte Si-Majör ya da Do-diyez Minör gibi ortak anahtarlar, çok seyrek bulunur –Bach hariç. Andreas Werckmeister'in *Musical Temperament*'inde (1691) gösterilen yolu izleyen Bach, oktavı yaklaşık olarak eşit on iki tona böldü. Bu uzlaşmada hiçbir anahtar kusursuz değildi ve tüm anahtarlarda hafif kusurlar vardı; ama bu kusurlar kulağı rahatsız etmeyecek kadar küçüktü. Sistem, başka bir anahtara geçmeyi pratik hale getiriyordu ve on iki anahtardan herhangi biri tonik işlevi görebilirdi. Bach, *Eşit Düzenlenmiş Klavye*'yi bu tür bir akortla yapılabilecekleri göstermek için besteledi. *Eşit Düzenlenmiş Klavye*'nin iki kitabı, majör ve minör anahtarlarda kırk sekiz prelüdü ve fügü içerir.

Son yıllarda Bach'ın müzikal simge kullanımıyla ilgili epeyce yazı yazıldı. Albert Schweitzer, bu düşüncenin ilk savunucularından biriydi.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kanley.org



JOHANN SEBASTIAN BACH

Bach'ın yalnızca bir ton ressamı olmakla kalmadığını, müziğine dehşet, keder, umut, bitkinlik ve benzeri motifler kattığını da savunuyordu. Schweitzer, motifin anlamı bilinmeden bir Bach eserini yorumlamanın olanaksız olduğunu ısrarla söylüyordu. Bach'ın müziğinde dinsel, hatta sayısal simgecilik okumak, bir avuç Bach uzmanı arasında hâlâ bir salon oyunu olmasına rağmen Schweitzer'in bu yöndeki düşüncelerinin pek çoğu bugün dikkate alınmaz. Harflerin yerine sayı geçirmek, Hollandalı bestecilerin zamanından beri bilinen bir uygulamaymış gibi görünüyor. Bu yüzden, Karl Geiringer'in 1966 tarihli Bach biyografisinden aktarırsak "örneğin 14, Bach'ı simgeleyen sayıdır [B = 2, A = 1, C = 3, H = 8]; tersine çevrildiğinde, 41 olur ve bu da, J. S. Bach'ı temsil eder; çünkü J dokuzuncu, S on sekizinci harftir ve 9 artı 18 artı 14, 41 eder. Bach'ın en son koral düzenlemesinde bu simgesel yöntem anlamlı bir biçimde kullanılır."

İnsan şeytana uymadan duramıyor: Bu gerçekten de Bach'ın yöntemiyse, o kadar da Bach değilmiş. Neyse ki bu tür yapay destekler olmadan da Bach'ın müziğinden keyif alınabilir. Literatürde Bach'ınkine benzer bir *doğruluğa*, kaçınılmazlığa, zekâya, mantıksal olarak düzenlenmiş nota dizilerine sahip bir müzik yoktur. Aynı zamanda dine, özellikle de Lutherciliğe bağlı bir müziktir de. Bach, müziğin bir ilahilik ifadesi olduğuna içtenlikle inanıyordu. Kutsal müzik partisyonlarına JJ (*Jesu Juva*, "İsa, yardım et") ile başladı ve SDG (*Soli Deo Gloria*, "Hamd ancak Tanrı'yadır") ile bitirdi. Bir iki bilgin, Bach'ın gerçekten dindar bir besteci olmadığını kanıtlamak için inandırıcı olmayan girişimlerde bulundu. Bu düşünce tarzını anlamak zor. Bach (kaybolanlar da dahil) çok sayıda kilise müziği besteledi ve motetlerde ve kantatlarda, Missalarda ve Pasyonlarda o kadar dinsel bir duygu vardır ki dinsel kökleri, duygusu ve geçmişi Bach'ınkine paralel olmayan biri müziği tam olarak anlayamaz. Herhangi bir sanatın anlaşılmasında, esere tepki verecek olanın, bestecinin zihinsel süreçleriyle özdeşleşmesi can alıcıdır: Özdeşleşme ne kadar yakınsa, anlama o kadar fazla olur. *Christ lag in Todesbanden*'in ya da Si-Minör Missanın aleni mesajını hepimiz alabiliriz. Ama müziğin manevi mesajla ve fiili dinsel ibadetle ilgili ayrıntıları ve incelikleri, yalnızca Bach zamanının manevi yaşamıyla ve kiliseyle özdeşleşebilenlere açıktır. Bu belirlemeler yalnızca Bach'ın kilise müziğiyle de sınırlı değildir. Kuşkusuz *Füg Sanatı* gibi bir eser, kendisi de kontrpuanla boğuşmuş ve dolayısıyla Bach'ın, sorunları dâhice çözme yöntemlerini kabul edecek durumda

olan birine daha fazla anlamlı gelir; müziği okumayı bile bilmeyen bir dinleyiciye daha az. Ama en azından din dışı müzik çok daha az zorluk çıkarır. Soyuttur ve Bach'ın düşünce çizgisini izlemek ve zihinsel süreçlerine katılmak, müziğin sunmak zorunda olduğu entelektüel ve duygusal ikramlardan biridir.

Bach'ın müziğinin yirminci yüzyılda önümüze koyduğu büyük sorunlardan biri, performans pratiği konularıyla ilgilidir. Açıktır ki Bach'ın zamanında yapılanı tekrarlayacak bir performansı yeniden yaratmak olanaksızdır. Çok sayıda faktör değişmiştir. Her çağın kendi performans üslubu vardır. Romantikler, her şeyde yaptıkları gibi, Bach'a yönelik çok özgür bir tutum benimsediler ve onu kendi tasarımlarıyla çaldılar. Romantik performans pratiği günümüze kadar geldi ve ancak son birkaç on yılda, sorunla başa çıkmak için ciddi girişimlerde bulunuldu. Yoğun müzikolojik araştırmalar sayesinde bugün müzisyenler, Bach'ın performans üslubundaki sessiz noktalarla ilgili önceki kuşakların bildiğinden çok daha fazlasını biliyor. Yine de yeterince bilinmiyor. Romantik performans pratiğine bir düzeltme olarak bir genç sanatçılar kuşağı, Bach'ı mekanik katılıkla çalarak, söyleyerek ve yöneterek; "otantik" olma çabasıyla görece küçük topluluklar ve onaylı edisyonlar kullanarak büyüdü. Böyle yapınca da müziğin kısır görünme sorunu ortaya çıktı –insanlıktan, zarafetten, üsluptan, çizgiden çıkarılmış bir Bach. Bach'la ilgili bildiğimiz bir şey varsa, o da onun tutkulu bir insan, tutkulu bir icracı olduğudur. Kuşkusuz kendi müziğini, modern performans pratiğinin izin vereceğinden çok daha fazla atılganlıkla, özgürlükle ve kendiliğindenlikle çalar ve yönetirdi. Bach'ın kendisi, Johann Gotthilf Ziegler adlı bir öğrencisine, bir orgcunun yalnızca notaları çalmakla yetinmemesi gerektiğini söylemiş. Orgcu, eserin "sonucunu", anlamını ve duygusal önemini ifade etmelidir. Tuhaf bir ironiyle, alay edilen Romantiklerin, bugünün bilimsel bilgisinden yoksun olmalarına rağmen içgüdüsel olarak esas Bach üslubuna, bugünün sert, kusursuz-notalama ve birebirci müzisyenlerinden daha yakın oldukları ortaya çıkabilir.

Bach'ın ölümünden sonra, müziğinin büyük bölümü rafa kaldırıldı; ama kendisi ve bir avuç partisyonu unutulmadı. Mendelssohn'un 1829'da *Aziz Matta'yı* canlandırmasına kadar ihmal edildiği düşüncesi, bıktırıncaya kadar tekrarlanan bir inanç akidesi gibi görünüyor. Bu doğru değil. Bir kere, babalarına karşı oldukça ikircikli bir tutum sergileyen oğulları (babalarının

ikinci karısına da: Anna Magdalena'nın neredeyse açlıktan ölmesine göz yumdular; kimsesizler mezarlığına gömüldü), yine de müziğinin yayılması için bir şeyler yaptılar. Johann Christian, bir keresinde babasına "eski peruk" demiş olabilir; ama Bach'ın müziğini o zamanın birçok yorumcusuna tanıtan Johann Christian'dı. Bach'in müziğinin eski moda tarzından biraz utanmış gibi görünen ve *Füg Sanatı*'nın baskı kalıplarını atan Carl Philipp Emanuel, yine de Bach'ın ilk biyograficisi Johann Nikolaus Forkel'ye paha biçilmez malzeme verdi.

Aslında Bach'ın bütün oğulları onun adını ve ününü yaydı. Hepsi, beklendiği gibi, müzikle meşgul oldu. Gururlu baba, oğullarına "hepsi doğuştan müzisyen" diyordu. Birkaçı genç yaşta öldü, biri geri zekâlıydı. Ama dördü önemli yerlere geldi.

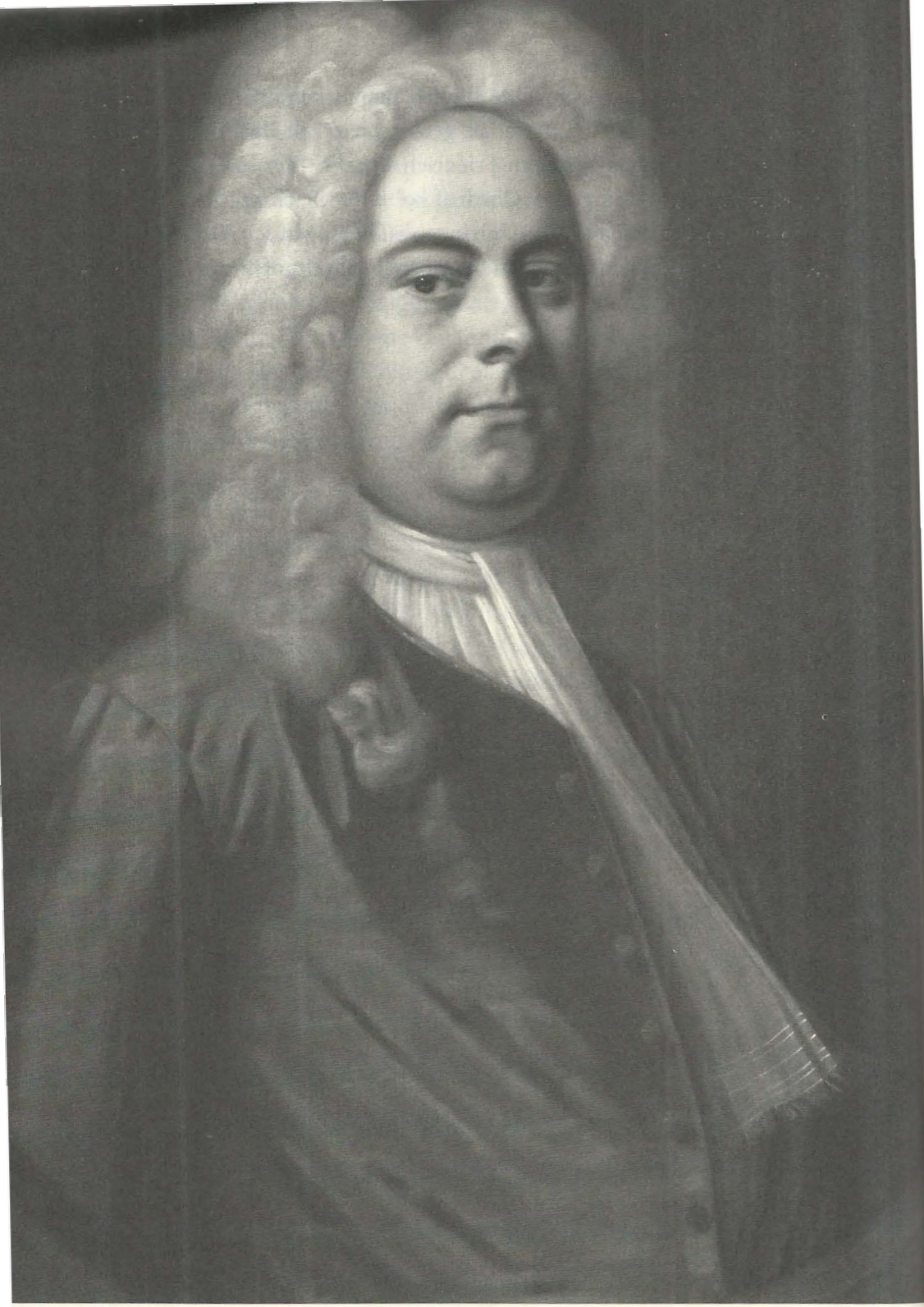
Wilhelm Friedemann (1710-1784) Halle'ye gitti, sonra avare bir hayata başladı ve sonunda Berlin'e yerleşti. Tuhaf ve uyumsuzdu; ayyaş olduğuna inanılır. Çok yetenekliydi ve babasının gururuydu; ama boş bir yaşam sürdü. Carl Philipp Emanuel (1714-1788) yirmi sekiz yıl klavyeci, besteci ve öğretmen olarak Büyük Frederick'in sarayında kaldı ve büyük üne kavuştu –babasından daha fazla. 1768'de Hamburg'da Telemann'ın yerine geçti. Bir besteci olarak Carl Philipp Emanuel, Avrupa'yı silip süpüren yeni bir üslubu temsil ediyordu –Mannheim bestecilerince geliştirilen, Haydn ve Mozart'a geçen zarif, kontrpuansız *style galant*. C. P. E. Bach'la ilgili tuhaf bir şey: Solak olduğu için keman çalamıyordu. Bückeburglu Bach olarak anılan Johann Christoph Bach (1732-1795), on sekiz yaşından ölünceye kadar Bückeburg'da hizmet verip babasının geleneğini sürdürdü. Nihayet, ailenin seyahat eden çok az üyesinden biri olan Johann Christian (1735-1782), Londralı Bach vardır. İtalya'ya gitti, orada kendine Giovanni Bach adını taktı ve Katolik oldu. Babası görseydi bundan hoşlanmazdı. Sonra 1762'de İngiltere'ye gitti; orada da John Bach adını aldı. Büyük bir sosyal ve sanatsal başarıyla operalar besteledi, piyano resitalleri verdi, orkestralar yönetti, ders verdi ve Londra'yı ziyaret ettiğinde çocuk Mozart'a yol gösterdi; iflas etti ve geride bir yığın borç bırakarak öldü. O da *style galant*'ı temsil ediyordu.

Bach'ın, ikisi bütün Avrupa'da tanınan dört oğlu, babalarının anısının canlı kalmasına yardımcı oldu. Bach'ın, Johann Friedrich Agricola, Johann Philipp Kirnberger ve Johann Gottlieb Goldberg (Bach ünlü çeşitleme dizisini onun için yazmıştı) gibi öğrencileri, ünlü birer müzisyen ve

Bach adının unutulmamasına yardımcı olan Bach propagandacıları oldular. Bach'ın ölümünden sonraki ünü tartışılırken, birkaç şey akılda tutulmalıdır. Halk konserleri kurumu daha bebeklik evresindeydi. Genellikle müziğini tanıtmak isteyen bir bestecinin çabaları sonucunda zar zor bir yer bulunup (bir soylunun salonu ya da bir dans salonu ya da bir opera evi; zira bildiğimiz anlamda konser salonu neredeyse yok gibiydi) konser *verilirdi*. Başka insanların müziğini çalan konser sanatçısı düşüncesi, daha doğmamıştı. Romantik döneme kadar müzik fazlasıyla güncel bir sanattı, öncelikle olmuş olanla değil, olmakta olanla ilgilenirdi. Geçmişin müziğine çok az ilgi gösterilirdi. Her durumda, geçmişin müziğini dinlemek ya da incelemek son derece zordu. Partisyonları bulmak zordu, performanslar yok gibiydi.

Yine de Bach'ın müziğinin gücü o kadar büyüktü ki, birçok profesyonel müzikçi tarafından bilinmeye devam etti. Hatta Bach'ın müziği Leipzig'de repertuvarda kalarak geleneği bozdu. 1756'dan 1789'a kadar St. Thomas'ta *cantor* olarak Bach'ın yerini alan öğrencisi Johann Friedrich Doles, ayinlerde Bach'ın müziğini icra etmeye devam etti. Doles, Mozart'a Bach'ın bazı partisyonlarını da gösterdi ve Mozart mest oldu. Onları inceledi, müziğin bir kısmını düzenledi ve Bachçı kontrpuandan çok etkilendi. Viyana'da Baron Gottfried van Swieten, Bach kültü gibi bir şeyin lideriydi. Bach partisyonlarını Mozart'a ve Haydn'a gösterdi, Bach müziğinin çalındığı müzikaller sahneledi. Haydn, *Eşit Düzenlenmiş Klavye*'ye ve Si-Minör Missa'ya aşinaydı, ikisinin de müziğine sahipti. Beethoven, *Eşit Düzenlenmiş Klavye* ile büyüdü. İngiliz orgcu ve besteci Samuel Wesley (1766-1837), Mendelssohn *Aziz Matta Pasyonu*'nu canlandırmadan çok önce, Bach inceliyor, çalıyor ve anlatıyordu –Wesley'i Bach'la sadık amatör ve profesyonellerden oluşan bir grup tanıştırmıştı. Besteci ve piyanist Johann Baptist Cramer (1771-1858) 1800'den önce herkesin önünde Bach çalıyordu ve onu, Alexandre Boëly, Josef Lipavský ve John Field gibi diğer piyanistler izledi. Geç on sekizinci ve erken on dokuzuncu yüzyılın Avrupa müzik dergi ve kitaplarını inceleme zahmetine katlanan herkes, "ünlü Bach"a yapılan sayısız göndermeyi ortaya çıkarabilir. Unutulmak bir yana, Bach büyük göründü. Şimdilerde unutulan operaların popüler bestecisi Johann Adolf Hasse (1699-1783) ya da Handel kadar büyük değil belki, ama büyük; "toptan unutma" miti, toprağa gömülmelidir.

Bach'ın oğullarıyla birlikte büyük akarsu kendini tüketti. Doğrudan Johann Sebastian'ın soyundan gelen son erkek Bach, Bückeburglu Bach'tan doğan torun Wilhelm Friedrich Ernst'ti (1759-1845). Soyu hâlâ sürüyor. Bugün Meiningen ve Ohrdruf kolundan Bachlar var; 1937'de Bach'scher Familienverband für Thüringen –Thüringen için Bach Aile Birliği– kuruldu. Ama hiçbir yirminci yüzyıl Bach'ı profesyonel müzisyen değildi ya da değildir.



GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685-1759)
(BALTHASAR DENNER)

3
BESTECİ VE EMPREZARYO
GEORGE FRIDERIC HANDEL

Bach bir taşralı, Almanya'yı hiç terk etmemiş bir Alman olduğu halde, büyük çağdaşı George Frideric Handel (ömrünün çoğunu geçirdiği İngiltere'de adını böyle yazıyordu) bir kozmopolit, bir dünya insanı, bağımsız bir şahsiyet, aynı zamanda işadamı olan ilk büyük bestecilerden biriydi. George Frideric Handel: iri ve şevkli bir adam; İngilizceyi ağır bir aksanla konuşan sonradan İngiliz uyruklu; taşkın ve aynı zamanda mülayim, hatta cömert bir hayırsever; müzikle ilgili girişimlerinde servet kazanan ve kaybeden adam; aralarında Rembrandt'ın bazı tabloları da bulunan iyi bir sanat koleksiyonunun sahibi; kendi zamanın en büyük orgcularından ve harpsikortçularından biri; yalın, karışık olmayan bir inanca ve eşit ölçüde yalın, karışık olmayan bir yaşam görüşüne sahip bir adam.

Handel ilk kez 1710'da Londra'ya geldi ve kentin üzerinde sarsıcı bir etki yarattı. O günlerde bu kolay bir iş değildi. Nasıl bir çağdı? Handel zamanının Londra'sında, kenti Avrupa'nın büyük entelektüel merkezlerinden biri haline getiren nüktedanlar, edebiyatçılar, eksantrikler, züppeler, sapıklar, şairler, denemeciler, politikacılar ve saraylılardan oluşan büyük bir grup vardı. Bu, kapalı ve dedikoducu bir topluluktu. John Gay, Alexandre Pope'a yazardı; o da bilgiyi Dr. Arbuthnot'a, o da Jonathan Swift'e aktarırdı. Joseph Addison ile Richard Steele, *Tatler* ve *Spectator* gazeteleriyle Londra'yı eğlendiriyorlardı. Birçok matematiksel kavramı altüst edip yenilerini tanıtan Sir Isaac Newton, kara kara dini düşünüyordu. Nüktedanlar, Londra'nın her yanına dağılıp birbirleriyle ilgili art niyetli hikâyeler anlatıyorlardı. Hiçbir sır yoktu, özellikle de sarayda; Lord Hervey yine sıkça çıkardığı skandallardan birine bulaşınca ya da Queensbury nedimelerinden bir Düşes kraliyet ailesinin bir üyesiyle flört edince ya da Lord S'nin Lady B'nin odasına gizlice girdiği görüldüğünde, Londra'nın her tarafında aynı anda diller şakımaya başlardı. Nüktedanlar dedikodu yaydıklarını kabul etmezlerdi. Asla ağızlarının sulanmadığını söylüyorlardı. Bir keresinde Swift'in Sir Charles Wo-

gan'a yazdığı gibi, "Görüyorsunuz, Pope, Gay ve ben ahaliyi neşelendirmek ve bilgilendirmek için elimizden geleni yapıyoruz ve düzenbazlar ile aptallar dışında hiçbir düşmanımızın olmadığını ilan ediyoruz."

Saksonyalı irkıyım yabancı, aniden bu topluluğa girdi. Dediğim dedik ve münasebetsiz Handel, başta Addison ve Steele olmak üzere, hemen düşman edinmeye başladı. Addison'ın tutumu tam olarak yansız değildi. Handel gelmeden kısa süre önce Addison, Thomas Clayton adlı önemsiz biri tarafından bestelenen bir libretto yazmıştı. Operaya *Rosamond* adı verildi; lirik sahne böyle bir başarısızlığı nadiren doğurmuştur. İngilizce bir opera okulu kurmayı ummuş olan Addison'ın hâlâ canı yanıyordu; bu yabancı Handel İtalyanca bir librettoyla ve büyük bir başarıyla çıkış yapınca Addison, ağır top atışına başladı. İtalyan operasını ele alan *Spectator* yazıları, hâlâ İngiliz polemik üslubuna yapılan en komik ve en zehirli katkılar arasındadırlar.

Handel örnek oldu ve yıllarca peş peşe İtalyan operası çıkardı. Hiçbir besteci uzun süre karşısında duramadı. Handel, İtalyan operasını moda haline getirdi ve bunun bir yan ürünü olarak epeyce para kazandı. Darbe bunaltıcıydı. Gay bu çılgınlığı büyük bir tiksintiyle Swift'e yazdı: "Bir hadım ya da İtalyan bir kadın dışında hiç kimsenin şarkı söylüyorum demesine izin verilmiyor. Herkes şarkı söyleme uzmanı kesilmiş; bir ezgiyi diğerinden ayırt edemeyen insanlar, her gün Handel'in, Bononcini'nin ve Attilio'nun farklı üsluplarını tartışıyor... Londra'da ve Westminster'de, kibar sohbetlerin tümünde, Senesino şimdiye kadar yaşamış en büyük adam seçiliyor." Asıl adı Francesco Bernardi olan Senesino, Londra'da çalışan önemli *castrato* şarkıcılardan biriydi.

Halk ve sosyete, Handel operalarını tutuyordu; ama basında ona korkunç saldırılar vardı. Yine de genel olarak, kültürlü İngilizlerin çok büyük çoğunluğu –Avrupalılar da– Handel'in yaşamış en büyük müzisyen olduğuna inanıyordu. Kendi zamanında takdir edilmeme sıkıntısı çekmedi. "Hannoverli Handel, müzik alanında belki de Orpheus'tan beri yaşamış en büyük deha ve beceri sahibi bir adam." Viscount Percival, 31 Ağustos 1731 tarihinde günlüğüne bunları yazmış. *Manon Lescaut*'nun yazarı Antoine Prévost, *Le Pour et cantre*'sinde (1733) bir Handel değerlendirmesi yapmış: "Herhangi bir sanatta, kusursuzluk ile böylesine bir üretim verimliliği bir insanda bu kadar birleşmemiştir." Percival ile Prévost'un bu tepkileri tipik-

ti. Tarihte çok az besteci sağken bu kadar övülmüş ve çok azı hakkında bu kadar çok yazılmıştır.

Franz Schubert hariç, tarihte ünlü bestecilerden hiçbiri hakkında bu kadar az kişisel bilgiye sahip değiliz. Otto Erich Deutsch'un devasa *Handel: A Documentary Biography*'sinin sayfaları arasında gezinen herkesin görebileceği gibi, Handel'le *ilgili* muazzam miktarda malzeme vardır. Ama hiçbir besteci, kendisiyle ilgili bu kadar ağzı sıkı olmamıştır. Handel kronolojisinde, özellikle İtalya'da geçirdiği yıllarda boşluklar vardır. Ne kadar para kazandığını biliyoruz, yaşamı boyunca müziğinin ne kadar kabul gördüğünü biliyoruz; ama ne düşündüğüyle ilgili neredeyse hiçbir şey bilmiyoruz. Bize kadar gelmiş olan az sayıdaki Handel mektubu, kişisel yaşamıyla ilgili hiçbir şey açıklamadığı resmi, doğallıktan uzak işlerdi. Bu kadar çok –besteci olarak, emprezaryo olarak, icracı olarak, renkli bir dönemin daha renkli şahsiyetlerinden biri olarak– göz önünde olan bir adam için, bu tamamen tesadüf olamaz. Sanki gizleyecek bir sırrı varmış gibi görünüyor. Handel mahremiyetini korudu ve kamusal yaşamını özel yaşamından ayrı tutmaya çabaladı.

Onunla ilgili temel bilgi kaynağı, Muhterem John Mainwaring'in yazdığı biyografidir. Bu kitap 1760'ta, Handel'in ölümünü izleyen yıl yayımlandı ve bir müzisyenle ilgili yazılmış ilk biyografiydi. Tek başına bu, Handel'in ününün olağanüstü bir tanığıdır. (Bach'ın ilk biyografisi 1802'de, ölümünden elli iki yıl sonra çıktı.) Ama Mainwaring, Handel'i tanımıyordu bile. Bilginin çoğunu Handel'in sekreteri John Christopher Smith'ten (asıl adı Johann Christoph Schmidt) almıştı ve kitap yanlışlarla doludur. Charles Burney'in *A General History of Music*'inde (1776-1789) epeyce Handel malzemesi bulunabilir; burada bestecinin yaşamının genel hatları ve çeşitli konularda epeyce iyi bilgi vardır. Burney, en azından Handel'i tanıyordu ve güvenle kabul edilebilen fiziksel bir betimleme vermiştir. Handel, diyor, iriydi, şişmandı (müzik konusunda yazı yazan başka bir İngiliz, Sir John Hawkins, Handel'in kalın bacaklarının eğri olduğunu söyler), hantaldı ve "genel görünüşü, biraz ciddi ve somurtkandı; ama gülümseyince, siyah bir bulutun arkasından aniden ortaya çıkan baba güneşti... Davranışlarında ve konuşmalarında aceleci, kaba ve buyurgandı, ama kesinlikle kötü huylu ya da kötü niyetli değildi." Bu, adil bir yargıymış gibi görünüyor. Büyük besteci korkunç öfkelenebiliyordu, ama içinde herhangi bir kötülük yoktu ve

ayrımsız tüm insanlarla ilişkilerinde dürüsttü. Burney, Handel'in "nükteye ve mizaha doğal bir eğilim"i bulunduğunu ve ağır aksanlı İngilizcesiyle bile iyi bir anlatıcı olduğunu söyler. "Swift kadar büyük bir İngiliz dili ustası olsaydı, nükteleri aynı sıklıkta ve aynı türden olurdu." Gençken Hamburg'da Handel'e çok yakın olan, o zamanın ünlü bestecisi Johann Mattheson, Handel'in iğneleyici mizah anlayışına tanıklık eder. Handel, "beşe kadar sayamıyormuş gibi davranırdı... En ciddi insanları, kendisi gülmeden güldürme becerisi vardı." Dengeli tavrını korudu ve son yıllarında başına bela olan ıstırap hakkında bile şaka yapabiliyordu. Körlüğü sırasında –1752'de görme duyusunu kaybetti; ama bu durum, beste yapmasına ve org çalmasına engel olmadı– cerrahı Samuel Sharp, John Stanley'in bir Handel konserinde yer almasını önerdi. Stanley, ünlü bir kör orgcuydu. Handel'in kahkahalara boğulduğu sanılır. "Bay Sharp, Kitabı Mukaddes'i hiç okumadın mı? Hatırlamıyor musun, eğer kör köre kılavuzluk ederse, ikisi de çukura düşer."

Çok gezen, o zamanın birçok büyük adamıyla ilişki içinde olan Handel, çok-yönlü bir kişilik olmalı. Bir resim uzmanı olduğu biliniyor. Halle Üniversitesinde okudu; yani iyi bir hümanist eğitim almış olmalı. Ama ağzı sıkı olduğu için, kültürünün genişliği hakkında ancak tahminde bulunulabilir. Cinsel yaşamı da öyle. Hiç evlenmedi ve kadınlarla birlikteliklerini kendine sakladı. Gençliğinde İtalyan şarkıcılarla ilişkileriyle ilgili muğlak söylentiler vardı. Mainwaring biyografisinin bir kopyasında, bir kenar notu vardır: "G. F. Handel... sevdiği kadın dışında hiç kimsenin öğüdünü tutmazdı, ama aşkları da oldukça kısa süreli ve her zaman kendi mesleğinin sınırları içindeydi." El yazısının III. George'a ait olduğuna inanılır.

Faaliyetlerine bakılırsa, bütün emprezaryoların olması gerektiği gibi, Handel de kumarbazdı. Öfkesi dillere destandı, özellikle sözünü dinlemeyen şarkıcılara. Bu konuda en ünlü olay, soprano Francesca Cuzzoni bir arayı –*Ottone*'den *Falsa immagine*– yazıldığı gibi okumak istemeyince gerçekleşti. Kendini kaybeden Handel, kadını tuttuğu gibi pencereden atacakmış gibi yaptı; bu arada da "Madam, gerçek bir dişi şeytan olduğunuzu biliyorum, ama ben de baş şeytan Beelzebub olduğumu size göstereceğim" diye bağırıyordu.

Başka? Dindardı, ama bağnaz değildi; Hawkins'e Kitabı Mukaddes'i bestelemekten keyif alacağını söylemiş. Muazzam bir oburdu; Joseph Goupy'nin ünlü karikatürü, onu, etrafı yiyecekle çevrili bir şarap fıçısının başında

oturmuş domuz suratlı biri olarak gösterir. (Handel, Goupy'yi vasiyetnamesinden bu yüzden çıkarmış gibi görünüyor.) Yüksek sosyetede rahatça dolaşıyordu. Sanat için sanat (Handel'in zamanında bu neredeyse duyulmamış bir şeydi) yapan müzisyenlerden değildi. Eğlenceye kolay ikna olabiliyordu. 12 Nisan 1734'te katıldığı bir partiyle ilgili hoş bir anlatım vardır. Lord ve Lady Rich, Lord Shaftesbury, Lord ve Lady Hanmerve Percival'ler de oradaymış. Handel amatör şarkıcılar eşliğinde harpsikord çalmış ve 7'den 11'e kadar klavyenin başından kalkmayıp doyasıya eğlenmiş.

Handel 23 Şubat 1685'te, Bach'ın doğduğu yıl Halle'de doğdu. Çocukluğu hakkında çok az şey biliniyor; ama on yaşındayken, Weissenfels Dükü Johann Adolf'un dikkatini çekecek kadar iyi org çalıyordu. Handel, Halle'de Lutherci kilisede orgcu olan Friedrich Zachow'dan ders almaya gönderildi. Handel'in Zachow dışında bir öğretmeni varsa da bilinmiyor. 1702'ye gelindiğinde Handel, Kalvenci katedralde orgcuydu. Ama kilise orgcusu olmak için biçilmiş kaftan değildi. Ta başından beri tiyatroya kapılmıştı ve 1703'te Avrupa'nın en hareketli ve ünlü opera merkezlerinden biri olan Hamburg'a gitti. Genç Alman besteci Johann Mattheson'la (1681-1764) orada dost oldu ve orada ciddi beste yapmaya başladı. Yine orada az kalsın yaşamını kaybedecekti. Mattheson, Handel kadar inatçı ve dediğim dedik biriydi ve iki genç adam bir tartışmaya girdi. Mattheson'ın *Cleopatra* operası Hamburg'da sahneleniyordu. Ayrıca Mattheson başrollerden birindeydi. Sonra, herhalde çok-yönlülüğünü göstermek için, Handel'in harpsikordu idare ettiği orkestra çukuruna indi ve görevini elinden almaya kalkıştı. Handel, öyle bir yana atılabilecek bir genç değildi. Ağız kavgası oldu; sonra iki deli fişek dışarı çıkıp kılıçlarını çekti. Mattheson, Handel'in akciğerine hamle yaptı ve kılıç, hasmın metal ceket düğmesine isabet etti. Bir santim sapsa... İkisi barıştı ve Mattheson, Handel'in 1705'te bestelenen ilk operası *Almira*'da tenor rolünü bile üstlendi.

Ertesi yıl, 1706'da Handel Roma'ya gitti. Sonraki dört yılı İtalya'da geçirdi; orada *Il Sassone* –Sakson– adıyla hitap edildi ve her yerde olduğu gibi orada da büyük etki yarattı. İtalya'da kaldığı dönemle ilgili çok az şey biliniyor. Anekdotlar var. Çağdaşı ve o dikkate değer klavye sonatlarının ya da "egzersizlerinin" bestecisi Domenico Scarlatti (Scarlatti de 1685 doğumluydu) ile bir harpsikord ve org düeti yaptı. Scarlatti bu kısa, ışıltılı eserlerden 550'den fazla besteledi ve bunlar bugün de klavye repertuvarının de-

ğişmez kalemleridir. Handel-Scarlatti karşılaşması, Kardinal Ottoboni'nin evinde gerçekleşti. Harpsikordçu olarak ikisi de eşit ilan edildi. Orgcu olarak Handel kolay kazandı. "Scarlatti'nin kendisi" diyor Mainwaring, "hasmının üstünlüğünü ilan etti ve bu çalgıda onu dinleyene kadar, çalgının yetenekleri kakında bir fikri olmadığını ustaca kabul etti." Buna benzer düelloların –birbirini alt etmeye çalışan iki önemli çalgıcının bir programa çıkması– ortadan kalkmasıyla, müzikal yaşamda bir şeyler eksilmiştir. Mozart ile Clementi, Avusturya imparatorunun önünde kazanmak için savaştı. Beethoven, Abbé Gelinek'i ve yoluna çıkan herkesi ezdi geçti. Liszt ile Thalberg, Paris'te Prenses Belgiojoso'nun salonunda kapıştı.

Bir anekdot da büyük kemancı-besteci Arcangelo Corelli'yle ilgilidir. Handel'in bir eseri çalınıyordu ve Corelli eserin fırtınalı üslubundan ve yüksek pozisyonlardan ötürü zorluk çekiyordu. (Corelli'nin hiçbir müziği, üçüncü pozisyonun yukarısına çıkmaz.) Hep fevri olan Handel, Avrupa'daki en büyük virtüözün elinden kemanı çekip aldı ve geçişin nasıl olması gerektiğini gösterdi. İyi huylu ve alicenap Corelli herhangi bir kırgınlık belirtisi göstermedi. "Aziz Sakson, bu Fransız tarzı müziktir ve ben anlamam." Handel, ilişkiye girdiği bütün müzisyenlerin saygısını kazanmıştır. Herkesle buluştu, her şeyi inceledi ve İtalyan ezgilerinin sıcak akışından etkilendi. Domenico'nun babası Alessandro Scarlatti'nin (1660-1725) müziği, onun üzerinde özel bir etki yarattı.

Handel 1710'da, elektörün saray müzisyeni olarak İtalya'dan Hannover'e gitti. Aynı yılın sonrasında izin alıp İngiltere'ye gitti; İngiltere'de İtalyan operası en çok rağbet edilen müzikli eğlence haline gelmekteydi ve castrato şarkıcılar, vokal güçleri ve parlaklıklarıyla herkesi şaşırtıyorlardı. Handel İngilizler için bir opera besteledi. *Rinaldo* adı verilen bu opera, 1711'de sahnelendi ve muazzam bir başarı elde etti. Handel Hannover'e döndü ve kafasından geçenleri tahmin etmek zor değil: bir yanda fırsatları çok az, uyuşuk, küçük bir saray; diğer yanda büyük Londra kenti ile ünlü ve zengin olma şansı. Böylece 1712'de, makul bir sürede geri dönme koşuluyla tekrar İngiltere'ye gitmek için izin aldı. Bu durumda makul zaman, ebediyendi. İngiltere'ye gelince bir opera, *Il pastor fido* ve hemen ardından büyük bir resmi eser, Utrecht Barışı'nı kutlayan *Utrecht Te Deum*, besteledi. Kendisine yıllık 200 pound maaş bağlayan Kraliçe Anne için bir doğum günü parçası da yazdı. İki yıl geçmişti ve Handel, Hannover sarayından izinsiz ortalıktan kayboldu. Geri

dönmeyi düşünmüş olabilir ya da olmayabilir. Kraliçe Anne 1714'te ölünce, işler kontrolünden çıktı. İşvereni Hannover Elektoru, I. George adıyla Anne'ın yerine İngiltere tahtına çıktı. Handel, başına gelecekleri merak ederek huzursuz saatler geçirmiş olmalı.

Bir şey olmadı. Çok geçmeden, iki katı bir maaşla tekrar George'un gözdesi oldu. Şimdi uydurma sayılan hoş bir hikâye vardır: Handel, *Su Müziği*'yle kraliyet güvenini yeniden kazanmış. Hikâyeye göre Kral, Thames üzerinde bir tekne gezisi vesilesiyle 1717'de çalınan partisyona o kadar hayran kalmış ki, hemen bir barışma gerçekleşmiş. Böyle bir gezi olduğu ve şenlikler sırasında Handel müziğinden bir süitin çalındığı da kayıtlara geçmiştir. 19 Temmuz 1717 tarihli *Daily Courant* da şu ifadeyi kullanır: George, müziği o kadar sevdi ki, "gidiş gelişte üç kez çaldırttı." Ne var ki, bu hoş efsaneye rağmen barışma, 1717'den önce gerçekleşmiş görünüyor.

Londra'da kralla ilişkileri yerli yerine oturduğu için aklı rahat olan Handel, uzun opera dizisine başladı; işin yaratıcılık yanı kadar, ekonomik ve yapımcılık yanıyla da uğraştı. Britanya soyluluğuyla, özellikle de Lord Burlington ve Chandos Düküyle kalıcı ilişkiler kurdu. Bir süre Burlington'ın Piccadilly'deki büyük konağında oturdu –John Gay'in dikkatle not ettiği bir olgu. Britanyalı nüktedanlar, yaratıcı bir şahsiyete sponsor olmaya her zaman büyük ilgi göstermiştir. Burlington Konağı, bir sanat ve edebiyat merkeziydi ve Gay, *Trivia*'sında bunu abideleştiriyordu:

İşte Burlington'*un perili Sarayı duruyor hâlâ*
İçinde güzellik, uyumun hükmü yok...
Orada Hendel *vurur tellere, eriyen nağme*
Alıp götürür ruhu, titretir her damarı.

Handel, I. George'dan aldığı 400 poundun yanı sıra, Galler Prensesinden aldığı ek 200 poundun da yardımıyla Londra'nın sosyal hayatına daldı. Soyluların desteklediği opera şirketlerini yönetti ve şarkıcı aramak için Avrupa'ya gitti. Bu arada, kaleminden sürekli opera akıyordu: *Il pastor fido* (1712), *Teseo* (1712), *Silla* (1713), *Radamisto* (1720), *Floridante* (1721), *Ottone* (1723), *Giulio Cesare* (1724), *Tamerlano* (1724), *Serse* (1738) ve diğerleri. Bunları şaşırtıcı bir hızla besteledi. İtalyan librettist Giacamo Rossi, Handel'in 1711'de *Rinaldo*'nun müziğini yazma hızına şaşırmıştı: "Ülkemizin Orpheus'u Bay Handel, müziği bestelerken yazmama fırsat vermiyordu; o şaşırtıcı dehanın, bütün bir

operayı iki hafta içinde büyük bir kusursuzlukla bestelemesine çok şaşırdım." Rossi, Handel'in daha önce başka bir opera için yazdığı müziğin bir kısmını *Rinaldo* için kullandığını bilmiyordu. Ama Handel çok, çok hızlı bir işçiydi. İlişkisini kesmeden önce, kırktan fazla opera besteleyecekti. Hepsi İtalyancaydı ve hepsi, bugün Barok opera denilen eserlerdi.

Handelci Barok opera, daha sonraki sanat formları, örneğin sonat ve kovboy filmi kadar katı bir formdu. Libretto neredeyse her zaman klasik ya da mitolojik bir konuya dayanıyordu. Handel operalarındaki kahramanlar, Bradamante, Oronte, Melissa, Morgana, Alcina gibi adlarla gösteriş yaparlar. Adları kadar yapaydırlar. Barok opera librettistleri karakterizasyona fazla kalkışmazdı. Bu librettolar için Handel'in yazdığı müzik neşeli, savaşçı ya da dokunaklılığıyla yürek paralayıcı olabilir; ama ruh halini belirleyen karakter değil, çoğunlukla müziktir. Olay örgüsünde neredeyse hiç eylem yoktu ve Barok opera, kostümlü konser olarak betimlenmiştir. Handel'in pek çok operası da istisna değildi. Dramatik olarak neredeyse durağandırlar.

Operaların temeli *da capo* aryaydı. *Da capo* aryada şarkıcı, bütün müziği baştan sona geçip tekrar başa döner. Geri dönüşte şarkıcının ezgiyi güzelleştirerek, renklendirerek ve süsleyerek torbasındaki vokal numaralarını sergilemesi beklenirdi. Handelci opera büyük ölçüde bir *da capo* aryalar dizisidir; birkaç düet vardır ve daha büyük topluluklar arada sırada araya girer. Koro ve orkestral ara müziği çok azdır. Barok operanın bir başka yanına da dikkat çekilebilir –izleyicinin davranışı. Handel'in zamanında operaya gitmek, bugün olduğu gibi ciddi bir deneyim değildi. İnsanlar görünmek, beğenilen bir şarkıcının vokal oyunlarına eşlik etmek için operaya giderdi. Performanslarda kâğıt oynar, çene çalar, dolaşır, portakal ve fındık fıstık yer, serbestçe tükürür, sevmedikleri bir şarkıcıya homurdanırlardı. Şarkıcılar da şarkı söylemediklerinde karakterin dışına çıkar, localardaki arkadaşlarını selamlar ve birbiriyle konuşurlardı. Sahnede hiç kimse rol yapar gibi görünmezdi.

Bu tür bir opera için görkemli şarkı söylemek gerekliydi. Handel'in böyle şarkıcıları vardı ve ses sanatı, *castrato*ların ortadan kaybolmalarından bu yana gerilemekteydi. Büyük bir *castrato*, tüm zamanların ses harikasıydı: şarkı söyleyen bir makine, adeta bir müzik aleti. Handel'in zamanından önce de *castrato*lar idoldü. Servet sahibi, havalı, tuhaf ve şımarık şahsiyetlerdi. Müzik tarihinde star statüsüne ulaşan ilk icracılardı.

*Castrato*lar, adlarından da anlaşılacağı üzere, hadım edilmiş erkeklerdir. Antik dönemde varoldukları biliniyordu ve on ikinci yüzyılda papaların hizmetinde yeniden ortaya çıktılar. Kadın sesleri kiliseden uzaklaştırılmıştı; *castrato*lar kadınların yerini aldı ve 1599'da Sistine Şapeline resmen kabul edildiler. Operasyon ergenlikten önce yapılıyordu. Yıllarca süren katı eğitimden sonra, erkek akciğerine ve kadın sesine sahip şarkıcılar olarak kiliseye gönderilirlerdi. Şarkı söyleyişleri o kadar başarılıydı ki kilise dışında halkın önüne de çıkmaya başladılar. Baldassare Ferri (1610-1680) ile başlamak üzere, ilk müzikal matine idolleri oldular. İnanılmaz hünerler sergileyebiliyorlardı. Bazılarının dört oktava yakın ses aralıkları vardı, tam sesle ince Do'un üstünde La'ya, hatta Si'ye kadar çıkıyorlardı. Bunlar aralıksız devam eden seslerdi. Caffarelli yetmişinde genç sesi çıkarıyordu. Orsini yetmiş üç yaşındayken Prag'da güzel sesiyle bir heyecan dalgası yarattı ve on yıl sonra, Maria Theresa'nın huzurunda şarkı söylüyordu. 102 yaşında ölen Bannieri, doksan yedisinde şarkı söylüyordu. Bu şarkıcılar genellikle aşırı iri, şişman, göğüsleri varil gibi, kol ve bacakları ince fiziksel ucubelerdi. Ama öyle görünüyor ki, cinsel yaşamlarına dokunulmamıştı. Bazıları homoseksüeldi. Bazılarının kadınlarla ilişkileri vardı, hatta birkaçı evlendi. Canı sıkılan ve yeni bir heyecan arayan hanımefendiler bu çekici, şekilsiz şahsiyetlerin peşindeydi. On sekizinci yüzyıl aristokrasisinde böyleleri çoktu. Ne yaparlarsa yapsınlar, çocuk sahibi olmayacaklarını da biliyorlardı.

*Castrato*lar kadın sesinin cinsiyetsiz bir türüne sahiptiler; ama çıkardıkları sesler olağanüstü tatlılıktaydı. Her seferinde izleyenleri şaşırtan ses hünerlerinden biri, bir tonu tutma yetenekleriydi. Bazıları bir notayı bir dakikadan fazla sürdürebiliyordu ve o günlerde operaya gitmenin eğlenceli bir yanı da, bir *castrato* ile borazancı ya da flütçü arasında bir çekişmeye alkış tutmaktı. Tek bir notaya tutunup kalır, yüzleri morarırdı; ama her zaman *castrato* kazanırdı. Genç Farinelli'yle ilgili bir olay anlatılır: Bir obuacı bir notayı provalarda yaptığından çok daha uzun çalmış. Hâlâ şarkı söyleyen Farinelli obuacının nefesinin tükenmesine izin vermiş; ondan sonra aynı nefesle devam etmiş. Dinleyici nefesini tutmuş patlamasını beklerken, Farinelli zor bir doğaçlama kadans eklemiş; ve nefes almak için hiç ara vermemiş.

Castrato şarkıcıların büyük dönemi, yaklaşık 1720'den 1790'a kadar süren ve Nicolo Grimaldi (Nicolini), Francesco Bernardi (Senesino), Gaetano Maiorano (Caffarelli) ve hepsinin en büyüğü Carlo Broschi (Farinelli) gibi

şarkıcıların hâkim olduğu bir dönemdi. Hepsi yaklaşık yüz yıllık bir dönem içinde yetişti –Nicolini'nin doğduğu 1673'ten Caffarelli'nin öldüğü 1783'e kadar. Opera *castrato*larının sonuncusu Giovanni Battista Vellutti'ydi; Meyerbeer, *Il crociato in Egitto*'da (1824) onun için bir bölüm yazdı. Bildiğimiz kadarıyla, Alessandro Moreschi'nin (1858-1922) ölümüyle birlikte soyları tükendi. Moreschi, Sistine Şapeli Korosunun bir üyesiydi ve yirminci yüzyılın ilk on yılında birkaç fonograf kayıt yaptı. Bu kayıtlardaki ses insanı ürpertir. Ses ne kadın ne de erkek olan bir altonun sesine benzer; tuhaf, hüzünlü, yalvarır nitelikte bir rengi vardır.

Castrato, ses bakımından kontrol ve esnekliği temsil ediyordu. Herhangi bir Handel operasının partisyonuna kısa bir bakış, şarkıcıya nefes alma fırsatı vermeden ebediyen sürüyormuş gibi görünen art arda otuz iki notalık koloratur pasajları ortaya çıkarır. Bölümler özellikle tiz akmaz; ne de olsa o günün dinleyicisi tiz notalara aldırmazdı. Tenorun ince Do'su, Romantik bir buluştur. Aslında başrol oynayan tenor, büyük ölçüde Romantik bir buluştu. Barok operada tenorlar ikincil rollerde şarkı söylerler. Doğrudur; pek çok *castrato* ince Do sesini kolayca çıkarabilirdi ve flütçü-besteci Johann Quantz'a (1697-1773) inanacak olursak Farinelli, tam sesle ince Do'nun üstünde bir Fa sesi alabiliyordu. İnanılmaz nefes kontrolleriyle ve ses genişliğinde bir kopma olmadan ya da herhangi bir vokal zorlanması yaşamadan her tür karışık figürasyonu başarma yetenekleriyle gurur duyuyorlardı.

Handel'in zamanındaki kadın şarkıcıların da bu yeteneği vardı. En ünlüleri Francesca Cuzzoni ile Faustina Bordoni'ydi. İkisi de Londra'da Handel operalarında, çoğunlukla aynı oyuncu grubu içinde şarkı söyledi. Cuzzoni kısa boylu, şişman, huysuzdu, asla aktris değildi; tıpkı *castrato*ların genellikle uzun boylu, şişman, şekilsiz (hadım edildikleri için sakalları çıkmıyordu ve bir kadın gibi göğüsleri büyüyordu) olmaları ve aktör olmamaları gibi. Buna karşılık Bordoni çekiciydi ve o gün için başarılı bir aktristi. Doğal olarak iki kadın birbirinden nefret ediyordu ve 6 Haziran 1727'de Bononcini'nin *Astianatte*'sinin bir icrasında olaylar doruğa ulaştı. İzleyiciler arasındaki destekçilerinin kışkırtmasıyla (Bordoni, Burlington hizbinin gözdesiydi; Cuzzoni'nin hayranları ise, Lady Pembroke'un çevresindendi) iki kadın sivri tırnaklarıyla birbirlerinin üzerine yürüdü ve büyük bir kavga çıktı; çığlıklarla saç başa girdiler. Gazeteler olaya geniş yer verdi ve "Madam Faustina ile Madam Cuzzoni arasındaki korkunç ve kanlı kavganın tam ve

doğru anlatımı"nı harfi harfine veren bir broşür yayımlandı. Broşür, iki hanımefendinin, halkın önünde dövüşmelerini öneriyordu. Handel, tesadüfen o ölümsüz akşamın emprezaryosuydu. Cuzzoni'nin şeytan, Faustina'nın "Beelzebub'un veledi" ve ikisinin de sürtük olduğunu haykırdı.

Handel zamanındaki dinleyiciler, Barok operanın *castrato*larını ve geleneklerini kabul etmeye istekliydi. Daha sonraki izleyiciler bunu istemedi. Bugün hiçbir şarkıcı, vokal yazılımını Handel zamanının şarkıcıları gibi ele alamaz; inanılmaz tumturaklı librettolar da harika müziğin yerini tutamaz. Oldukça üsluplu yapımlar zorunludur. Bazı bilginler, *castrato* rollerinin baritonlara ya da baslara verilmesini öneriyor. Her durumda, vokal çizgisi bugün basitleştirilmek zorunda ve Handelci operanın varlık nedeni büyük ölçüde ortadan kalkmıştır. Diğerlerinin yanı sıra, *Julius Caesar* ve *Alcina* canlandırmalarının gösterdiği gibi hâlâ zevk verebilirler; ama bu modern yapımlara, ancak özgünün adaptasyonları denilebilir.

Handel operalarının şaşırtıcı ölçüde büyük bir bölümü özgün müzik değildir. Handel zamanının dinleyicileri, başka bestecilerin eserlerini kendine mal etmesini kabul etmeye hazırdılar. Bu durum Handel biyografisinde her zaman hassas bir konu olmuştur ve yazarlar altını üstüne getirerek bunu açıklamaya ya da buna mazeret bulmaya çalıştılar. Açıkça söylemek gerekirse Handel, bir eser hırsızıydı ve kendi zamanında da böyle bilinirdi. Meslek yaşamının başlangıcında Keiser, Graun ve Urio gibi bestecilerin müziğinden yararlanıyor ve kendisininmiş gibi gösteriyordu. Hastalandığı 1737 yılından itibaren Handel giderek daha fazla başka insanların müziğini kullandı. Çağdaşları bu pratiğe hoşgörüyle baktılar. Abbé Prévost 1733'te şöyle yazıyordu: "Bununla birlikte bazı eleştirmenler, onu birçok güzel işin malzemesini Lully'den, özellikle de İtalyan üslubu kılığına sokma becerisine sahip olduğu bizim Fransız kantatlarımızdan ödünç almakla suçlar. Doğru olsa bile, bu affedilebilir bir suç olurdu." Merhametli bir açıklama şöyle olurdu: Bir opera evinin yönetimiyle, şarkıcılarının kişisel kavgalarıyla, yeni operalar çıkarma ve saray için eser yazma zorunluluğuyla karşı karşıya olan yoğun Handel'in her şeyi yapmaya vakti yoktu. Bu yüzden başka malzemeleri aldı, süreç içinde genellikle iyileştirdi ve kendisininmiş gibi sundu. Handel'in eser hırsızlıklarının bir listesi şaşırtıcı derecede uzun olurdu. (Bach da başkalarının müziğini yeniden yazdı; ama bu eserler uyarlama ya da düzenleme niteliğindeydi ve Bach'ın kendine ait olmayan malzemeden yararlanmaya



GEORGE FRIDERIC HANDEL
(THOMAS HUDSON)

çalıştığını gösteren bir kanıt yoktur. Gluck, kendi eserlerinin hırsızıydı; diğer bestecilerin müziğinden çok kendi müziğini yağmaladı.)

1920'lerin sonunda Londra'daki İtalyan operası çılgınlığı dinmeye başladı ve *Dilenci Operası*nın –İngilizce söylenen, Walpole yönetimini hedef alan yergilerle dolu bir balad opera– başarısıyla birlikte neredeyse öldü. Sözlerini John Gay'in yazdığı ve John Christopher Pepusch'un (1667-1752) müziğini düzenlediği *Dilenci Operası*nın herhangi bir Handel operasından daha istikrarlı bir yaşamı oldu ve prömiyerinin yapıldığı 1728'den beri repertuvardan hiç çıkmadı. Otantik bir minör şaheserdir. Aynı zamanda Handel'in İtalyan operası şirketinin iflasına da katkıda bulundu. Ama Handel çok para kazanmıştı ve kendi fonlarından 10.000 poundu King's Theatre'da bir sonraki opera macerasına yatırabildi –1737'ye kadar süren bir macera. Lincoln's Inn Fields'de rakip bir opera şirketi kurulmamış olsaydı, daha uzun sürebilirdi. Londra iki opera şirketini besleyecek kadar büyük değildi ve Handel bu kez çok para kaybetti.

İtalyan operası ölmüş görünüyordu ve Handel başka bir şeye yöneldi: –İngilizce oratoryo. Bunun için hazır bir kamuoyu buldu. 1738'de *Saul*'ü, 1739'da *İsrailoğulları Mısır'da*'yı, 1741'de *Messiah*'ı besteledi. Toplam yirmiye yakın oratoryo besteledi; büyük diziyi 1752'de *Jephtha* ile bitirdi. Gözleri 1751'de tamamen kör olmasaydı daha fazlasını bestelerdi. Son yıllar, Handel oratoryolarına artan bir ilgiye tanık olmaktadır; ama büyük çoğunluğu hâlâ bilinmiyor. Handel neden oratoryoya yöneldi? Eski biyograficiler, 1737'de geçirdiği felçten ve bazı zihinsel rahatsızlıklardan sonra Handel'in çok dindarlaştığına inanmaktan hoşlandılar. Hakikat daha dünyevi olabilir. Büyük ölçüde tek başına profesyonel bir besteciydi. Bir işadamı-besteciydi. İtalyan operasının modası geçtiyse, başka bir şeye yönelecekti. Dinleyicinin, oratoryolarına üşüştüğünü görünce oratoryo sundu. Bazı Handel uzmanları, özellikle de Paul Henry Lang, oratoryoların dinsel eser olmadıklarını; Kitabı Mukaddes konularında, kiliseden tamamen kopuk dramatik eser olduklarını ısrarla belirtirler. Her neyse, Handel oratoryo bestelemenin en kârlı iş olduğunu gördü. Her şeyden önce Londra'nın en ünlü şahsiyetlerinden biriydi ve bir icracı olarak son derece popülerdi. Bu yüzden her oratoryo sunumunda org solisti olarak çıkıp, ek yem olarak bir iki konçerto çalmayı uygun buldu. Körlüğü acıma duygusu uyandırdı ve bu da yardımcı oldu. *Samson* sunulurken tenor John Beard

kör bestecinin yanında durup aşağıdaki dizeleri okuduğunda, izleyicinin yutkunduğu duyulmuş olmalı:

Tam tutulma – güneş yok, ay yok.
Her şey karanlık, kavurucu öğle sıcağında.

Oratoryoların içinde en popüleri elbette *Messiah*'tır. Şimdiye kadar bestelenmiş en popüler koro müziği olarak da kabul edilebilir. Handel bunu 1741'de yazdı ve bestelenmesiyle ilgili hikâyeler, müzik mitolojisinin bir parçası olmuştur: Handel'in, metni kibirli Charles Jennens'ten nasıl aldığı; kendisini Londra'daki dairesine kilitleyip yirmi dört saat içinde eseri nasıl bestelediği; Tanrı'nın elinin kendisine nasıl yol gösterdiği; Handel'in, müziğin basılı notalarını Dublin performansına yetiştirmek için nasıl yemekten, içmekten ve uyumaktan vazgeçtiği. Ne yazık ki bilginler, bütün bunlara uydurma diyor; üstelik *Messiah*'ın ilk dünya gösterimi ertesi yıl nisan ayında yapıldı.

Handel'in Dublin'de ne işi vardı? Lord Lieutenant'ın yerel bir hayır kurumu için yeni bir oratoryo da dahil olmak üzere, bir dizi konser verme davetini kabul etmişti. Büyük Bay Handel'in *Messiah*'ını hazır ettiğine dair söylentiler Dublin'e yayıldı ve tanıtım çarkları –o sırada bunlardan bolca vardı ve Handel onlardan nasıl yararlanacağını çok iyi biliyordu– çalışmaya başladı. Bütün gazetelerde ilanlar vardı ve 8 Nisanda başlayan provalar, tanıtımları doğruladı. *Messiah* bir şaheserdi. Dublin *News-Letter*'ın muhabiri, Handel'in yeni eserinin "en iyi uzmanların görüşüne göre, burada ya da herhangi bir krallıkta icra edilmiş bu türden her şeyi çok aşan" bir eser olduğunu söyledi. Dublin *Journal*, *News-Letter*'ı geride bırakıp, *Messiah* için "en büyük uzmanların şimdiye kadar işitilmiş en güzel Müzik Bestesi olmasına izin verdikleri" bir eser dedi. Herkesin, 13 Nisandaki prömiyerine gitmeye can atması boşuna değildi. Sponsorlar bilet talebinin, salonun kapasitesini çok aştığını bilyorlardı. Hanımefendilere "bugüne etek kasnaklarıyla gelmemeleri" tavsiye edildi ve "Beyefendilerin kılıçsız gelmeleri" istendi.

Londra da *Messiah*'ı büyük buldu. Rivayete göre Kral George, Aleluya Korosu sırasında o kadar heyecanlandı ki ayağa kalktı. Doğal olarak onunla birlikte herkes ayağa kalkmak zorunda kaldı ve söylence bugüne kadar devam ediyor. Oratoryoyla ilgili şiirler yazıldı, aydınlar enine boyuna tartıştı ve *Messiah*, yazılmış en popüler müzik parçalarından biri olarak kariyerine başladı.

Dublin prömiyerindeki orkestranın tam bileşimi bilinmiyor. Bayan Cibber baş şarkıcıydı. Sonraki kuşaklar, Handel'in büyük eseri için onu seçmiş olmasına dayanarak Cibber'i büyük bir kontralto sanacaktı. Handel'in kendi çağı onu şarkıcı saymazdı. Susanna Maria Cibber, Londra'nın gözde aktrisiydi. Arne adlı bir döşemecinin kızı olarak 1715'te doğan Cibber, ikinci çocuktu. Kardeşi Thomas ünlü bir besteci oldu. Susanna'nın küçük ama hoş bir sesinin olduğunu o keşfetti. Kardeşinin bestelediği ya da sahnelediği eserlerde opera sahnesine çıktı. Sonra Drury Lane kumpanyasına girdi, Theophilus Cibber (saray şairi Calley Cibber'in oğlu) ile tanıştı ve onunla evlendi. Çok geçmeden şarkıcılığı bırakıp oyunculuğa geçti. Başarısı görkemliydi ve Londra'nın gülüydü. Sonra, kocasının (aslında bir pezevenkti) sefilliğini gösterdiği pis bir skandal geldi ve Susanna, Dublin'e çekildi. Handel'in *Messiah* için bir soliste ihtiyacı vardı ve etrafta da o bulunuyordu. Böylece Bayan Cibber, drama tarihinin yanı sıra, müzik tarihinde de bir yer edindi.

Handel'in pek çok operasının ve aslında, koro eserleri hariç müziğinin neredeyse tamamının, ölümünden sonra neredeyse 200 yıl boyunca ihmal edilmiş olması, kafa karıştırıcı kimi soruları akla getirir. Kendi zamanında Handel, yaşamış en büyük müzisyenlerden biri sayıldı ve sonraki kuşaklar da bu fikri değiştirmeye gerek görmediler. İngiltere'deki ünü istikrarlı bir biçimde devam etti ve güçlü nüfuzu, İngiliz müziği üzerinde boğucu bir etki yarattı. Gerçekten de Edward Elgar ortaya çıkana kadar İngiltere, uluslararası çapta ünlü bir besteci çıkaramadı. Handel sayesinde, daha sonraki İngiliz besteciler özenli koro eserleri yazıp kendilerini kanıtlamak zorunda kaldılar ve İngiltere fiilen oratoryo-çılgını oldu. Çılgınlık on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar sürüp, George Bernard Shaw'un şu gözlemi yapmasına yol açtı: "Britanya halkı, *Requiem*lerden tüyler ürpertici bir zevk alıyor." Koro müziği halkın malı sayılıyordu. Handel'in ölümünden yalnızca bir yıl sonra, William Mann adlı bir yazar şöyle diyordu: İngiltere'nin her tarafında köy müzik grupları "oratoryo düşkünlüğü Başkentten Krallık taşrasındaki pazar kurulan her kasabaya yayıldığından beri, kendi Britanya Kiliselerine Chantlar, Ayinler ve İlahiler sokmadıkça hiçbir şekilde tatmin olamıyorlar..." Britanya müziğinin üzerine, burjuvaların büyük bir cenaze şalı indi ve yıllık Handel festivalleri, neredeyse dinsel bir olay haline geldi. Handel kendi oratoryolarını dinsel bir çalışma olarak görse de görmese de, halk tarafından öyle kabul edildiler. Nisan 1813 tarihli *Chester and North Wales Magazine* şöyle diyordu:

"Handel'in müziği, aziz Efendimiz ve Kurtarıcımızın anısıyla, insan olarak hayran olmamız ve Hıristiyan olarak *hissetmemiz* gereken türden bir dinsel coşkuyla zihni doldurmaya hayranlık verici derecede uygundur." 150 yıldan fazla bir süre boyunca İngiltere'de müzik, Handel'in pençesinde kaldı; ancak Mendelsshon, başka tür bir etki yaratabildi. Britanyalı hiçbir besteci, özgürleşecek kadar güçlü değildi.

Ama yirminci yüzyılın başından itibaren Handel'in ünü İngiltere'de bile geriledi. Müziğinin bu kadar az dinlenir olması şaşırtıcıydı. Operaları kendisi hayattayken unutuldu. On dokuzuncu ve yirminci yüzyılın birinci yarısı boyunca, yalnızca bir eseri İngiltere dışında büyük popülerliğe ulaştı. Bu eser elbette *Messiah*'tı; ama *Samson* ve *Judas Maccabeus* da ara sıra dinlenmiş olabilir. Bir orkestra, büyük konçertolarından birini nadiren çaldı; bugün de nadiren çalarlar. En popüler orkestra eseri *Su Müziği*, en çok Hamilton Harty'nin düzenlediği bir özetlemede işitildi. (Bugün orkestra şefleri daha bilgilidirler ve bugün dinlenen *Su Müziği*, özgün biçimine yakın şeklidir.) Kemancılar, Handel çalma zahmetine katlandıklarında, La-Majör ya da Re-Majör Sonat'ın Nachez düzenlemesi gibi daha sağlamlaştırılmış Romantizmlere yöneldiler. Org konçertolarındaki müzikler harikadır, ama konser salonlarına neredeyse hiç sokulmaz. Operalarının pek çoğu unutuldu. Almanya'da İkinci Dünya Savaşından önce Handel operalarını canlandırma yönünde bir girişim oldu, ama eserler tutmadı. Daha 1970'te Handel'in, esasında tek-eserlik (elbette *Messiah*) bir besteci olduğunu iddia etmek olanaklıydı. O günden bu yana yalnızca bir değişiklik değil, daha çok bir devrim oldu. Hangi nedenle olursa olsun –erken dönem çalgı hareketinin popülerliği, aniden Handel CD'leri edinme arzusu, bunun güçlü, kanlı canlı bir müzik olduğunun anlaşılması– Handel yeniden keşfedildi. 1995'e gelindiğinde on sekiz oratoryosu ile yirmi iki operası kaydedilmişti. Her zaman popüler olan *Messiah*'ın otuzdan fazla versiyonu vardı. Her yerde opera tiyatroları onun eserlerini sahneliyor.

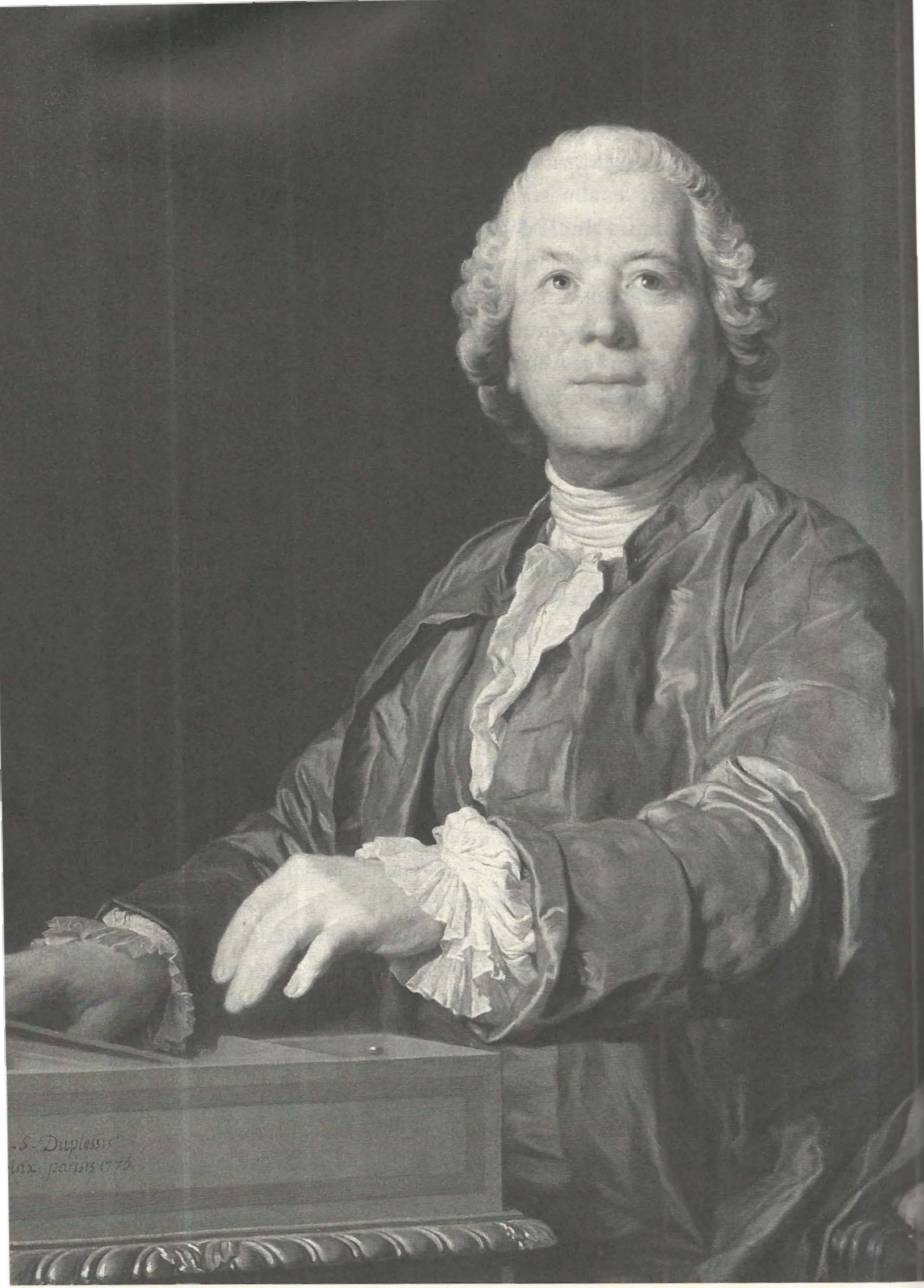
Handel'in müziğiyle alışılmadık türden bir canlılık, genişlik ve keşif hayat bulur. Kendine özgü bir İngiliz niteliği de vardır ve bunun bir kısmı, Henry Purcell'den kaynaklanır. Handel'in müziği birçok bakımdan Bach'ınkinden daha erişilebilirdir: Anlaşılması daha kolaydır, ifadesi daha dolaysızdır, daha az karmaşıktır, ezgisi daha güçlüdür ve erkeksidir. Bach'ın armonik dehasına ya da kontrpuan ustalığına sahip değildi –kim sahipti ki?– ama

Handel'in kontrpuanı yine de kendinden emin ve güvenliydi. Handel biyograficileri, onun kontrpuanının derdine düşer ve gereksiz yere Bach'ınkiyle karşılaştırırlardı. Karşılaştırma anlamsızdır; çünkü iki besteci farklı şeylerin peşindeydi. Bach, nefes alması kadar doğal ve kaçınılmaz bir biçimde kontrpuanlı düşünüyordu. Handel daha serbest, daha az kitabi bir kontrpuanı, belirli efektler için bir araç olarak kullandı.

Handel müziğinin şaşırtıcı yeniden keşfi, Handel'in çağdaşlarına şaşırtıcı gelmezdi. Zira *onlar* onun değerini biliyorlardı ve Handel'in kendisi de biliyordu; Westminster Abbey'e gömülmeyi bile istedi. 14 Nisan 1759'da 74 yaşında öldü ve bütün İngiltere gerçekten üzüldü. Handel, sayısız ölüm ilanının konusu oldu; bunlardan 17 Nisanda *Public Advertiser*'da çıkan biri tipik ve akrostişlidir:

He's gone, the Soul of Harmony is fled!
And warbling Angels hover round him dead.
Never, no, never since the Tide of Time,
Did music know a Genius so sublime!
Each mighty harmonist thet's gone before,
Lessen'd to Mites when we his Works explore.

[Heyhat, gitti, Armoninin ruhu yok oldu!
Ah o ötüşen melekler onun etrafında uçuşurlar.
Asla, hayır, zamanın aktığı ilk andan beri hiç
Böylesine görkemli bir zekâ tanımadı müzik!
Daha önce göçen her aziz besteci,
Onun keşfettiklerinin çok azını görebildi.]



CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714-1787)
(JOSEPH SIFFRED DUPLESSIS)

4
OPERANIN REFORMCUSU
CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

Christoph Willibald Gluck'un en büyük tarihsel ünü, operada ilk büyük reformun başlatıcısı olmasından kaynaklanır. Gerçekten de bir besteciden çok bir reformcu olarak ünlüdür. Yaklaşık elli opera yazdı ve bunlardan yalnızca biri –*Orfeo ed Euridice*– sürekli repertuvardadır; bunun dışında *Alceste* ve iki *Iphigénie* operası arada bir canlandırılır. Neredeyse yalnızca sahne için çalıştı ve sözü edilmeye değer bir sözsüz müzik bestelemedi. Nadiren de olsa ilk operalarından artık çok azı sahneleniyor. Gluck geç gelişen biriydi; *Orfeo*'yu 48 yaşında besteledi. O zamana kadar hiç yakınmadan, yerleşik geleneklere uygun uzun bir eserler dizisi yazmıştı. Memnuniyetsizliğini belli eden bir ima, *Orfeo*'da görkemli ve kökten yeni bir şeyle ortaya çıkacağını gösteren hiçbir işaret yoktu.

Kendisini harekete geçiren bir librettistle karşılaşmasaydı Gluck, çok büyük olasılıkla *Orfeo* düzeyinde bir müzik bestelemez, hiçbir şeyi de düzeltmezdi. Mozart için Lorenzo da Porte ne ise, Ranieri de Calzabigi (17141795) de Gluck için oydu. Bu iki şairin birçok ortak yanı vardı. İkisi de maceracı, gezgin, entrikacı, politikacı ve oldukça ahlaksız işletmeciydi. İkisi de müzikal tiyatroyu anlayan ve takdir eden oyun yazarıydı. İkisi de doğru zamanda Viyana'da ortaya çıktı. Calzabigi 1761'de Viyana'ya geldi ve *Orfeo ed Euridice*'nin librettosunu düzenlemesi için Gluck'a verdi. Gluck, ortağına hak ettiği değeri verecek kadar cömertti:

> *Müziğim biraz başarı kazandıysa bunu, ona borçlu olduğumu kabul etmeyi görev bilirim; çünkü sanatımın kaynaklarını geliştirmemi olanaklı kılan oydu... Bir besteci ne kadar yetenekli olursa olsun, şair gerekli coşkuyu uyandırmadıkça sıradan bir müzikten başka bir şey üretemez; bu coşku olmadan her türlü sanat yapımı zayıf ve güçsüz olur.*

1762'ye, *Orfeo ed Euridice*'nin prömiyerinin yapıldığı yıla kadar, Gluck biraz başarı sağlamıştı; ama (orta yaşlı) *yaramaz çocuk* değil, daha çok iyi bir pro-

fesyonel sayılıyordu. Yukarı Pfalz'ta, 2 Temmuz 1714'te Erasbach'ta doğdu. Babası, büyük soyluların hizmetinde bir orman korucusuydu ve aile sürekli hareket halindeydi. Gluck'un ilk yılları fazla bilinmiyor. İyi eğitim almış gibi görünüyor ve keman, viyolonsel ve klavsen çalabiliyordu. Prag'da üniversiteye gittiğine dair kanıtlar var. Yirmi iki yaşında Viyana'ya, sonra Milano'ya gitti ve orada, ünlü Giovanni Battista Sammartini (1701-1775) ile birlikte çalıştı. İtalya Gluck'u sekiz yıl kabul etti ve Gluck ilk operası *Artaserse*'yi 1741'de orada besteledi. Eser aynı yılın Aralık ayında Milano'da sahnelendi, başarılı oldu ve bugün tamamen unutulmuş bir dizi opera onu izledi.

Handel gibi Gluck da bir kozmopolitti. Kısa bir süre Paris'e, sonra 1745'te Londra'ya sürüklendi. Londra'da İtalyan Operasına iki eser besteledi: *La caduta de' g*iganti ve *Artamene*. Bunları, Lord Middlesex ısmarlamıştı; bu da Gluck'un zaten bir miktar üne sahip olduğunu gösterir. Londra'da Handel'le de dostluk kurdu; Handel'in, aşçısının Gluck'tan daha fazla kontrpuan bildiğini söyleyerek onunla alay ettiği rivayet edilir. Handel'in aşçısı Gustavus Waltz'ın (ya da Walz) bas şarkıcı ve iyi eğitimli bir müzisyen olduğu düşünülürse, bu ifadenin doğruluk payı olabilir. Kuşkusuz Gluck, aldığı eğitimle, fügün incelikleriyle başa çıkabilir durumda olmalı. Kontrpuanla hiçbir zaman özel olarak ilgilenmediğine değinmek gerekir; ama bu, beceremediğini söylemekten farklıdır. Gluck homofonik (kontrpuana karşıt olarak) düşündüğü için, bazı çevrelerde onun tekniğinin bayağı olduğunu söylemek bir inanç akidesi haline gelmiştir. Bu yüzden Sir Donald Tovey, Gluck'un değişmez esinine dikkat çekerken "rutin tekniği kötüydü ve kötü kaldı" diyordu. Bir Bach'ın ya da Handel'in sonsuz kaynağıyla karşılaştırıldığında öyleydi. Ama Gluck'un yapmaya çalıştığı şey bakımından öyle değildi. Gluck, Handel'in alaylı sözlerini duymuş olabilir ya da olmayabilir. Aralarının bozulmadığı kesindir ve ömrünün sonraki yıllarında Gluck'un yatak odasında Handel'in bir tablosu vardı. Tabloyu kastederek şöyle diyordu: "Sanatımızın en yaratıcı ustasının portresi var. Sabahleyin gözlerimi açtığımda büyük bir saygıyla ona bakar ve onu bu şekilde takdir ederim."

Daha sonra Gluck'un gezileri onu Hamburg'a götürdü; orada, diğer kentlerin yanı sıra, Leipzig ve Dresden'i ziyaret eden gezici bir İtalyan operası kumpanyasını yönetti. 1749'da Viyana'daydı ve ertesi yıl zengin bir tüccarın kızıyla evlendi. Ondan sonra hiçbir zaman para endişesi taşımadı; bu bakımdan o zamanın bestecileri arasında eşsiz bir konumdaydı. Maddi gü-

vence, bağımsızlığının –bazılarına göre kibrinin– ve inatçılığının artmasına neden oldu. Sonuçlarından endişe etmek zorunda olmadığınızda, dünyaya lanet okumak kolaydır. Gluck durmadan beste yaptı ve şef olarak da isim yaptı. 1752'de Viyana'da, imparatorluk sarayının Kapellmeister'i ve 1754'te Prens Hildburghausen orkestrasının şefi olarak atandı. 1756'da Papa XIV. Benedict'ten şövalyelik unvanı aldı. Ondan sonra kendisine Ritter von Gluck ya da Fransa'da Şövalye Gluck denilmesinde ısrar etti. Bu yıllarda, bugün tamamen unutulmuş bir dizi opera besteledi. *Ezio, Issipile, Le cinesi, La danza* ve *Antigono* gibi adlar taşırlar.

Gluck'un Calzabigi'yle tanışması, reformun kıvılcımını çaktıysa da reformun hazır beklediği söylenebilir. Opera kuru bir formül haline gelmiş; bir tarafta Metastasio'nun librettolarıyla katılaşmakta, diğer tarafta şarkıcıların tuhaflıklarıyla dağılmaktaydı. Pietro Metastasio (1698-1782), müzik çevrelerinde yirmi yedi *dramme per musica*'sıyla ünlü bir yazardı. Bunların büyük çoğunluğu, Viyana'da 1730'dan ölünceye kadar sürdürdüğü saray şairliği sırasında yazıldı. Bu yirmi yedi müzikal drama, on sekizinci yüzyıl bestecilerince *binden* fazla kez sahneye kondu. Bazıları o kadar çok saygı gördü ki, yetmiş farklı besteci tarafından sahneye konuldu. Dinleyicinin yeni bir operaya, daha önce gördüğü duygusuyla gitmesi boşuna değildi. Metastasio librettoları, mitolojiye ve eski tarihe dayanmaktaydı; çok sayıda kahramanları vardı ve kurguları özenliydi. Tovey bunları iyi kurulmuş ve mantıklı, "çok rasyonel bir müzikal şema" diye tasvir eder; "bu şemaya göre, her duygusal krizde ya da olası sessizlik noktasında duygunun bir aryayla ifade edilebildiği; sözlerin, müzikal bir şemada, iyi müzikal efektle tekrarı kaldıracak şekilde tasarlanmış anlamlı birkaç şiir dizesine ayarlanabildiği; her duruma doğal ve pürüzsüz bir diyalog ve eylem süreciyle ulaşılıyordu."

Böyle olmuş olabilir. Ama Metastasio operası ve aslında o zamanın tüm İtalyan operası, birkaç sesliye dayanan doğaçlama nağmelemelerde aralıksız avazı çıktığı kadar bağıran şarkıcıların egemen olduğu bir sololar ve düetler dizisiydi. O günlerde şarkıcılar, besteciye yapması gerekeni buyuran ve müziği kendi bireysel egolarına ve vokal üsluplarına uydurmakta tereddüt etmeyen efendilerdi. Ramp ışıklarına yaklaşıp dinleyiciyi vokal fişeklerle afallatırken tüm sahne eylemi dururdu. Zavallı bestecilerden arada bir itirazlar ve reform dilekleri geldi. Daha 1720'de İtalyan besteci Benedetto Morcello, *Il teatro alla moda* başlıklı bir düzyazıda, İtalyan operasını taşladı.

Bir paragrafı, besteci ile şarkıcı arasındaki ilişkiyi açıklar: "Besteci şarkıcılarla, özellikle de *castrato*larla çalışırken, onların daima sol tarafında, bir adım geride ve şapkası elinde durur... Virtüözlerin dehasına ayarlı aryaların temposunu hızlandırır ya da yavaşlatır, eserle ilgili olarak dile getirdikleri her kötü yargıyı, kendi ünü, itibarı ve çıkarları onların elinde olduğundan, örtbas eder ve bu nedenle, gerekirse aryaları, resitatifleri, diyezleri, bemolleri, natürelleri değiştirir."

Reform zamanıydı. Barok operanın yapısal saçmalıkları dışında başka faktörler vardı. Barok çağın yerini yeni bir klasisizm alıyordu ve eğilim, süslülükten çok sadeliğe doğruydu. 1760'a gelindiğinde müzisyenler, karışık Barok ihtişamdan tamamen kopmuş ve kontrpuansız, yalın ve melodik bir üslup olan *style galant* üslubuyla yazıyorlardı. *Nouvelle Héloise* (1760) ve *Émile*'inde (1762) doğa ve doğallık idealiyle ortaya çıkan Rousseau, çağın düşünüşünü etkiledi. Johann Joachim Winckelmann, ünlü Yunan sanatı tarihinde (1764), klasik ideali Avrupa'ya yeniden tanıttı. Onun vardığı sonuçlar –güzellik, ayrıntıların bütüne boyun eğmesidir ve gerçek sanat, uyum ve zarif orandan ibarettir– Aydınlanmanın estetik düşünüşünü büyük ölçüde etkiledi. Calzabigi'nin librettolarıyla uyanan Gluck, Winckelmann'ın sanat için ve Rousseau'nun insan için vazettiği şeyi opera için yaptı. (Rousseau'yu okumuş olan Gluck hep müziğinde doğaya dönmekten söz ediyordu; doğayla yalnızca ağaçları ve gökyüzünü değil, fiilen hissedildiği şekliyle insan duygusunu da kastediyordu.) Süslemeleri, güzellemeleri ve vokal gösterileriyle Barok operayı bir tarafa bırakıp Klasik saflık, denge, yalınlık, hatta sertlik ideallerine yöneldi. Bununla birlikte düşüncesinde tamamen tutarlı değildi. *Orfeo ed Euridice*'den sonraki yirmi beş yılda on üç opera daha besteledi. Bunların altısı "reform" operasıydı; geri kalanlar eski Metastasio üslubu operalardı. Yine de kendi zamanında operanın seyrini değiştiren kişi Gluck'tu ve onun düşünceleri Wagner'e, hatta ötesine yol açtı.

Gluck'un ilk adımı şarkıcılara hadlerini bildirmek oldu ve bunu iki şekilde yaptı. Birincisi, opera boyunca karakter içinde kalmalarında ısrar ederek yaptı. İkincisi, *da capo* aryayı değiştirerek ya da kaldırarak. Şarkıcılar ilk bölüme geri dönüşte artık delicesine doğaçlama yapamıyorlardı. Yazılanı okumak zorundaydılar; fevri ve buyurgan Gluck, kendi zamanının en çok aranan şefi, işi sağlama almak için kendi operalarını kendisi yönetti. Gluck'un reformcu operalarında aryalar, Barok operada olduğundan daha

kısadır ve giderek artan miktarda resitatif vardır. Resitatif, aryanın aksine abartılı konuşmadır, yüksek seslidir. Sahne eylemini ve karakterizasyonu ilerletmek için, operanın şarkı olarak söylenen bölümlerini birbirine bağlayan bir düzenek olarak kullanılır. Gluck, eşlik müziğinin harpsikordla çalınan bir ya da iki akora indirgendiği eski *recitativo secco*'yu adeta bir tarafa bıraktı. Onun yerine, oldukça gelişkin eşlik müziğiyle çok daha anlatımlı olan *recitativo stromentato*'yu kullandı. Uvertürü, dramanın bir parçası olarak kabul etti; duygusal gerçekçilik ve karakter gelişiminin peşine düştü ve tam bir dramatik birliğe ulaşmaya çalıştı.

Dönemin opera düşüncesinde bütün bunlar yeniydi. Gluck'un yapmaya çalıştığı şeylerin birçoğunu Monteverdi'nin önerdiği ve gerçekleştirdiği doğrudur –ama Monteverdi çoktan unutulmuştu. 1773'te *Mercure de France*'a yazdığı bir mektupta Gluck, amaçlarını açık bir dille ifade etti: "Doğanın taklidi, her sanatçının ulaşması gereken bir hedeftir. Ben de buna ulaşmaya çalışıyorum. Her zaman elimden geldiğince yalın ve doğal olan müziğim, en yüksek anlatımlılığa doğru çabalar ve temelde yatan şiirselliğin anlamını kuvvetlendirmeye çalışır. Bu nedenledir ki İtalyanların bolca kullandığı trilleri, koloraturları ve kadansları kullanmam." Gluck 1777'de *Journal de Paris*'te aynı konuyu tekrarladı: "Bana göre [müziğimdeki] seslerin, çalgıların, tüm tınıların, hatta sessizliklerin yalnızca bir tek amacı, yani ifade amacı olmalıdır ve müzik ile sözün birliği o kadar içten olmalıdır ki müziğin librettoya göre ayarlandığı kadar libretto da müziğe göre ayarlanmış gibi görünmelidir."

Orfeo ed Euridice, bu ideallere diğer Gluck operalarından daha yakındır. Hikâye çizgileri berraktır (bazı yazarlar minimum eylemin bile altında olmasından yakındı), şiir yalın ama yücedir, müzik her türlü fazlalıktan, armonik fazlalıklardan bile arınmıştır. Gluck hiçbir zaman çok yaratıcı bir armonici olmadı; modülasyonlar ve anahtar değişimleri konusunda çekingendi.

Orfeo'nun 1762 özgün versiyonu İtalyancaydı, Orfeo'yu erkek bir alto canlandırıyordu. Partisyonun tek geleneksel yanı buydu. Müzikologlar, opera tarihinde hiçbir zaman böylesine köklü bir üslup değişiminin gerçekleştirilmediğine işaret ettiler. Başlangıçta *Orfeo*, Viyana halkı için çok yeniydi; ama coşkulu bir hayran kitlesi edinmesi uzun sürmedi. Gluck'un bir sonraki reformcu operası, yine İtalyanca olan ve 1767'de bestelenen *Alceste*'ydi.

Gluck, *Alceste*'nin önsözünde kuramlarını tam olarak ortaya koydu. En ünlü müzik belgelerinden biri olarak, büyük ölçüde eksiksiz bir versiyonu buraya alınmayı hak ediyor:

> *Alceste'nin müziğini yazmayı üstlenince, ya kendini beğenmiş şarkıcıların ya da çok fazla hoşgörülü bestecilerin operaya soktuğu, İtalyan operasını bu kadar uzun süredir çirkinleştiren, en muhteşem ve en güzel sahne sanatını en gülünç ve en bıktırıcı hale getiren bütün suiistimallerden kurtarmaya kararlıydım. Müziği gerçek göreviyle, gereksiz süslemelerle eylemi kesintiye uğratmadan ya da boğmadan, hikâye örgüsünü izleyerek ve ifade yoluyla şiirselliğe hizmet etme göreviyle sınırlamaya çalıştım; bunun, anlamlı renklerin, konturlarını değiştirmeden figürleri canlandırmaya hizmet eden zengin bir ışık ve gölge kontrastıyla doğru düzenlenmiş bir tablo gibi yapılması gerektiğine inandım. Bu yüzden bezdirici bir* ritornello*'yu beklemek için diyaloğun en ateşli yerinde bir icracıyı tutmak istemiyorum; ne onu bir sözün ortasında sesine uygun bir ünlüde durdurmak, ne uzun bir pasajda güzel sesinin becerisini sergilemek ne de orkestra ona bir kadans için nefesini tazeleme fırsatı verirken beklemek istiyorum. Bir aryanın, belki de sözleri en tutkulu ve en önemli olan ikinci kısmını, birinci bölümdekileri düzenli olarak dört kez tekrarlamak için hızla geçmeyi; bir pasajı birçok kılığa sokabileceğini kibirle göstermek isteyen şarkıcının keyfi için aryayı, anlamının bitmediği yerde bitirmeyi kendi görevim saymadım; kısaca, aklın ve mantığın karşı çıktığı bütün suiistimalleri ortadan kaldırmaya çalıştım.*
>
> *Uvertürün, temsil edilecek eylemin doğası konusunda izleyiciyi uyarması ve deyim uygunsa argümanını oluşturması; konser çalgılarının, sözlerin gereği ve yoğunluğu oranında kullanılması ve bir periyodu anlamsız bir biçimde kesmemek, eylemin gücünü ve hararetini gereksiz yere bozmamak için diyalogda arya ile resitatif arasındaki o keskin karşıtlığa izin vermemesi gerektiğini düşündüm. Dahası, en büyük çabamı güzel bir yalınlık bulmaya adamam gerektiğine inandım ve anlaşılırlığa zarar olacak zorluk gösterisi yapmaktan sakındım; durum ve ifade tarafından doğal bir biçimde gösterilmemişse, yenilikler keşfetmeyi de doğru bulmadım; istenilen bir sonuç uğruna bilerek bir tarafa bırakmayı uygun bulmadığım hiçbir kural yoktur.*
>
> *Bunlar benim ilkelerimdir. Şansıma, yeni bir dramatik şema geliştiren ünlü yazarın cafcaflı betimlemeleri, doğal olmayan kusursuzlukları ve tumturaklı, soğuk ahlakı yerine; yürekten hissedilen dili, güçlü tutkuları, ilginç*

durumları ve sonsuz çeşitlilikte oyunları metne geçiren libretto, benim tasarımlarımı harika bir biçimde geliştirdi. Eserin başarısı ilkelerimi doğruladı ve bu kadar aydın bir kentin evrensel beğenisi, yalınlığın, hakikatin ve doğallığın tüm sanatsal göstergelerde güzelliğin büyük ilkeleri olduğunu açıkça gösterdi...

Calzabigi-Gluck işbirliğinin üçüncü eseri, 1770'te *Paride ed Elena*'ydı. Sonrasında Gluck, dikkatini, operalarını merak eden Paris'e yöneltti. Librettosu François du Roullet'ye ait *Iphigénie en Aulide*, 1774'te Opéra'da sahnelendi. Gluck Paris'te, Marie Antoinette'ten hatırı sayılır bir destek gördü. Kraliçe'ye Viyana'da şan dersi vermişti ve adını, arkadaşıymış gibi anmaktan çekinmiyordu. Bir keresinde, *Iphigénie*'nin bir provasından memnun kalmayınca, yüksek sesle şöyle demiş: "Kraliçeye gidip operamı sahnelemenin olanaksız olduğunu söyleyeceğim. Sonra arabama binip doğruca Viyana'ya giderim." Gluck, her zaman yaptığı gibi, kendi istediğini yaptırdı. *Iphigénie*'yi birkaç ay sonra *Orfeo*'nun Fransız versiyonu izledi; bu kez castratonun yerini bir tenor aldı. (Erkek altonun yerini bir mezzo-soprano ya da kontraltonun aldığı ve *Kutsal Ruhların Dansı* da dahil olmak üzere, yeni parçaların eklendiği özgün İtalyan versiyonu, bugün çalınan versiyondur.) Gluck, *Alceste*'nin de Fransız versiyonunu yaptı.

Paris'teki yıllarını, 1776'da Paris'e gelen usta İtalyan besteci Niccolò Piccinni'yle (1728-1800) çekişmesi renklendirdi. Piccinni, Gluck'un klasik sertliklerinden çok geleneksel operalardan mutlu olan bir grup izleyiciyi hemen kendine çekmişti. Büyük polemikler oldu ve Paris, 1750'lerin başında *Guerre des bouffons*'dan aldığı zevk kadar bu çekişmeden de keyif aldı. Eski çekişme de operayla ilgiliydi. Bazıları, Jean-Baptiste Lully'nin (1632-1687) eski Fransız operasının, Fransız operasının tek mantıklı rotası olduğunu savunmaktaydı; bazıları da aynı şiddetle, tek kurtuluşun İtalyan operası olduğunda ısrar ediyordu. Rousseau, Fransız dilinin müzikal olmadığını ve bu nedenle Fransız operasının zorunlu olarak bir saçmalık olduğunu söyleyerek ikinci görüşten yana oldu. Parisliler, Gluck-Piccinni çekişmesine de aynı ciddiyetle katıldılar. Anlatılanlara göre, ilk kez karşılaşan insanlar birbirlerine "Bayım, Gluckçu musunuz, yoksa Piccinnici mi?" diyorlardı. O sırada yeni Amerika Birleşik Devletleri'nin temsilcisi olarak Paris'te bulunan Benjamin Franklin, iki hizbi şaşkınlıkla dinlemiş ve şöyle yazmış:

...biri cousin *[tatarcık], diğeri* moscheto *[sivrisinek] iki yabancı müzisyenin meziyeti üzerine hararetle tartışıyorlardı; bu tartışmada, görünüşe bakılırsa bir ay yaşayacaklarından eminmiş gibi zamanın kısalığına aldırmadan zaman harcadılar. 'Halk mutlu!' diye düşündüm; kesinlikle akıllı, adil ve ılımlı bir yönetim altında yaşıyorsunuz; zira yakınacağınız kamusal sıkıntılarınız yok, yabancı müziğin kusurları ve kusursuzlukları dışında, bir çekişme konusu yok.*

Bu tartışmalar boyunca, işin sonuna doğru ilişkilerinde bir pürüz oluşmasına rağmen Gluck ile Piccinni'nin arası iyi kaldı. Gluck'un özellikle 1777 tarihli *Armide* ve 1779 tarihli *Iphigénie en Tauride*'den sonra üstünlüğü ele geçirdiği konusunda konsensüs oluştu. Bununla birlikte diplomatik gözlemcilerden bazıları, Gluck'un trajedide, Piccinni'nin komedide üstün olduğunu söyleyerek ortamı yumuşatmaya çalıştılar. Yine 1779'da sahnelenen *Echo et Narcisse*, Gluck'un son büyük eseriydi. 1781'de bir felç geçirdi ve yaşamının son yıllarını Viyana'da sarayda kalarak, ama artık beste yapmadan geçirdi.

Gluck, sert, buyurgan, çabuk öfkelenen ve kendi kendini tanıtma konusunda dâhi bir adamdı. Paris'te yaşayan saray ressamı Johann Christoph von Mannlich'in anılarında, güzel bir Gluck betimlemesi vardır. Mannlich başlangıçta biraz hayal kırıklığına uğramış: "Yuvarlak peruğunu takmış ve büyük paltosunu giymiş Gluck'la karşılaşan hiç kimse, onun ünlü bir kişi ve yaratıcı bir deha olduğunu düşünmezdi." Gluck, diyor Mannlich, orta boydan biraz uzundu (o günün ölçülerine göre, yaklaşık 1,67 m.), "tıknazdı ve irikıyım olmamakla birlikte güçlü ve kaslıydı. Kafası yuvarlak, yüzü kırmızı, geniş ve çopurdu. Gözleri küçük ve çukurcaydı." (Dr. Charles Burney, Gluck "kalıp ve görünüş bakımından iri"ydi diyerek bu görüşe katılır.) Mannlich, Gluck'un "telaşlı" doğasını ve kırıcı açık sözlülüğünü, hatta kabalığını anlatır. "Her şeyi bodoslama söylerdi ve bu yüzden, yaltakçılığa alışık Parislilerin hassas kulaklarını günde yirmi kez rahatsız ediyordu." Fransızlar onu çok nezaketsiz biri sayardı. "Çok yer ve içerdi" diyor Mannlich. "Doyumsuz olduğunu ve parayı sevdiğini hiç inkâr etmedi ve özellikle en iyi lokmayı almaya alışık olduğu yemek masasında epeyce bencillik sergilerdi."

Onu görgüsüz bulanlar yalnızca Parisliler değildi. Bir orkestra şefi olarak kendi zamanının Toscanini'siydi, sert bir amirdi ve müzisyenler önünde titrerdi. Ya da orkestrasında çalmak istemezlerdi. Mükemmeliyet-

çıydı; çalgıcılara bir pasajı yirmi otuz kez tekrarlatırdı. Viyana'da Gluck ile çalgıcıları arasındaki, bizzat imparatorun müdahale etmek zorunda kaldığı çoğu uyuşmazlık böyleydi. Dedikoduya göre, Gluck, bir operasını hazırlarken müzisyenlerine iki kat maaş teklif ederek rüşvet vermek zorunda kalmıştı. Gluck'un olağanüstü bir kulağı vardı ve çalgıyı baştan savma çalmak onu çıldırtıyordu. Bir opera bestelemek için 20 livre alıyorsa, provaları için 20.000 alması gerektiğini söylüyordu. *Aulide*'nin provalarına katılan Mannlich, olup bitenler hakkında bir fikir verir:

> *Bir deli gibi yırtınıyordu. Kâh kemanlar kusurlu olmuş kâh üflemeli çalgılar düşüncelerine uygun ifadeyi verememişti. Yönetirken aniden ara verir, parçayı istenen ifadeyle söylerdi. Bir süre yönettikten sonra, onları durdurup avazı çıktığı kadar "Beş para etmez!" diye bağırıyordu. Hayalimde kemanların ve diğer çalgıların kafasında uçuştuklarını görüyordum...*

Ama Gluck, yapmaktan nefret etmesine rağmen kendi operalarını hazırlamakta ısrar ederdi. Başka ellere emanet ettiğinde olacakları biliyordu. *Paride ed Elena*'nın ithafında Duc de Bragance'a açıkladığı gibi, "İnsan ne kadar çok hakikat ve kusursuzluk derdine düşerse, kesinlik ve eksiksizlik o kadar zorunlu olur." Gluck'un haklı olarak gözlemlediği gibi, yalnızca besteci buna ulaşabilir. "Aryamın, *Che farò senza Euridice*, Burattini'nin bir saltarello'suna dönüşmesi fazla bir şey gerektirmez –aslında, hafif bir ifade değişikliğinden fazlası gerekmez. Bu yüzden, bu tür müziğin icrasında bestecinin varlığı, doğada güneşin varlığı kadar zorunludur. Müziğin canı ve ruhudur; onsuz her şey karmakarışık ve karanlıktır."

Gluck şarkıcılarına da eşit ölçüde haşin davranıyor; onları sürekli cırtlak, zevkten ve müzisyenlikten yoksun olmakla suçluyordu. Dediğim dedik, bağımsız, nezaketsiz Gluck, gerçekten de herkes için bir çileydi. Hep yanlış şeyler söylüyor gibi görünüyordu. Geriye dönülüp bakıldığında, hepsinin doğru şeyler olduğu kanıtlandı. Gluck sosyolojik bir fenomen olarak kendi zamanının çok ilerisindeydi. Ama bu durum, dostlarının onunla birlikte yaşamasını kolaylaştırmıyordu. Bir keresinde Versailles'da kralı ziyaret etmeye davet edildi. Paris'e dönerken, bir dükün evinde öğle yemeği yedi. Asilzade "kralın kabulünden memnun kalmadın mı?" diye sordu. Onun dalkavukluk edeceğini sanıyordu, ama Gluck homurdanarak "Paris'te bir opera daha yazarsam vergi tahsildarına adamayı tercih ederim; çünkü bana övgü ye-

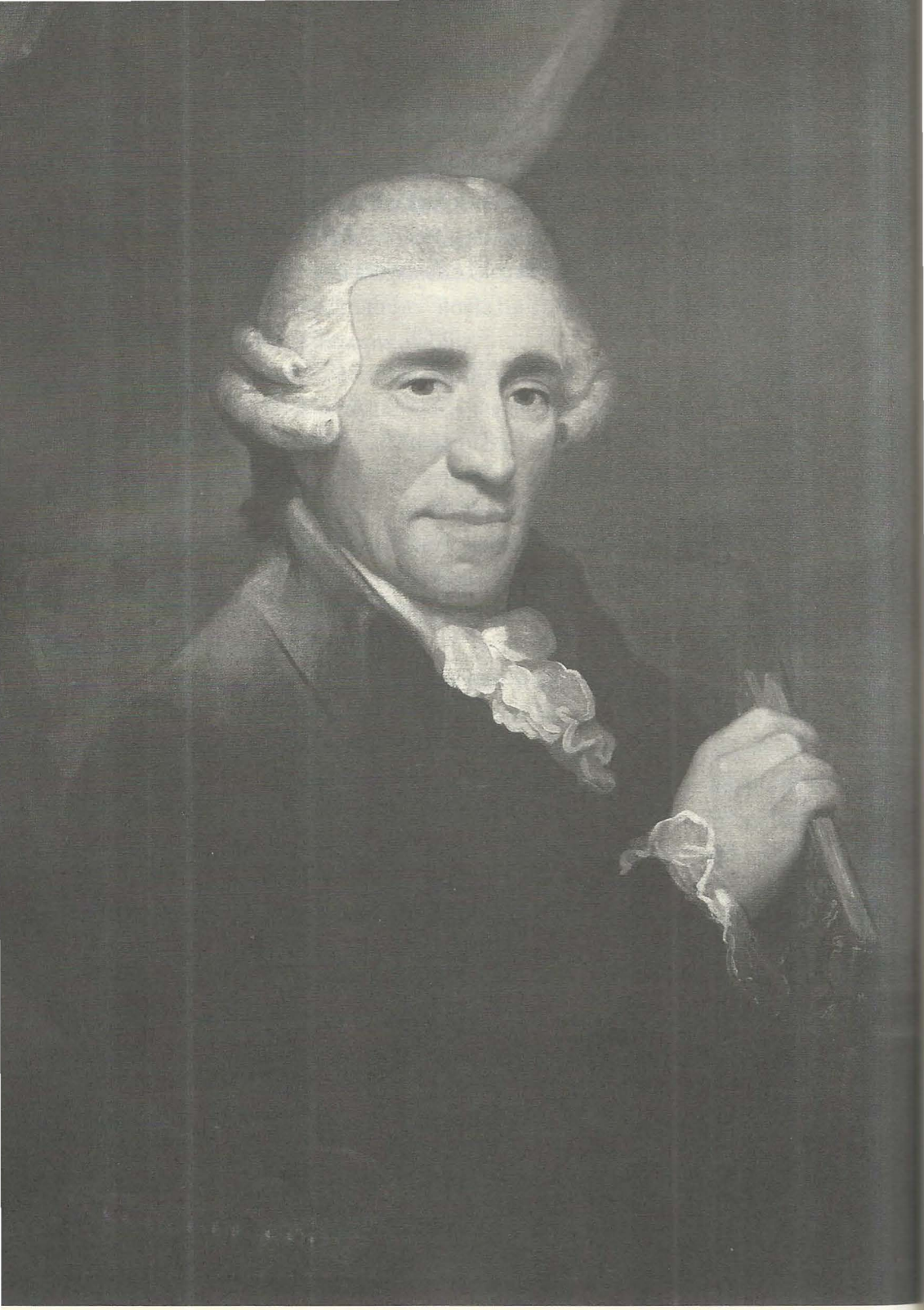
rine duka verebilir" dedi. Konuklar şaşırdı ve dük hızla konuyu değiştirdi. Gluck'un doğasında Beethovenvâri bir şey vardı ve yaşama kendi koşullarını dayatmaya hazırdı. Bu yüzden, Opéra ile yaptığı işlerde, belli koşulları rica etmedi, istedi. "Kadromu eğitmem için Paris'e geldikten sonra bana en az iki ay süre verilmeli; gerekli gördüğüm kadar prova yapma yetkim olmalı; yedek şarkıcı olmamalı ve şarkıcılardan birinin rahatsız olması durumunda, başka bir opera hazır tutulmalıdır." Böyle bir *Dikta*, Avrupa'da başka hiçbir bestecinin yanına kâr kalmamış olabilir.

Gluck'un operayı devrimcileştirdiği, kendi zamanında genel olarak anlaşıldı. 1772'de Gluck'u ziyaret eden Dr. Burney şöyle diyordu: "Şövalye Gluck, müziği yalınlaştırıyor... Müziğini basit ve süssüz tutmak için elinden geleni yapıyor." Başka bir yerde: "Özellikle dramatik boyama ve teatral efektlerde onun buluşuyla, sanırım, şimdi yaşayan ya da yaşamış hiçbir besteci boy ölçüşemez." Burney, insan Gluck kadar onun müziğinden de bunaldı ve vedasıyla ilgili sevimli bir olay anlatır. Vedalaşmak için Şövalye'yi ziyaret etti ve "gittiğimde saat on bire geliyordu, ama o gerçek büyük bir deha gibi hâlâ yataktaydı."

Diğer besteciler Gluck'un başarısını kıskandı ve bir bakıma ondan korktular da. Tehlikeli bir çatışmacıydı. Leopold Mozart, oğluna Gluck'tan uzak durmasını söyledi. Mozart'ın 1778'de Paris ziyareti sırasında yolları kesişti. Daha sonra Viyana'da Gluck ile Wolfgang bir kez daha karşılaştı ve Mozart ona "büyük adam" dedi. Gluck'un Viyana kraliyet ve imparatorluk sarayı bestecisi olarak 2000 florin alması, ikisinin resmi gözlerdeki göreli konumunu gösteriyordu. Mozart, 800 gulden maaşla Gluck'un yerini aldı. Masa örtüsünün her köşesinin altında komplolar gören kuşkucu bir adam olan Leopold Mozart, Gluck'un Wolfgang'ı kıskandığına ve oğlunu geride tutmak için dalavere çevirdiğine inanıyordu.

Gluck'un etkisi, Mozart'ın eserlerinde yüzeysel olarak görülebilir. Öncelikle Mozart'ın opera dizisi *Idomeneo*'da belirgindir. Arada sırada bir ezgi Gluck'u gösterir; Re-Majör Flüt Dörtlüsünün yavaş bölümlerle ilerleyen ezgisi gibi. Spontini'nin ve Cherubini'nin eserlerinde ve bir noktaya kadar Berlioz'un *Les Troyens*'ının klasisizminde Gluckçu ruh çok daha belirgindi. Debussy, Berlioz'un operasındaki etkiye dikkat çekti ve bunun "tutkuyla sevdiği Gluck'un hatırası" olduğunu yazdı. Berlioz gerçekten de Gluck'a tapıyordu ve bir öğrenci olarak, saatlerce Gluck operalarını kopyaladı

ve ezberledi. "Bizim Olympos'umuzun Zeus'u, Gluck'tu." Berlioz, orkestra şefleri bir Gluck operasında rötuş yaptığında ya da partisyondan uzaklaştığında havlayıp uluyan bir bekçi köpeğiydi. Berlioz'dan sonra, Avrupa müziğinde Gluck'un doğrudan etkisi pek fark edilmez oldu. Romantik renk ile Gluck'un beyaz Klasisizmi bir arada gitmedi. Modern bilginler Gluck'u bir dönemin başlangıcı değil, daha çok sonu sayma eğilimindedir.



JOSEPH HAYDN (1732-1809)
(THOMAS HARDY)

5
MÜKEMMEL KLASİSİZM
JOSEPH HAYDN

Joseph Haydn'ın en ünlü müzik şahsiyeti olduğu çağ, uygarlığıyla, mantığıyla, duygusal ölçülülüğüyle, kibarlığıyla gururlanan bir çağdı. Aristokrasinin altın çağıydı ve insanların ve toplumun işlerini aklın yönlendirebileceğine, filozofların içtenlikle inandıkları bir çağdı. Yüzyılın sonuna doğru kan ve devrim gelecek ve bunu, topluma ve sanatçının rolüne ilişkin yeni kavramlar izleyecekti. Ama on sekizinci yüzyılda genç entelektüeller ve sanatçılar zihinsel harmanilerine sarınıp, benzersiz yeteneklerinin zevkini çıkararak; vizyonları, ıstırapları, idealleri ve özlemleriyle ilgili büyük gürültü koparak dolaşmıyorlardı. Bu, on dokuzuncu yüzyılın genç Romantiklerine kaldı. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısı, her şeyde oran arayan bir dönemdi. Müzikte füg ya da Barok dönemin muazzam, karışık formlarını önemsemiyordu. Melodik müzik, homofonik müzik, eğlendirecek müzik, zekâya fazla yük bindirmeyen müzik istiyordu.

Joseph Haydn, dönemin bestecisiydi –en saygın, en onurlu, halkının beğenilerine en yakın besteci. Mükemmel Klasik besteciydi ve uzun yaşamında, 1732'den 1809'a kadar, yeni müzik düşünceleriyle büyüdü ve herkesten daha fazla onları şekillendirdi. Bir şekilde Aydınlanmanın tipik şahsiyetiydi; dindar ama çok dindar değil, cüretkâr ama çok cüretkâr değil, zeki ama saldırganca değil, maceracı ama Mozart (çok daha fazla baskılanmış, tehlikeli, asi bir adam) kadar devrimci değil. Haydn'da her şey zihinsel ve duygusal orantı içindeydi.

Fiziksel olarak alımlı değildi. Kısa boylu ve esmerdi, yüzü çiçek bozuğuydu, bacakları vücuduna göre çok kısaydı. Burnunda çirkin bir yumru vardı ve bu konuda hassasmış gibi görünüyor. Ünlü Haydn, asla portresini yaptırmadı. Ama tanışmaktan memnun olunacak bir kişi olmalı. Tuhaf bir biçimde tatlı, kibar bir kişi olan Haydn, hiç düşman edinmedi. İyi huylu, çalışkan ve cömertti, iyi bir mizah anlayışı vardı, aşk işlerini bir beyefendi gibi hallederdi, ömrünün sonuna doğru biraz göz sorunu ve romatizma dışında

sağlığı iyiydi. İyi bir eğitim almamış olabilir, çok okuyan biri değildi; ama sağduyusu güçlü, pratik bir adamdı. Namusluydu ve entelektüel olarak da dürüsttü –Mozart'ın adı geçtiğinde, "Dostlarım yeteneğim konusunda beni genellikle pohpohlar, ama o benden çok üstündü" diyebilecek kadar dürüst. İyi giyinmeyi severdi. Bohemyalı müzisyen Johann Wenzel Tomaschek, ömrünün sonuna doğru konuk ağırlayan yaşlı ustayı betimlemiş.

> *Haydn giyinip kuşanmış, bir koltuğa oturmuştu. Yanları bukleli pudralı bir peruk, altın tokalı beyaz bir boyunbağı, ortasında muhteşem bir dantelli göğüslük; parıldayan beyaz, zengin işlemeli ipek bir yelek, ince kahverengi kumaştan ve manşetleri işlemeli bir frak, beyaz ipek çoraplar, büyük gümüş tokalı ayakkabılar ve yanı başındaki küçük masanın üzerinde bir çift beyaz yumuşak eldiven.*

Haydn, hamilik çağında yaşadı. Esterházy ailesinin hizmetine girdiğinde –ömrünün önemli bir bölümünde Esterházy'lerle birlikte kalacaktı– efendisinin eskilerini giyen ve uşaklarla birlikte yemek yiyen bir hizmetçi olarak konumunu hiç sorgulamadı. Ama bu, onun güçlü bağımsızlık çizgisine engel olmadı. Soyluluktan özel olarak etkilenmedi ve züppe olmadığı için, asillerle ilişki kurmaya çalışmadı. Kendisini aşağı hissetmiyordu ya da konumunu biliyordu. Basitçe ilgilenmiyordu ve ayakları yere sağlam basıyordu. "İmparatorlarla, krallarla ve büyük prenslerle sohbet ettim, onlardan pohpohlayıcı sözler işittim; ama bu tür kişilerle yakın dostane ilişkiler içinde yaşamak istemem, kendi sınıfımdan insanları tercih ederim." Öncelikle müzisyenlere ya da müziği sevenlere ilgi duydu; tamamen apolitikti ve yalnızca işini yapmasına karışılmamasını istiyordu. İşi konusunda üstün olduğunun farkındaydı ve otoritesini kullanmaktan geri durmadı. Efendilerinden biri, Prens II. Nicholas, bir keresinde Haydn'ın bir provasına müdahale etti. Haydn, Ekselanslarını neredeyse dışarı atacaktı. "Bu, Majesteleri, *benim* işim." Nicholas'ın öfkeyle çekip gittiği, ama ünlü Kapellmeister'ini terbiye etmeye çalışmadığı söylenir. Yapmaya çalışsaydı, Haydn bırakıp gidebilirdi. Büyük Haydn'ı işe almaya can atan çok sayıda zengin prens vardı. Haydn yayıncılarının yanında da bir o kadar bağımsızdı. 1782'de Artaria firmasıyla bir anlaşmazlığa düştü ve işler tatmin edici bir biçimde halledilmeyince, sert bir bildirimde bulundu: "İş bitmiştir, ya müziğimi ya da paramı gönderin." Ama Haydn'la ilgili küçük ya da önemsiz bir şey yoktu. Sahiden büyük

bir insandı, güvenliydi ve rekabetten asla endişe etmezdi. Yalnızca Mozart'a sonsuz övgü yağdırmakla kalmadı; daha 1793'te, kısa süre ders verdiği genç Beethoven'ı, Köln elektoruna muazzam bir onay mektubu gönderecek kadar iyi tanıyordu: "Beethoven, zaman içinde Avrupa'nın en büyük bestecilerinden olacaktır..."

Kısaca Haydn uyumlu bir insandı ve bu durum, müziğinde de kendini gösterir. Herhangi başka bir bestecinin nevrotiklikten bu kadar uzak müzik yaptığını düşünmek zordur (bu bakımdan karşılaştırılabilir tek müzik külliyatı, herhalde Dvořák'ınki olurdu). Haydn'ın müziği hep aklı başında ve sağlıklıdır. Mozart'ın tutkusundan yoksun olabilir; ama Mozart'ın zorlu düzeylerine asla ulaşmamış olsa bile, Haydn'ın müziğinin Mozart'ınki kadar yüksek, hatta daha yüksek bir tutarlılık düzeyi tutturduğu ileri sürülebilir. Yaklaşık 1780'den ölümüne kadar, haklı olarak şaheser denilemeyecek bir Haydn senfonisi, dörtlüsü, missası ya da oratoryosu neredeyse yoktur. Verimliliği nefes kesiciydi.

Ama Mozart'ın öldüğü yaşta, otuz altı yaşında ölseydi, büyük olasılıkla bugün tanınmayacaktı. Haydn yavaş, düz bir çizgide gelişti. Çocukken çok yetenekliydi; ama bir *Wunderkind* [harika çocuk] değildi ve Mozart, Schubert ya da Mendelsshon'ın yaptığı gibi hızlı müzik yazmadı. "Hiçbir zaman hızlı yazar olmadım, özenli ve dikkatli beste yaptım" diyordu. Kariyeri, yavaş gelişen bir kariyerdi. Kazanımlarını pekiştirerek ilerledi. İşine başladığı zaman, yeni müzik –*style galant* müziği– bebeklik evresindeydi ve Haydn her şeyi bir araya getirdi. Ona Senfoninin Babası denilmesi boşuna değil. Aynı derecede adil davranılıp Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün Babası ya da Sonat Formunun Babası da denilebilirdi.

Franz Joseph Haydn ("Franz"ı hiç kullanmadı), Avusturya-Macaristan sınırındaki Rohrau kasabasında 31 Mart 1732'de doğdu. Joseph'in babası Mathias Haydn, at arabası yapımcısıydı. Çocuk fiilen bir köylü olarak büyüdü. Başından itibaren alışılmadık bir müzik iştahı vardı. Bir sopayı sol koluna sürterek hayali keman çalan beş yaşındaki Joseph'e ilişkin hoş hikâyeler vardır. Ebeveynleri din adamı olmasını istiyorlardı ve bu amaçla Joseph, altı yaşına basmasına az kala bir kuzenin teşvikiyle yakınlardaki Hainburg'a gönderildi. Orada okuma yazma öğrendi, din bilgisi eğitimi gördü ve müzik yeteneğinden ötürü, üflemeli ve yaylı çalgılarda ders aldı. Haydn'ın kendisi de otobiyografik bir yazıda şöyle diyordu: "Yüce Babamız müzikte bana

öyle bir verimlilik bahşetmiş ki, daha altı yaşındayken bir adam gibi kalkıp kilise korosunda Missa okudum ve biraz klavsen ve keman çalabiliyordum." Ama kolay olmadı. Haydn çocukken sefil bir hayat yaşadı. Sonraları, "yemekten çok dayak vardı" diye hatırlıyordu. Büyük ölçüde kendi kendinin öğretmeni oldu. "Gerçek öğretmenlerim hiç olmadı. Önce şarkı söylemede ve alet çalmada, daha sonra da bestecilikte, hemen işin pratik yanıyla başladım. İncelemekten çok dinledim; ama benim zamanımda tüm formlarda duyulabilecek en güzel müziği dinledim... Böylece bilgim ve yeteneğim azar azar gelişti."

Haydn "en güzel müziği" Viyana'da dinledi. Sekiz yaşında St. Stephen Catedral korosuna alındı; orada yıldız öğrencilerden biri oldu. 1749'da sesi kısıldı ve korodan atıldı. Rivayete göre, bir çocuk muzipliği atılmasını hızlandırdı. Bir öğrenci arkadaşının saçını kestiği sanılıyor. Haydn o sırada on yedi yaşındaydı ve varı yoğu üç eski gömlek ile yırtık bir ceketti. O ayrılınca, kendisinden çok şey beklenen küçük kardeşi Michael (1737-1806), yeni yıldız öğrenci oldu. Michael, bestecilik dışında her konuda Joseph'ten daha yetenekliymiş gibi görünüyor. Yoluna devam edip iyi bir kariyer edindi; Salzburg'da, başpiskopos orkestrasının şefi olarak Mozart'ın yerini aldı. Çok sayıda kilise müziğinin yanı sıra, düzinelerce senfoni besteledi. Ne var ki, hiçbir eseri, aktif konser repertuvarında kalmadı.

Haydn, St. Stephen'den ayrıldıktan sonra birkaç yıl boyunca açlıktan ölme noktasına geldi. Bir piyanist ve kemancı olarak profesyonel düzeyde değildi. "Hiçbir çalgıda sihirbaz" olmadığını kendisi de kabul ediyordu; "ama hepsinin gücünü ve çalışmasını biliyordum. Kötü bir klavsenci ya da şarkıcı değildim ve kemanla bir konçerto çalabiliyordum." Ama birçok müzisyen bunu yapabiliyordu. Sekiz yıl boyunca Haydn "berbat bir hayatı zar zor sürdürmek" zorunda kaldı. Bohem bir yaşam sürdü; sosyal işlerde çaldı, ders verdi, müzik düzenledi; "bestecilik hevesimle, geceleri geç saatlere kadar beste yaptım." C. P. E. Bach'ın müziğini inceledi ve o zamanın ünlü bestecisi Nicola Porpora'dan (1686-1767) birkaç ders aldı. Azar azar ilerleme kaydetti. Olasılıkla piyano ve keman çalışı iyileşti. Kuşkusuz ünü artıyordu. 1758'de Kont Ferdinand Maximilian von Morzin'in müzik müdürü ve bestecisi olarak atandı. İki yıl sonra yaşamının en büyük ve tek hatasını yaptı. Maria Anna Aloysia Apollonia Keller ile evlendi.

Maria Anna bir berberin kızıydı ve Haydn aslında onun kız kardeşine âşıktı. Burada, Aloysia Weber'e âşık olan ve daha sonra onun kız kardeşi Constanze ile evlenen Mozart'la güçlü bir paralellik vardır. Bir eş arayan Haydn, olasılıkla, Keller ailesi tarafından evlenmeye ikna edildi. Maria Anna, Haydn'dan üç yaş büyüktü, çirkindi, huysuzdu, kıskanç ve cadalozdu. Müziği sevmezdi, kötü bir ev kadınıydı, parayı idare edemiyordu ve tutumlu değildi. Haydn'ın hızla büyüden kurtulup ona "cehennem zebanisi" demesi ve rahatlamak için başka yere yönelmesi boşuna değil. Daha sonra ilk biyograficisi George August Griesinger'a "Karım çocuk doğuramıyordu ve bu nedenle, diğer kadınların çekiciliğine daha az kayıtsız kaldım" diyerek evlilik dışı ilişkilerini rasyonelleştirdi.

1761'de Haydn, yaşamının en anlamlı hamlesini yapıp Kapellmeister Yardımcısı olarak Esterházy ailesinin hizmetine girdi. Prens Paul Anton Esterházy, Macaristan'daki en büyük ve en zengin ailenin başıydı ve bir sanat ve müzik sevdalısıydı. Eisenstadt'daki şatosunda 200 konuk odası, ayrıca parklar ve tiyatrolar vardı. Haydn şatoya taşındı. Sözleşme koşulları ilginçtir. Büyük bir lordun hizmetindeki bir müzisyenden ne beklendiği konusunda bir fikir verir:

1. Prenslik sarayına sadakatle hizmet eden, ama ilerleyen yaşı ve bundan kaynaklanan güçsüzlüğü nedeniyle görevlerini artık yerine getiremeyen Kapellmeister Gregorius Werner yıllardır Eisenstadt'ta bulunmaktadır. Yıllarca verdiği hizmetler dikkate alınarak Gregorius Werner baş Kapellmeister olarak kalacak ve adı geçen Joseph Heyden [sözleşme boyunca adı böyle yazılıyor], koro müziğinde Gregorius Werner'e bağlı ve ona karşı sorumlu Kapellmeister Yardımcısı olacaktır; müzikle bağlantılı diğer konularda, müzikle ilgili her şeyin genere [şahsen] ve in specie [maddeten] Kapellmeister Yardımcısının sorumluluğunda olacaktır.

2. Joseph Heyden, sarayın bir memuru sayılacaktır. Bu nedenle, Yüce Majesteleri, namuslu bir saray memuruna yakışır biçimde, ağırbaşlı davranacağına ve yönettiği müzisyenlere, özellikle Majestelerinin huzurunda müzik icra edildiğinde kabalık etmeyip kibar, ılımlı, sakin ve dürüst davranacağına; Kapellmeister Yardımcısının kendisine bağlı olanlarla birlikte her zaman temiz ve üniformaları içinde görüneceğine; sorumlu olduğu herkesin kendilerine verilen talimatlara uymalarını ve beyaz çoraplı, beyaz gömlekli ve iki örgülü görünmelerini sağlayacağına iyi niyetle inanır. Bu nedenle:

3. Bütün müzisyenler Kapellmeister Yardımcısına bağlıdır; dolayısıyla kendisi örnek oluşturacak şekilde davranmalıdır ki maiyetindekiler, onun iyi niteliklerini örnek alıp ona göre davransınlar. Saygınlığını yitirmemesi için, yerken ve içerken ya da onlarla başka ilişkilerinde, gereksiz yakınlıktan uzak duracaktır...
4. Yüce Majestelerinin emriyle, Yüce Majestelerinin kendisinden istediği müziği bestelemelidir. Bu besteler kimseye iletilmeyecek, kopyalanmayacak, Yüce Majestelerinin mülkiyetinde kalacaktır; Yüce Majestelerinin bilgisi ve izni olmadan, hiç kimseye beste yapmayacaktır.
5. Joseph Heyden her gün... sabah ve öğleden sonra bekleme odasına gelecek, geldiğini haber verecek ve Yüce Majestelerinin o gün müzik olup olmayacağına dair kararını bekleyecek; emri alınca diğer müzisyenleri haberdar edecek, belirlenen zamanda yalnızca kendisi değil, diğerleri de hazır olacak, bir müzisyen geç gelir ya da gelmezse ismini alacak.
6. Müzisyenler arasında, üzüntü verecek şekilde kavga ya da şikâyet söz konusu olursa Kapellmeister Yardımcısı, Ekselanslarının bu tür ıvır zıvır işlerle canını sıkmamak için, duruma uygun olarak meseleyi halledecektir; ama Joseph Heyden'in kendisinin halledemeyeceği daha önemli bir olay vuku bulursa, olayı aslına uygun olarak Yüce Majestelerine bildirmelidir.
7. Kapellmeister Yardımcısı bütün müzik aletlerinin bakım ve kontrolünü yapmalıdır...
8. Joseph Heyden, Viyana'da öğrendiklerini Eisenstadt'ta unutmamaları için kadın şarkıcılara ders vermek zorundadır... Kapellmeister Yardımcısı çeşitli çalgılarda deneyim sahibi olduğu için, bildiği çalgıları çalma işini yapmaya razı olacaktır.
9. Kapellmeister Yardımcısı, kendisine bağlı müzisyenlerin davranışlarının bu kurallara uygun olmasını sağlamak için, anlaşmanın bir kopyasını alacak.
10. Yerine getirmek zorunda olduğu bütün hizmetleri kâğıda dökmek gerekli görülmediği için, Yüce Majesteleri, Joseph Heyden'in bütün konularda yalnızca yukarıda sayılan hizmetleri değil, gelecekte Ekselanslarından alacağı diğer emirleri de yerine getireceğini, müziği iyi durumda tutacağını da iyi niyetle umut eder...
11. Lord Hazretleri, Kapellmeister Yardımcısına yılda dört yüz gulden verecek, ödemeler baş veznedar tarafından üç ayda bir yapılacak. Buna ek olarak,
12. Joseph Heyden yemeklerini subay masasında yiyecek ya da günlük yarım gulden iaşe bedeli alacak. Son olarak,

13. Bu anlaşma en az üç yıl geçerli olmak üzere, 1 Mayıs 1761'de Kapellmeister Yardımcısıyla yapıldı; Joseph Heyden üç yıl hizmet gördükten sonra bu onuru sürdürmek isterse niyetini, altı ay önceden Lord Hazretlerine bildirmelidir... Aynı şekilde

14. Lord Hazretleri, Joseph Heyden'i belirlenen süre boyunca hizmetinde tutmaya söz vermenin yanı sıra, eğer tam anlamıyla bir memnuniyet sağlarsa, Baş Kapellmeister olmayı da umabilir; aksi durumda, Yüce Majesteleri istediği zaman onu hizmetinden çıkarabilir.

Ama Haydn, Prens Paul'a yalnızca bir yıl hizmet etti. Paul 1762'de öldü ve yerine, Muhteşem lakaplı Prens Nikolaus geçti. Nikolaus hemen kendine yeni bir şato yaptırdı ve adını Eszterháza koydu. Milyonları bulan bir maliyetle 1766'da tamamlanan şato, Versailles hariç, Avrupa'daki en büyük saraydı. Bir kukla tiyatrosu ile 400 sandalyeli bir opera salonu vardı. O zamanın bir raporuna göre opera salonunun kraliyet locası, altın başakla süslenmiş kırmızı mermer Roma sütunlarıyla destekleniyordu; aynı rapor (bina ve çevresinin savurganlığını betimledikten sonra), günbegün sırasıyla Alman komedilerinin ve İtalyan operasının sahnelendiğini söyler. "Prens hep hazır bulunur; saat altı, olağan zamandır. Göz ve kulak zevkinin tarifi olanaksızdır. Bütün orkestra tam bir bütünlük olarak çınladığı için, önce müzik gelir: Kâh en dokunaklı sevecenlik kâh en ateşli güç ruha nüfuz eder –çünkü şef, Kapellmeister olarak Prense hizmet eden büyük müzisyen Herr Haiden'dir." İmparatoriçe Maria Theresa etkilenmiş. "İyi bir operanın keyfini almak istesem, Eszterháza'ya giderim" demiş.

Werner 1766'da öldü ve Haydn, Kapellmeister oldu. İşi yoğundu. Orkestra yönetmek, müzik bestelemek, kütüphaneci olmak, müzikle ilgili yönetim görevlerini üstlenmek, personel almak ve atmak, kopya çıkarmak, anlaşmazlıkları çözmek zorundaydı. Bütün bunları telaşsız, dengeli bir biçimde yaptı; sert ama her zaman adil oldu, çoğu kez doğrudan prense giderek elemanları için ricada bulundu. Elemanları ona hayrandı ve ona "Baba" diyorlardı.

Nikolaus ile Haydn iyi anlaştı. Selefi kadar ateşli bir müziksever olan prens, bas viyolaya akraba eski bir çalgı olan bariton çalıyordu. Haydn'dan, Nikolaus'un çalması için epeyce müzik bestelemesi bekleniyordu ve prensin gözde çalgısı için, büyük çoğunluğu bariton, viyola ve viyolonsel için yazılmış neredeyse 200 parça eser vermek zorundaydı. Ne kadar şanslı ol-

duğunu biliyordu. "Prensim işimden hep memnun kaldı. Yalnızca sürekli onaylayarak beni teşvik etmekle kalmadı; bir orkestra şefi olarak deneyler yapabiliyor, neyin etki yarattığını ve neyin etkiyi zayıflattığını gözlemleyebiliyordum, dolayısıyla iyileştirmeler, değişiklikler, eklemeler ya da çıkarmalar yapacak, istediğim kadar cesur olacak durumdaydım. Dünyadan kopuyordum; kafamı karıştıracak ya da bana eziyet edecek kimse yoktu ve özgün olmaya zorlandım."

Eszterháza'da Haydn, yirmi ila yirmi üç çalgıcının yer aldığı bir orkestrayı yönetiyordu. Bu, o gün için epeyce büyük bir orkestraydı. Avrupa'da yalnızca birkaç orkestra bundan daha büyüktü. Elli çalgıcısıyla övünen dünyanın en iyi orkestrası, Mannheim'daydı. En başta Johann Stamitz (1717-1757) ve Christian Cannabich'in (1731-1798) temsil ettiği bir Mannheim bestecileri okulu vardı. Stamitz ve daha sonra Cannabich, "generaller ordusu" olarak betimlenen Mannheim orkestrasını yönetti. Böyle bir hassasiyet, güç ve virtüözlük o zamana kadar görülmemişti ve mağrur Mozart bile kendini kaptırdı. Besteci ve eleştirmen Christian Schubart, betimlerken kendinden geçmiş: "Burada forte, gök gürültüsüdür, kreşendo bir çağlayandır, diminuendo uzaktan fokurdayarak akan kristal bir çaydır, piyano bir Bahar esintisidir." Bu, üçlü pianissimodan çarpışan fortissimoya yükselen ve tekrar düşen ünlü "Mannheim kreşendosu"ydu.

Haydn'ın orkestrası bu düzeyde değildi; ama Haydn, onu Avrupa'nın en iyilerinden biri haline getirdi. Orkestranın şefiydi ve kendine böyle diyordu. Orkestra şefi olarak işlevinin, terimin bugünkü anlamından biraz farklı olduğu bilinmelidir.

Batonla tempo tutan virtüözün zamanı henüz gelmemişti. Haydn klavsenden ya da keman bölümünün başı olarak yönetirdi. Onun zamanında, biri klavyede diğeri kemanlarda olmak üzere, iki şefin olması âdetti. Klavsenci ritim tutar ve hatalı çalgıcıları ya da şarkıcıları düzeltirdi. Kemancı genel toplulukla ve nüanslarla ilgilenirdi. Haydn'da çok nüans vardı ve müziğinin tınısının nasıl olması gerektiğini açıklayan bir mektubunda görüldüğü gibi, ince nüanslarda ısrar ederdi. Yönettiği bir orkestrada, bölünmüş liderlik olsun ya da olmasın, tüm kontrolü üzerine alırdı ve fiilen orkestrasını daha çok modern şefler gibi yönetip çalgıcılara hükmeder, tempoyu saptar, topluluğu bir arada tutardı. Ancak bunu, orkestranın ortasında oturarak yapardı.

Haydn haftada iki konser için müzik yapıyordu; Salı ve Cumartesi günleri öğleden sonra saat 2'den 4'e kadar. Opera performanslarından da sorumluydu ve Eszterháza tiyatrosu için birçok opera besteledi. (Birkaçı ara sıra yenilik olarak canlandırılmasına ve birçoğu kaydedilmesine rağmen Haydn operalarından hiçbiri ilgi görmedi.) Yalnızca 1786'da Eszterháza'da toplam 125 gösterimde on yedi opera (sekizi prömiyer) sahnelendi. Haydn konusunda otorite olan H. C. Robbins Landon, 1780'den 1790'a kadar on yıllık dönem içinde Haydn'ın, kukla operaları ve oyun müzikleri hariç, 1026 İtalyan operası performansı yönettiğini hesaplamıştır. İş zordu, ama karşılığı vardı. Haydn'ın iyi bir maaşı, hizmetçisi, arabacısı, arabası ve atları vardı, Avrupa'nın en çok ziyaret edilen yerlerinden birinde yaşıyordu ve kendisinin seçtiği yetenekli müzisyenlerden oluşan bir grup üzerinde mutlak otoritesi vardı. Gözde hobilerine, avlanmaya ve balık tutmaya da zaman ayırabiliyordu ve son günlerinde, tek atışta üç kuşu nasıl yere indirdiğini anlatacaktı.

1781'de yirmi beş yaşındaki Mozart'la karşılaşması, gelişiminde önemli bir kamçı oldu. İki deha birbirlerine hayran kaldı. Mozart altı yaylı çalgılar dörtlüsünü (No. 14-19) Haydn'a ithaf etmenin yanı sıra, sözleriyle ve eylemiyle onu destekledi de. Bu yüzden, Viyana'da çalışan piyanist Leopold Kozeluch bir Haydn dörtlüsünün bir pasajıyla alay edip "Ben onu böyle yazmazdım" deyince Mozart, "Ben de yazmazdım. Niye biliyor musunuz? Çünkü ikimizin de böylesine kusursuz bir düşüncesi olamazdı" diyerek sözünü kesti. Haydn da karşılığını verdi ve kendi huzurunda *Don Giovanni* eleştirilince, "Bu anlaşmazlığı halledemem, ama şunu biliyorum: Mozart dünyanın şu anda sahip olduğu en büyük bestecidir" dedi. Haydn, Mozart'tan düzenlemeyle ilgili, anahtar ilişkisiyle ilgili ve her şeyden önce müziğin ifade olanaklarıyla ilgili yeni düşünceler edindi. Mozart'ın müziğiyle tanıştıktan sonra Haydn'ın müziğinin öncekinden daha geniş, daha derin ve daha anlatımlı olduğu kesindir. Gelişim iki yönlü oldu. Mozart da, Haydn'dan yapısal düzenlemeyle ilgili çok şey öğrendi. Mozart'la karşılaştığı sırada Haydn, zaten Avrupa'nın en ünlü bestecilerinden biriydi. Daha 1776'da müziği büyük bir coşkuyla karşılanıyordu ve bir değerlendirme "Bay Joseph Haydn, ülkemizin sevgilisi, kibar karakteri her eserinde barizdir. Bestelerinde güzellik, düzen, açıklık, ince ve soylu bir yalınlık vardır..." diyordu. Fransa, İtalya, Rusya, İspanya –bütün ülkeler onun müziğine hayrandı. Müziği yayımlandı, kopyalandı, korsanı yapıldı. Tüm müzik başkentlerinden büyük Haydn'a

özel davetler geldi. Haydn, Eszterháza'ya sıkıca tutunmuştu. Fakat 1790'da Muhteşem Nikolaus öldü ve müzikle çok ilgilenmeyen halefi Anton, birkaç müzisyen hariç orkestrayı işten çıkardı. Elbette Haydn kaldı. Yapacak fazla bir şeyi yoktu ve artık istediği yere gidebildiği için, Viyana'ya gitti. 1790'nın sonunda, İngiltere'de sahneye çıkma teklifini kabul etti. Londra'ya yerleşmiş kemancı ve emprezaryo Johann Peter Salomon, Avrupa'nın en ünlü bestecisini ayarlamak için Viyana'ya bir seyahat yaptı. Haydn'ın yapması gereken tek şey, İngiltere'ye gitmek, orada halk için müzik bestelemek, şahsen sahneye çıkmak ve zengin bir adam olarak Viyana'ya dönmekti. Salomon, Haydn'a böyle dedi ve haklıydı. Haydn 1 Ocak 1791'de İngiltere'ye geldi ve on sekiz ay kaldı.

Avrupa'da hiçbir başkentin Londra kadar müziği yoktu ve Haydn'ın gelişi büyük heyecan yarattı. Handel'in yaşlı dostu Dr. Charles Burney yeni kahramana uzun bir şiir yazdı. Şiir, *Verses on the Arrival of Haydn in England* (Haydn'ın İngiltere'ye Gelişi Üzerine Dizeler) başlıklıydı ve şöyle pohpohlayıcı kıtalar içeriyordu:

> *[HAYDN! Ahenk sanatının Büyük Hükümdarı! Tek başına eserleri verir*
> *geniş bir haritasını Dahilindeki tüm dağların, denizlerin*
> *Ve bereketli ovaların.–*
> *Senin düşünmeyi ve çalmayı öğretmediğin Bir sanatçı var mı bugün?*
> *Senin bilimin kimin kafasını beslemedi? Emeğin kimin elini güçlendirmedi?]*

Gazeteler olaya çok yer verdi. 6 Ocak 1791 tarihli *Public Advertiser* Haydn'ı değerlendirdi ve *Musical Arrangements for every Day in the Week Through the Winter Season* [Kış Sezonu Boyunca Haftanın Her Günü için Müzikal Düzenlemeler] başlığı altında kentte bulunacak müzikal etkinliklerin bir listesini verdi. Liste etkileyicidir.

> *Okurlarımız, haftalık müzikal keyif düzenlemelerini görmekten memnun olabilir; İki Opera'nın ortaklığında gerçekleşmeyecek olsa bile...*
> *PAZAR: Soylu Abonmanı, her Pazar farklı bir binada düzenleniyor.*
> *PAZARTESİ: Bayan Billingtonlu Profesyonel Konser –Hanover-meydanı Rooms'ta.*
> *SALI: Opera*
> *ÇARŞAMBA: Majestelerinin himayesinde, Tottenham Caddesindeki Rooms'ta Kadim Müzik.*

PERŞEMBE: Pantheon. –Opera ortaklığı gerçekleşmesi durumunda bir Müzik ve Dans Pasticcio'su; eğer gerçekleşmezse, Madama Mara ve Sig. Pacchierotti'li bir konser. İki Perşembede bir Free-Mason's Hall'de Kadim Müzik Akademisi.
CUMA: Hanover Meydanı, Rooms'ta Haydn yönetiminde Signor David'li bir konser.
CUMARTESİ: Opera.

Haydn, Londra sosyetesinin bağrına götürüldü. "Gelişim" diye yazıyordu Viyana'daki bir arkadaşına, "bütün kentte büyük bir heyecana neden oldu ve peş peşe üç gün bütün gazeteleri dolaştım. Herkes beni tanımak istiyor. Şimdiye kadar altı kez dışarıda akşam yemeğine çıkmak zorunda kaldım ve isteseydim her gün çıkabilirdim; ama önce işimi, sonra da sağlığımı düşünmeliyim." İşi, hepsi Londra senfonileri olarak bilinen son on ikilisinin (No. 93-104) birinci yarısı olacak altı senfoniden ibaretti (Re No. 104 de *Londra* Senfonisi olarak bilinir). Haydn'ın ilk konseri 11 Mart 1791'de gerçekleşti. Kırk kişiden oluşan bir orkestrayı piyanodan yönetti. O zamana kadar yönettiği en büyük topluluktu ve ürperdi. Başarısı muazzamdı ve *Morning Chronicle*'ın tepkisi tipikti. Eleştirmen, "Bundan daha zengin bir müzikal ziyafet belki de hiç olmadı" diyor ve Haydn'ı Shakespeare'le karşılaştırıyordu. Eleştirmen, tekrarlanması gereken bir duyguyu da açıklıyordu: "İlk gecede konsere bu kadar iyi bir katılım sağlandığını görmekten de memnun olduk; zira çağın ilk müzik dehasını, âlicenap karşılamamızla İngiltere'ye yerleşmeye ikna etme umudumuzu bastıramayız."

Haydn İngiltere'de çok iyi zaman geçirdi. Oxford'dan fahri doktorluk ödülü alması ve ünlü bir piyanistin dul karısı Bayan Rebecca Schröter ile aşkı, unutulmayan iki olaydı. İngiltere'deki müzikal ve sosyal yaşamla ilgili izlenimleri, *Londra Defterleri* denilen günlüklerinde bulunabilir.

Bu günlüğü okumak keyiflidir ve Haydn'ın kafasının işleyişi hakkında epey şey bu günlükten öğrenilebilir. Çok çekici bir kişilik ortaya çıkar. Haydn doyumsuz bir biçimde meraklıydı ve istatistiği severdi. "İngiltere'nin ulusal borcunun iki yüz milyondan fazla olduğu hesaplanıyor. Yakın zamanda yapılan bir hesaba göre, bu borcu gümüş para olarak ödemek için bir konvoy oluşturmak zorunda kalınsa ve her arabanın 600 pounddan fazla taşıyamayacağı varsayılırsa, uç uca eklenen arabaların

uzunluğu Londra'dan York'a, yani 200 mile ulaşırdı." Ya da "Londra kenti her yıl 800.000 araba yükü kömür tüketiyor; her araba 13 çuval taşır ve her çuval iki kuru ölçek tutar: Kömürün büyük çoğunluğu Newcastle'dan gelir. Çoğu kez bir seferde 200 yüklü gemi gelir. Bir araba yükünün maliyeti 2.5 pounddur." Eleştirel notlar da var: "Ayın 21'inde Renelag'da [Ranelagh Bahçeleri] Giardini'nin bir konseri gerçekleşti. Domuz gibi çaldı." Haydn 14 Haziran 1792'de yarışlara gider ve eksiksiz bir tasvir kaleme alır. Gözlemci, meraklı Haydn iyi bir muhabirdi. Geçirdiği öğleden sonranın bir anlatımını okumak büyüleyicidir; bu arada bu anlatım, en eski yarış anlatımlarından biridir:

> *Hazır olunca zil ikinci kez çalar ve ilk vuruşla koşarlar. İki millik çemberi koşup başladıkları noktaya ilk gelen ödülü alıyor. İlk yarışta üç binici vardı ve çemberin etrafını durmadan iki tur dönmek zorundaydılar. Bu iki turu beş dakikada tamamladılar [Olanaksız. Haydn'ın zamanlaması çok çok hızlı.] Hiçbir yabancı bizzat kendisi görmedikçe buna inanmaz. İkinci yarışta yedi binici vardı. Turun yarısına geldiklerinde, yedisi de aynı hizadaydı; ama yaklaştıkça bazıları geride kaldı, ama en fazla 10 adım geride; tam siz içlerinden birinin hedefe oldukça yaklaştığını düşünürken ve o anda insanlar ona büyük paralar yatırırken başka biri, hızla gelip onu geçer ve inanılmaz bir güçle bitiş noktasına ulaşır. Biniciler çok hafif ipek giyimlidir ve her birinin farklı bir rengi vardır, bu nedenle kolayca tanınırlar; postal giymezler, başlarında küçük bir şapka vardır; hepsi bir tazı kadar zayıftır ve atları kadar yağsızdır. Herkes tartılır ve atın gücüne bağlı olarak belli bir ağırlığa izin verilir; binici çok hafifse daha ağır giysiler giymelidir ya da üzerine biraz kurşun almalıdır... Diğer şeylerin yanı sıra, bir tek büyük tezgâh yapılmış, orada İngilizler bahis oynar. Kralın bir tarafta kendi tezgâhı var. İlk gün beş yarış gördüm ve şiddetli yağmura rağmen tümü insanla dolu 2000 araba vardı ve bunun üç katı kadar sıradan insan da yaya gelmişti. Bunun dışında yarışlar sırasında devam eden bir sürü şeyin –kukla oyunları, seyyar satıcılar, korkulu oyunlar; yiyeceklerin, her türlü şarap ve biranın– bulunduğu çok sayıda çadır vardır.*

Haydn, kârlı çıkıp çıkmadığını söylemez. Bir iki bahis oynamış olabilir; zira Londra gezisi, Salomon'un söz verdiği gibi, çok kârlı olmuştu. Bir daha gelmeye teşvik edecek kadar kârlıydı; nitekim 1794'ün başında bir gezi daha

yaptı ve 15 Ağustos 1795'e kadar kaldı. İkinci Londra ziyaretinden sonra Viyana'ya dönünce yeni bir Esterházy buldu. Prens Anton ölmüştü ve ailenin yeni reisi II. Nikolaus, daha çok kilise hizmetinde kullanılmak üzere, orkestrayı yeniden kurmak istiyordu. Haydn kabul etti ve bir dizi büyük missa besteledi; onun dışında kendine ayıracak bol zamanı oldu.

Avusturya ulusal marşını bu yıllarda besteledi. *God Save the King*'in –"Tanrı Kralı Korusun"– asaletinden ve yalınlığından etkilenmişti; Avusturya'nın da bir benzerine sahip olması gerektiğine karar verdi. Konu sarayda tartışıldı ve imparatorluk şansölyesi, yurtsever bir metin yazma görevini Şair Leopold Haschka'ya verdi. Ortaya *Gott erhalte Franz den Kaiser* –"Tanrı İmparator Franz'ı Korusun"– çıktı ve Haydn onu besteledi. 12 Şubat 1797'de Viyana'nın ve vilayetlerin bütün tiyatrolarında okundu. O yılın sonuna doğru Haydn bu temayı, çabucak İmparator Dörtlüsü lakabı takılan Do-Majör Dörtlüsündeki (Op. 76, No. 3) çeşitlemeler için kullandı.

1802'de Haydn resmi görevlerinden kurtuldu. Avusturya'nın en ünlü şahsiyetlerinden biri olarak Viyana'da sessizce yaşadı. Karısı 1800'de ölmüştü. Ömrünün son yıllarına hastalık musallat oldu; asla hiçbir şeyden yakınmayan, hiçbir zaman ciddi bir rahatsızlık geçirmeyen Haydn, büyük ölçüde evine kapandı. Romatizma bacaklarını o kadar şişirdi ki yürürken acı çekiyordu. Evde oturup ziyaretçi kabul etmeyi seviyordu. 31 Mayıs 1809'da öldü. Son müzikal eylemi, piyanonun başına taşınıp Avusturya marşını üç kez çalmak oldu. Ölümünden bir iki gün önceydi. Son sözleri, "Çocuklar rahat olun, ben iyiyim" oldu. Cenaze töreninde Mozart'ın *Requiem*'i çalındı. Bu Haydn'ı memnun etmiştir.

Beethoven öncesi bestecilerin birçoğu gibi Haydn da on dokuzuncu yüzyılda gölgede kaldı. Mozart, en azından Romantiklerin ilgisini çekti ve *Don Giovanni*, hiçbir zaman onlardan çok uzak olmadı. Ama *Mevsimler*, *Yaratılış* ve ara sıra bir senfoni hariç, Haydn müziğinin çok azı konser salonlarında çalındı. Haydn'a iade-i itibar etmek Birinci Dünya Savaşından sonraki Klasik canlanmaya ve İkinci Dünya Savaşından sonraki olağanüstü Klasik ve Barok rönesansa kaldı. O zamana kadar büyük ölçüde ders kitaplarında hayran olunan, programlarda birkaç senfoniyle –100'den fazla senfonisinden yarım düzineyi geçmeyen senfoniyle, oda müziği programlarında bir avuç yaylı çalgılar dörtlüsüyle ve piyano resitallerinde iki eserle, Fa-Minör Çeşitlemeler ve büyük Mi-bemol Sonat'la– temsil edilen bir şahsiyetti. Ani-

den, Haydn'ın ne kadar önemli bir yaratıcı ve yenilikçi; müziğinin ne kadar canlandırıcı, özgün ve harika olduğu anlaşıldı.

Sürekli üretiminde, 1780'lerin başından itibaren şaşırtıcı bir biçimde fazla değişiklik olmadı; zira bireysel bir eser başka bir bireysel eserden ne kadar farklı olursa olsun, bütün müzik aynı yaklaşımla canlanır: saf ve kusursuz bir teknik, bir iyimserlik duygusu, berrak bir plan, eril-tınılı ezgiler, şaşırtıcı ölçüde zengin bir armonik doku ve kompozisyonda katıksız bir neşe. Rokoko çok geride kalır; bu en saf türden Klasisizmdir ve müzik büyüktür. Duygusal olarak düzenli ve sadedir. Duygudan, hatta tutkudan yoksun değildir; ama her zaman verilen izlenim, canlılık izlenimidir. Bu durum senfoniler, oda müziği, missalar ve iki büyük oratoryo –*Mevsim* ve *Yaratılış*– için de geçerlidir.

Haydn'ın en büyük teknik katkısı, sonat formunu pekiştirmesiydi. İlk yıllarında, fazla ya da hiç gelişimi olmayan ahenkli müzik, deyim uygunsa çalgılar için aryalar yazmakla yetindi. Ama kendisi geliştikçe, C. P. E. Bach'ın çalışmalarını, Mannheim okulunu ve erken Viyana okulunu tanıdıkça, vizyonu genişleyip tekniği daha kapsayıcı oldukça, sonat ilkesini o sırada Avrupa'da bulunan herkesten daha iyi ortaya çıkardı. Sonat formu özünde zıtlık ve gelişmedir. Yani, bir sonatın ilk bölümü üçe ayrılır –sergi, gelişme ve serginin tekrarı. Sergi, müziğin dayandığı malzemeyi sunar. Güçlü bir tema (birinci konu) ve daha fazla bir lirik, karşıt tema (ikinci konu) vardır. Bazen, özellikle Romantik dönemde, bunlara eril ve dişil öğeler denilirdi. Gelişme bölümünde bu iki temadan biri ya da her ikisi geliştirilir. Gelişme bölümünün kalitesi, bestecinin kaynağının, imgeleminin ve tekniğinin mihenk taşıdır. Gelişme bölümü bitirildikten sonra tekrar bölümü ilk iki temayı az çok ilk biçimleriyle geri getirir. Böylece bir yay tamamlanır. Birçok Klasik senfonide ilk bölüm yavaş bir girişle başlar ve hızlı bir kodayla biter. Yavaş, lirik bir ikinci bölüm bunu izler; sonra dans benzeri üçüncü bölüm (bu bazen atlanır), en sonunda da final gelir. Final genellikle bir rondodur, ikincil temaların, ABACA (la-si-la-do-la) örüntüsüyle ana temanın etrafında döndüğü bir form, ya da rondo ile sonat formunun bir bileşimidir.

Bunların hiçbirini Haydn icat etmedi; ama Avrupa'da hiçbir besteci ilkeyi bu kadar rafineleştirmemiştir. Ancak 1780'den sonra tam olgunlukla parıldamasına rağmen 1760'lardan ve 1770'lerden ömrünün sonuna kadar mucizevi ölçüde yenilikçi, büyüleyici ve canlı eser çıkardı. Tarihin en ve-

rimli bestecilerinden biriydi. Standart listede 104 senfoni, 83 yaylı çalgılar dörtlüsü, 60 piyano sonatı, birçok konçerto, çok çeşitli oda müziği, çok sayıda koro eseri, 23 opera, çok sayıda şarkı, 4 oratoryo ve çok sayıda missa bulunuyor. Yakın zamanda müzikologlar bu rakamları yukarı doğru düzeltti. Haydn'ın çalışkan kalemini oynatmadığı bir müzik formu yoktu. Avrupa'da herkes onu ustalığıyla tanıyordu. Profesyonel çevrelerde, onun müziğini küçümseme eğilimi vardı. Çok hafif, çok yumuşak sayılıyordu. Haydn, Mozart ve Beethoven'ın yaptığı gibi yerleşik yapıya meydan okumadı ve onun müziğini doğru kabul etme eğilimi vardı. Beethoven *scherzo*larını etkileyen canlı köylü-benzeri minuet hareketlerine "sıradan" ya da "kaba" gözüyle bakıldı. O kadar zarif ve güvenli yazıyordu ki dikkate değer kimi yanları fark edilmedi –örneğin cüretkâr anahtar yapısı. 1770'lerde Haydn, *Sturm und Drang* denilen dönemden –Avrupa'da yaratıcıların daha kişisel bir duygu türünü ifade etmeye çalıştıkları dönem– geçti. Bu, Romantik dönem öncesi bir arzuydu. Almanya'da ve Avusturya'da *Empfindsamkeit* denildi. Haydn'ın alışılmamış anahtarlarla –Fa-Minör, Mi-Minör, Fa-diyez Minör, Si-Majör (tümü "Romantik" anahtarlardır)– beste yaptığı yıllardı. Anahtar tercihi, aslında Mozart'ınkinden bile daha maceracıydı; ama Mozart da anahtar *içinde* daha maceracıydı. Haydn'ın daha sonraki müziği, daha da fazla Romantik belirtileri içerir. Ama her şeyden önce o dolaysız, berrak, iyi huylu, nevrotik olmayan yaşam ve sanat görüşü vardır. Haydn bir keresinde, "Tanrı bana neşeli bir yürek verdiğine göre, ona neşeli hizmet ettiğim için beni bağışlayacaktır" demişti. İşin özeti budur.



WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)
(BARBARA KRAFFT)

6
SALZBURGLU HARİKA ÇOCUK WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wolfgang Amadeus Mozart, kendi zamanının en büyük müzisyeniydi. Bir besteci olarak, müziğin bütün formlarında –opera, senfoni, konçerto, oda müziği, vokal müzik, piyano, koro, her şey– üstündü. Avrupa'nın en iyi piyanisti ve orgcusu ve en iyi orkestra şefiydi. Çalışsaydı, en iyi kemancı da olabilirdi. Müzik alanında başkalarından daha iyi yapamadığı bir şey yoktu. Kafasında bir parçayı düşünürken, karışık başka bir parçayı yazabiliyordu; ya da eksiksiz bir yaylı çalgılar dörtlüsünü kafasında tasarlayabiliyor, sonra tam partisyonu yapmadan önce bireysel parçaları yazabiliyordu; ya da önüne konulan bir müziği bir bakışta kusursuzca okuyabiliyordu; ya da uzun bir müzik parçasını ilk kez dinleyip, anında nota nota yazıya geçirebiliyordu. 35 yıl 10 ay, 27 Ocak 1756'dan 5 Aralık 1791'e kadar yaşadı ve bu kısa süre içinde, tıpkı on sekizinci yüzyılın son yıllarındaki gibi, pırıl pırıl ışıldayan bir müzik mirasını dünyaya bıraktı.

Mozart, müzik tarihinde en çok sömürülen harika çocuklardan biriydi ve bedelini de ödedi. Harika çocuklar nadiren büyüyüp normal bir yaşam sürer. Diğer bütün yeteneklerini kaybetme pahasına özel bir yeteneği geliştiren çocuklar olarak büyürler, zamanlarının çok büyük bölümünü yetişkinlerle birlikte geçirirler, genel eğitimleri ihmal edilir, gereğinden fazla övülürler. Sonuçta çarpık bir çocuklukla sonuçlanır ve bu da genellikle çarpık erkekliğe yol açar. Mozart'ın trajedisi, babasına yaslanarak büyümesi ve toplumun ve yaşamın gereklerini yerine getirememesiydi. Bu, onun zamanında da genel olarak kabul edildi. Bu nedenle Mozart'ın ilk biyograficisi Friedrich Schlichegroll, 1793'te şöyle yazabiliyordu: "Bu ender varlık, sanatı söz konusu olduğunda erken büyüdüğü kadar, diğer bütün konuların neredeyse tamamında çocuk kaldı –tarafsız bir gözlemcinin diyeceği gibi. Kendi kendini yönetmeyi hiçbir zaman öğrenmedi. Ev içi düzen, akıllı para yönetimi, zevklerinde ılımlı ve akıllı tercihler yapma konusunda hiçbir düşüncesi yok-

tu. Her zaman yol gösterici bir ele ihtiyaç duydu." Ya da beş yıl sonra, 1798 tarihli biyografisinde Franz Niemetschek'in yazdığı gibi: "Bir sanatçı olarak bu kadar olağanüstü olan bu adam, yaşamın diğer konularında o kadar büyük değildi." Bu yorumları yazan insanlar, Mozart'ın geleneksel olmayan bir yaşam sürmesine ağıt yakan darkafalılar değildi. Birçok kişinin bildiğini, Mozart'ın en büyük düşmanının kendisi olduğunu biliyorlardı.

Mozart'ın gerçekten de olağanüstü bir müzisyen olduğuna, onun zamanında da kimse karşı çıkmazdı. Üç yaşında piyanoda ses ayırt etmeye başladı. Kulağı o kadar hassastı ki yüksek sesler, onu fiziksel olarak hasta ediyordu. Yalnızca hassas değil, ses derecesi konusunda da kusursuzdu. Dört yaşındayken büyüklerine, kemanlarının çeyrek ton akortsuz olduğunu söylüyordu. O yaşta, bir müzik parçasını yaklaşık yarım saatte öğrenebiliyordu. Beş yaşında şaşırtıcı derecede güzel klavsen çalıyordu. Altı yaşında beste yapmaya başladı ve babası Leopold, kız kardeşi Maria Anna (Nannerl) ile birlikte onu turneye çıkardı. Wolfgang'dan beş yaş büyük olan Nannerl de, kardeşi kadar olmasa da, bir harika çocuktu. Leopold iyi bir müzisyendi, kemancıydı, Salzburg'da başpiskoposluk sarayında Kapellmeister Yardımcısıydı ve keman çalma üzerine ünlü bir metot kitabının yazarıydı. Ama Mozart'ların en yaşlısı yaşamında büyük bir başarı kazanamamıştı ve dâhi oğlunun olası en iyi konuma gelmesini ve bu arada Mozart kasalarını zenginleştirmesini sağlamaya kararlıydı. Leopold yaşlandığında bir güvence istiyordu; daha sonra oğluna sürekli hatırlattığı bir amaç.

Bu nedenle çocuk Wolfgang altı yaşından itibaren gelişme çağlarında sürekli yollardaydı; Avrupa saraylarına, müzik akademilerine ve halka sergileniyordu. Bir yetişkin olarak da konser turnelerine çıktı ve sonuçta, 36 yılın 14 yılı evden uzak geçirildi. O yıllar, bir bakıma boşa geçmiş yıllar değildi. Mozart o zamanın önemli her müzisyeniyle, her türlü müzikle temas kurdu ve inanılmaz beyni, bunların hepsini sünger gibi emip depoladı. Özellikle bir çocuk olarak fantastik marifetleriyle Avrupa'yı eğlendirdiği zamanlarda, adı haberlerden eksik olmuyordu. Müzik ve bilim topluluğu, mucizevî çocuk hakkında bir sürü uzman makale yazdı. Mozart yedi yaşına basmadan kısa süre önce Paris'te çaldığında, *Correspondance littéraire*'de yazan Baron Friedrich Melchior von Grimm, neredeyse aklını yitiriyordu. Mozart, babasının hazırladığı kimi hilelere de başvuruyordu: tuşları bir bezle örtülü klavsen çalma (aslında çok zor bir iş değildi, ama *pour épater le bourgeois*

[burjuvayı şaşırtma amacı] güdülüyordu), görür görmez okuma, doğaçlama yapma, ilk duyuşta ezgileri armonileştirme, tam ses perdesini sergileme ve benzeri. Grimm şöyle yazıyordu: "Sıkça dinlemeye gitsem bu çocuğun başımı döndürmeyeceğinden emin olamam; harika çocukları görüp de çıldırmamanın ne kadar zor olduğunu anlamamı sağlıyor. Aziz Pavlus'un, tuhaf rüyasından sonra aklını kaybetmesine artık şaşırmıyorum." Bütün Avrupa, bu harika çocuğa övgülerle çınlıyordu.

Böyle yetenekleri olan bir müzisyenin, kârlı bir mevkiye çıkmakta zorluk çekmemesi gerekirdi. Ama Mozart bütün ömrünü böyle bir konumu, tercihen de büyük ve garantili bir maaşla sarayda bir görev aramakla geçirmesine rağmen bunu başaramadı. Anlaşılması zor bir kişiliğe ve eşi görülmemiş bir düşman kazanma becerisine sahip, zor bir insan oldu. Nezaketsizdi, düşünmeden konuşurdu, diğer müzisyenlerle ilgili ne düşündüğünü olduğu gibi söylerdi (nadiren ağzından iyi bir söz çıkardı), küstah ve kibirliydi ve müzik topluluğunda çok az gerçek dost edindi. Sersem ve aklı havada, huysuz, dikkafalı olarak ün kazandı. Geriye dönüp bütün bunlara bakıp sempati duyabiliyoruz. O, Mozart'tı; kendi zamanının herhangi bir müzisyeninden daha iyiydi; etrafındaki sıradanlıkları hemen saptardı (büyük şahsiyetlerdekini de: Haydn'a saygıdan başka bir şey düşünmedi) ve müzikal yargılarında hiç yanılmadı. Ama bu durum, hayattayken işini kolaylaştırmadı. Ayrıca fiziksel olarak da çekici değildi. Çok kısaydı; sarımsı yüzü çiçek bozuğuydu; kafası, çelimsiz vücuduna göre çok büyüktü. Miyoptu ve pörtlek mavi gözleri, sık saçları, büyük bir burnu ve tombul elleri vardı. (Pek çok büyük piyanistin, ayası ve başparmak ile işaretparmağı arası geniş tombul elleri olmuştur. Piyanist ellerinin ince, uzun ve güzel olduğuna dair romantik görüş, gerçek yaşamda nadiren doğrulanır.)

Mozart babasının egemenliğinden kurtulmak için yıllarca mücadele etti. İkisi arasındaki ilişki, Maynard Solomon'un yazdığı Mozart biyografisinde araştırılmıştır; ama hikâyenin tamamı, Mozart'ın müziğini ve zamanını anlayan yetkin bir psikiyatr tarafından anlatılmayı bekliyor. Leopold Mozart anlaşılması zor bir insan değildi. Zekiydi, ama hayal gücü kıt ve inatçıydı: dakik, titiz, düzenli, ihtiyatlı ve oldukça açgözlü bir adam. İyi bir müzisyen olduğu için, oğlunun dehasını hemen fark etti. Ne yazık ki Wolfgang büyüdükçe, eşit koşullarda yaşamı karşılayacak kadar donanımlı olmadığını –en azından Leopold'un yaşam anlayışına göre– fark etti. İlk

yıllarda sürekli babasına yaslanan Wolfgang, dayanak kalkar kalkmaz yıkılacak gibi görünüyordu. Belki de bilinçdışı bir kızgınlık vardı. Belki de Wolfgang bir insan olarak kendini ifade etmek istiyordu, ama nasıl yapacağını bilmiyordu. Belki de dizginler bırakılınca azması kaçınılmazdı. Nedeni ne olursa olsun, Wolfgang'ın, babasının duygusal antitezi –tasasız, sokulgan, disiplinsiz ve kolay kanar– olduğu ortaya çıktı.

Leopold, oğlunu durmadan bilgece öğüt bombardımanına tabi tutuyordu. Paraya saygı göster. Yabancılara güvenme. Asla gece dışarıda yürüyüşe çıkma. Plan yap. Doğru insanla dost ol. Asaletli davran. Ama Leopold'da ne kadar çok Polonius vardıysa, Wolfgang'da da o kadar Hamlet ve epeyce Micawber vardı. Kafasını toplayamıyordu ya da doğru zamana denk getiremiyordu. Bunu dert etmiyormuş gibi görünüyordu. Her şeyin yolunda olduğu anlaşılacaktı. Yarın. Wolfgang'da zaman hep yarındı. "Koşullarım yavaş yavaş iyileşecek." Wolfgang babasına hep bu sözleri yazıyordu; ama altın küpü, sonsuza kadar gökkuşağının ardında kaldı. Wolfgang'ın Leopold için nasıl bir eziyet olduğu ortaya çıktı! Boşa para harcıyor, yeteneklerini ziyan ediyor, yanlış insanlarla dost oluyor ve insanları değerlendirmeyi hiç öğrenmiyordu. Leopold art arda oğluna mektup yazıp herkesi sevme eğilimi konusunda onu uyarır. "Bütün insanlar acımasızdır! Yaşlanınca ve daha fazla insanla birlikte olunca, bu tatsız gerçeği anlayacaksın." Dalkavuklara kolay kanmaması için Wolfgang'a yalvarır.

Ama Wolfgang kendi şen şakrak yoluna gider. Olasılıkla babasından korkar. Mektupları kesinlikle kaçamaklıdır. Her şey yakında yoluna girecek. Evet, para kaybetti. Hayır, doğru dürüst bağlantılar kurmadı. Ama beklentileri, büyük beklentileri var. Leopold oğluna boşu boşuna "Pohpohlayıcı sözlerin, övgülerin, 'Bravissimo' çığlıklarının ne posta müdürlerine ne de mülk sahiplerine yararı var. Bu yüzden para kazanılmayacağını anladığın anda, oradan uzaklaşmalısın" der. Leopold sık sık, özellikle de Wolfgang sofu ahlakçılığıyla dolu kaçamak mektuplar yazdığında, çileden çıkar. "Anlaşılmaz sözlerine ve her şeye lanet olsun!" Leopold, oğlunun yaşam hakkında ne düşündüğünü bilmek istemez. Ufukta iyi bir işin görünüp görünmediğini ve o altın dukaların nereye gittiğini bilmek ister. Wolfgang'ın hafif meşrep sosyal alışkanlıklarının, alay konusu olmasına yol açmasından da endişe eder. Özellikle müzisyenlerden uzak durmasını söyler. Toplumsal tabakada alt sıradadırlar ve onlarla fazla dost olmanın getirisi yoktur. Bunlara Gluck,

Piccinni ve Grétry kadar önemli besteciler de dahildir. Onlara yalnızca kibar davran, fazlasına gerek yok. "Yüksek tabakadan insanlarla her zaman kusursuzca doğal olabilirsin; geri kalan herkese bir İngiliz gibi davran. Herkese çok açılmamalısın." Zavallı Wolfgang, babasından bir mektup aldığında herhalde ürküyordu. Dır, dır, dır. Leopold elbette iyi niyetliydi. "Amacım, seni onurlu bir insan haline getirmektir. Milyonlarca insan, Tanrı'nın sana bahşettiği o muazzam ihsanı almamıştır. Ne büyük bir sorumluluk! Böyle büyük bir dehanın boşa gitmesi ne kadar ayıp!"

Sonuç, Leopold'un, oğlunu neredeyse kendinden koparması oldu. Leopold kendi değerlerini değiştiremiyor ya da eğip bükemiyordu; belli bir gelişimi de içeren müzikal dehası tarafından itilen Wolfgang da babasının olmasını çok istediği ağırbaşlı, çalışkan, tutumlu burjuva olamıyordu. Leopold, altın oranı temsil ediyordu. Kafasında *Don Giovanni* ve Do-Minör Piyano Konçertosu düşleri bulunan bir Wolfgang Amadeus Mozart, basiretli bir altın oranı nasıl temsil edebilirdi? Bu yüzden Leopold oğlunu biliyor, ama tanımıyordu. Leopold onun karakterinde kusurlardan başka bir şey göremiyor, algısının çok ötesindeki bir yüksek dehaya yanıt veremiyordu. Wolfgang'ın ne kadar gergin olduğunu, vaazlar ve dersler yerine teşvike, sempatiye ve desteğe ne kadar ihtiyaç duyduğunu hiç anlayamadı. Elbette, Leopold'un sürekli hatırlattığı üzere, Wolfgang'da bazı karakter kusurları vardı. Ama bu kusurların çoğu, babasının ona dayattığı doğal olmayan çocukluğa bağlanabilir. Böylece baba ve oğul, yıllarca klasik bir aşk-nefret ilişkisi içinde birbirlerine eziyet ettiler.

Oğlu bir saray müzisyeni olarak Salzburg'a yerleşseydi, Leopold mutlu olurdu. Bu, güvenlik demekti. Ancak Wolfgang, Salzburg düşüncesinden ve onunla bağlantılı her şeyden nefret ediyordu. Yeteneklerinin farkındaydı ve bir taşra kentinde boşa harcanacağını biliyordu. Wolfgang, hamilikle savaşacak biri değildi. Hemen hemen her bestecinin bir işvereni –kilise, saray, zengin bir patron– vardı. Ama o, kafasında yarışan düşüncelerden yararlanmasına izin verecek geniş hayallere ve kaynaklara sahip bir patron istiyordu. Bu tür bir patrondan yoksun olunca, bu sanatsal amaca kendi başına ulaşmaya çalıştı; tarihte değişiklik yapan ilk müzisyenlerden biri. Bu, kararlılık ve cesaret gerektiriyordu. Beş parasız ölmesine rağmen sanatsal açıdan bunu başardı. Bütün mektuplarında sıkça rastlanan saçmalıkların altında, ulaşılması gereken bir hedefi bulunan yaratıcı bir sanatçı resmi yatar. Ne

olursa olsun vizyonuna bağlı kaldı. Ismarlama müzik yazabilirdi ve yazdı, hafif müzik yazabilirdi; ama ucuz müzik yazamazdı. Mozart hiçbir zaman kendini satmadı.

Mektupları şaşırtıcıdır ve okunması harikadır. Mektuplarda her şey ortaya dökülür. Çok gezen Mozartlar, mektupla sürekli temas halindeydi. Elbette başlangıçta eve mektup yazan Leopold'dü. Sonra Wolfgang büyüyünce kalemi o eline aldı. Yaşamı ve düşüncesi mektuplarında izlenebilir –çok canlı bir biçimde yazılmış, psikolojik olarak karmaşık, parlak, dikkatli mektuplar; kabadayılıkla dolu sinirli mektuplar; borç dilemek zorunda kaldığı üzücü son mektupları. Mozart oldukça zeki bir adamdı. Gençlik mektuplarında çocuksu ve sevecen olabilir: "Annemin ellerini benim için 100.000.000 kez öp." Kız kardeşine yazdığı coşkulu, neşeli mektuplar vardır: "Herr von Schiedenhofen'i" –bir aile dostu– "görürsen, ona her zaman 'Tralaliera, Tralaliera' okuduğumu ve artık Salzburg'da olmadığıma göre, çorbama şeker katmam gerekmediğini söyle." Mozart bunları yazarken on dört yaşındaydı ve müzikal çevrenin artık deneyimli bir emektarıydı. Hiç durmadan geziyordu. Viyana, Münih, Koblenz, Frankfurt, Brüksel, Paris, Londra, Lyon, Milano, Bolongna, Napoli, Venedik, Innsbruck ve Mannheim'dan Salzburg'a gönderilen mektuplar vardır. Hep müzik yapıyor, müzik dinliyor ve müzisyenlerle konuşuyordu. 1770'te Mantova'da bir performansı çözümlerken gösterdiği gibi, tam bir profesyoneldir: "Primadonna iyi, ama çok yumuşak şarkı söylüyor; oyunculuğunu görmez, yalnız şarkıcılığını görürseniz hiç şarkı söylemediğini düşünürsünüz. Zira ağzını açamıyor, her şeyi mırıldanıyor... İkinci soprano bir bombacıya benziyor ve güçlü bir sesi var, fena şarkı okumadığını söylemeliyim... Birinci tenor, *il musico*, sesi düzensiz olmasına rağmen güzel okuyor." Bolongna'dan, soprano Lucrezia Agujari'nin (tam sesle ince Do'nun üstünde Do'ya çıktığını söylediği) okuduğu bir kadansı nota nota yazdığı bir mektup gönderir.

1777'de Wolfgang, annesiyle birlikte uzun bir yolculuğa çıktı. Amaç iyi bir iş bulmaktı. Babasız çıktığı ilk geziydi, dolayısıyla bağımsızlıkla ilk temastı. Sürekli babasını çıldırtan işe yaramaz öneriler ortaya attı. Münih, Mannheim ve Paris'ten gönderilen bu mektuplarda bir kabadayılık havası görülebilirbilir ve şu ya da bu proje başarısız oldukça kabadayılık arttı. Mannheim'da Weber ailesiyle dostluk kurdu; Weberler, bu aile, Leopold'un sevdiği türden dostlar değildi. Az paraları vardı, bohem bir yaşam sürü-

yorlardı ve karanlık ticari işlere bulaşmış, mahkemelere düşmüşlerdi. Baba Fridolin saray tiyatrosunda bas şarkıcı, suflör ve müzik kopyacısıydı. Anne, bir erkek ve dört kız çocuk vardı. Mozart'la karşılaştığında on sekiz yaşında olan Aloysia Weber'in güzel bir sesi ve bir opera şarkıcı olarak umut vaat eden bir geleceği vardı. Mozart ona âşık oldu. Mozart'ın ince ruhlu annesi bile karşı çıktı. "Wolfgang yeni birileriyle tanışsa, canını ve malını hemen onlara vermek ister." Annesiyle birlikte Paris'e gidince, Mozart'ın Weberlerle ateşli dostluğu geçici olarak kesintiye uğradı. Annesi 1778'de Paris'te öldü; Mozart babasına vermek zorunda olduğu haberi dolambaçlı bir yolla verdi. Yaşlı adam kanmadı. Mama'nın çok hasta olduğunu söyleyen oğlunun mektubunu alır almaz, ölmüş olduğunu hissetti.

Mozart'ın Paris'te kalması için artık hiçbir neden yoktu, 1779'da Salzburg'a döndü –Münih'te Weberlerle uzun bir süre kaldıktan sonra. Aloysia operada primadonna olmuştu ve Weber ailesinin işleri iyi gidiyordu. Mozart sonunda eve ulaştığında keyfi kaçıktı. Aloysia onu reddetmişti. Daha büyük balık peşindeydi. Hayır, Salzburg'da Mozart'ı mutlu edecek fazla bir şey yoktu. Paris'ten bir tür bağımsızlık ilanıyla babasını uyarmıştı. "Sıradan yetenekli bir herif nereye giderse gitsin sıradan biri olarak kalır; ama üstün yetenekli biri (hâşâ, böyle bir yeteneğe sahip olduğumu inkâr edemem) hep aynı yerde kalırsa tohuma kaçar. Başpiskopos bana güvenirse, orkestrasını kısa sürede ünlü yaparım; bundan kuşku yok... Ama Salzburg'da hallet-mem gereken bir şey daha var, olageldiği gibi kemana yapışıp kalmamalıyım. Artık bir kemancı olmayacağım. Klavsenin başında orkestra yönetmek ve aryalara eşlik etmek istiyorum."

Mozart, öfkesi burnunda bir saray orgcusu olarak Salzburg'a yerleşti. Huysuz, acımasız ve isyankârdı. "Başpiskoposun kesinlikle gözünü boyayacağım, bunu yapmaktan o kadar zevk alacağım ki!" Bu, onu başpiskoposluk sarayına sevdirecek bir kafa yapısı değildi. Yine de canı sıkkın ve reddedilmiş Mozart sürekli beste yaptı. Genç olgunluğunun ilk büyük eserleri bu dönemde geldi. O zamana kadar müziği akıcı ve ustaca olmuş, ama çok çarpıcı olmamıştı. Ama şimdi, *Coronation* Missası ve diğer kilise müzikleri, iki piyano için sevimli Mi-bemol Konçerto, eşit ölçüde sevimli Mi-bemol Piyano Konçertosu (K. 271) ve keman, viyola ve orkestra için yüce *Sinfonia concertante* ortaya çıkmıştı. Mozart aniden büyük bir usta oldu. Büyük bir opera siparişi bile aldı ve 1781'de Münih'te *Idomeneo*'nun prömiyeri yapıldı. Bu bir *opera se-*

ria'ydı –Gluckyen ve Metastasyen çizgide ciddi opera. Büyük bölümü ağır ve biçimseldir; ama yazdığı her şey kadar derin ve yaratıcı olan bir vokal dörtlü de dahil olmak üzere, muhteşem bir müzik içerir. *Idomeneo*, hiçbir zaman Mozart'ın en popüler operalarından biri olmadı. On dokuzuncu yüzyıl boyunca ve yirminci yüzyılın büyük bir bölümünde repertuvara girmedi. Bununla birlikte son yıllarda, birçok opera evi tarafından ele alınmaktadır.

Idomeneo yılı, aynı zamanda Mozart'ın başpiskopostan koptuğu yıldı; Başpiskoposun sekreteri Kont Karl Arco, arkadan bir tekme vurarak gidişini hızlandırdı. Mozart intikam tehditleri savurdu –güvenli bir mesafeden. "Benden kıçına bir tekme ve yüzüne birkaç yumruk yiyeceğinden emin olmasını ona yazmaya kendimi mecbur hissediyorum. Zira hakarete uğrayınca intikamımı almalıyım." Elbette mektubu hiç yazmadı. Zavallı Mozart, kahraman olmaya uygun değildi.

Mozart işten atıldıktan sonra Viyana'ya yerleşti. Parası yoktu ve babasından, tatsız mektuplar yazarak derdine dert eklememesini istedi. Weberler Viyana'daydı ve Mozart onların yanına taşındı. 15 Aralık 1781'de babasına uzun bir mektup yazdı. Genç bir adamın evlenme zorunluluğuyla ilgili uzun bir girişten sonra, âşık olduğu haberini patlattı: "Öyleyse, aşkımın nesnesi kim? Kesinlikle bir Weber değil mi? Evet, bir Weber, ama Josepha değil, Sophie değil, Constanze, ortanca olanı... Çirkin değil, ama güzellikten de uzak. Bütün güzelliği bir çift siyah göz ile alımlı bir endamdan ibarettir. Kıvrak zekâlı değildir, ama bir eş ve anne olarak görevlerini yerine getirmesine yetecek kadar sağlam bir sağduyuya sahiptir..." Leopold'un koktuğu başına gelmişti ve öfkeden çıldırmış olmalı. Oğlu, karakteri kuşkulu bir ailenin beş parasız kızıyla evlenecekti. Ağustos 1782'de evlendiler. Constanze'ın sersem ve fingirdek bir kız ve kötü bir menajer olduğu, Mozart'a hiçbir yardımının dokunmadığı anlaşıldı. Ama Mozart ona âşıktı ve Leopold mutlu olmasa da, evlilikleri mutluymuş gibi görünüyor. Mozart ile babasının ilişkileri, 1781'den sonra epeyce soğudu.

Bir süre işler yolunda gibi görünüyordu. Mozart'ın öğrencileri vardı ve sipariş alıyordu. *Saraydan Kız Kaçırma* operası 1782'de National Theatre'da sahnelenince kesin bir sükse yaptı. Bunu, bütün formlarda peş peşe şaheserler izledi. 1786'da imparatorluk tiyatrolarının şairi Lorenzo da Ponte ile tanıştı ve tanışma üç büyük operayla sonuçlandı –*Figaro'nun Düğünü* (1786), *Don Giovanni* (1787) ve *Così fan tutte* (1790). İlk ikisi Prag'da hemen

sükse yaptı ve Mozart o zamana kadar alabildiği en büyük halk onayını aldı. Bunu ne kadar da sevmişti! 2 Aralık 1787'de 800 guldenlik bir maaşla (Gluck 2000 alıyordu) İmparator II. Joseph'in oda bestecisi olarak atandı. Kaba bir tahminle (iki yüzyıl geriden kur hesapları oldukça spekülatiftir) Mozart zamanında 800 gulden, 1996'daki 3500 Amerikan dolarına eşdeğerdir. Mozart unvan aldı, ama tiksindi. "Yaptıklarım için çok fazla, yapabileceklerim için çok az." Mozart ve geliri konusu hiçbir zaman tam olarak soruşturulmadı. Başarılı bir opera bestecisi ve alkışlanan bir keman virtüözü olarak hayli çok para kazanmış *olmalı*. Tek bildiğimiz hayli çok olduğudur; ama gerçeğini kimse bilmiyor. Hayli çok para kazandıysa da Constanze ile birlikte çarçur ettiler. Sürekli taşınma halindeydi; dokuz yıl içinde on bir kez ikametgâh değiştirdi. Mason oldu. Ömrünün son yıllarında para sıkıntısı çekmeye başladı; Mason arkadaşı ve dostu, zengin tüccar Michael Puchberg'den sürekli borç istiyordu. Puchberg, geri ödenmeyeceğini bilmesine rağmen para isteğini genellikle karşıladı. 1788'de Mozart, Puchberg'den "makul bir faiz oranıyla" bir iki yıllığına 2000 gulden istedi. Olmazsa, "yarına kadar en az iki yüz gulden borç vermenizi rica ediyorum; zira Landstrasse'deki ev sahibim o kadar çirkinleşti ki, tatsız bir olaydan kaçınmak için ona hemen ödeme yapmaya mecbur oldum ve bu yüzden çok zor durumda kaldım." Daha sonra Mozart'ın borç istekleri neredeyse histerik bir hal aldı. Ömrünün son yılında, 30 Eylül 1791'de sahnelenen ve ses getiren, olasılıkla para da kazandıran *Die Zauberflöte*'yi –*Sihirli Flüt*– besteledi. Ama aşırı çalışma ile böbrek hastalığının birleşmesi onu erken bir ölüme götürdü. Mümkün olan en ucuz cenaze töreni yapıldı ve söylendiği gibi yoksullar mezarlığına değil, St. Marx Mezarlığında işaretsiz sıradan bir mezara gömüldü. Bugün cesedinin nerede yattığını kimse bilmiyor.

Mozart'ın müziği, dinlenilmesi hem kolay hem de zor bir müziktir: Zarifliğinden, hiç bitmeyen ezgisinden, berrak ve kusursuz düzeninden ötürü kolay; derinliğinden, inceliğinden, tutkusundan ötürü zordur. Altı yaşında yazmaya başlayan ve yalnızca otuz altı yıl yaşayan bir bestecinin geç geliştiğini söylemek tuhaftır, ama doğrudur. Mozart'ın erken eserlerinden çok azı, 1781'den sonra (kesin olarak, Salzburg'dan koptuğu yıl) müziğine giren kişiliğe, yoğunluğa ve zenginliğe sahiptir. *Sturm und Drang* dramasıyla küçük Sol-Minör Senfoni (K. 183) ya da La-Majör (K. 201) ve Do-Majör (K. 338) Senfonileri istisnadır. (Mozart'ın eserlerinde kullanılan "K", 1862'de

Mozart'ın müziğinin tam bir kronolojik kataloğunu hazırlayan Ludwig Köchel'in yaptığı listeye işaret eder.) Ama 1781, Mozart'ın olgunluk döneminin işaretidir ve ondan sonraki her eser bir şaheserdir.

Mozart Viyana'da kendi başınaydı ve adeta büyük bir psikolojik engel kalkmış gibiydi. Çok daha derin, özgüvenli, parlak ve güçlü müzik yazmaya başladı. Bu müziğe herkes hayran kalmadı. Müziğini çok abartılı, çok karışık, izlenmesi zor bulanlar vardı. Genel olarak Mozart'a hayran olan ünlü kemancı ve besteci Karl Ditters von Dittersdorf gibi profesyoneller bile endişeliydi. Dittersdorf'un geleneksel anlayışı sarsıldı, hatta şoka uğradı ve şunları yazdı: "Bu kadar şaşırtıcı bir düşünce zenginliğine sahip bir besteciyle hiç karşılaşmadım. Onları keşke bu kadar savurganca kullanmasıydı. Dinleyeni nefessiz bırakır; zira güzel bir düşünceyi daha kavramadan, daha büyüleyici başka bir düşünce birincisini dağıtır ve böyle devam edip gider; öyle ki, sonunda bu güzel ezgilerden birini tutmak olanaklı olmaz." (Yirminci yüzyılın sonunda kayıtlara, radyoya ve Mozart'ın repertuvarların değişmez kalemi olduğu konserlere sahip olan bizler, 1780'lerde profesyonel bir müzisyenin bile ilk kez dinlediği bir eseri bir daha dinleyebileceğinden emin olamadığını unutma eğilimindeyiz. Çok konser olmazdı. Yeni bir müzik parçası hemen kavranmalıydı. Hatta basılmayabilirdi bile. Ancak Beethoven ve Romantiklerden sonra bir besteci, önemli bütün eserlerinin yayımlanabileceğinden emin olabilirdi.) Dittersdorf, biraz şaşıran tek kişi değildi. Bazıları Mozart'ın müziğini çok fazla "çeşnili", çok fazla "ahenksiz"; operalarını çok fazla zengin partisyonlu buluyorlardı. II. Joseph'in dediği gibi, "Kulaklarımız için çok fazla güzel, çok çok fazla nota, azizim Mozart."

Mozart'ın müzikal gelişimini, babası ve Johann Schobert, C. P. E. Bach ve J. C. Bach gibi besteciler koşullandırdı. Genç Mozart'ın *style galant*, zarif, iyi konturlu, ezgili ve özellikle çarpıcı olmayan bol miktarda müzik ürettiği yıllardı. Mozart için anlam ifade eden ilk besteci Haydn'dı ve genç adam, Haydn'ın Op. 33'ünün altı dörtlüsünü çok dikkatli bir biçimde inceledi, 1782 ile 1785 arasında bestelediği süper altı dörtlü dizisi için model olarak kullandı. Mozart, altı dörtlüsünü minnetle eski ustasına ithaf etti. "Dörtlü yazmayı Haydn'dan öğrendim" diyordu. Mozart'ın Viyana'daki evinde Haydn, bu dörtlüleri dinledikten sonra, tepkisi bencilce olmadı. "Tanrı'nın huzurunda ve namuslu bir adam olarak" dedi Leopold Mozart'a, "oğlunuzun şahsen ya da ismen tanıdığım en büyük besteci olduğunu söylüyorum."

Daha sonra J. S. Bach ve Handel'in, özellikle Bach'ın etkisi geldi. Mozart, Bach'ın müziğini, coşkulu Baron Gottfried van Swieten'in aracılığıyla tanıdı. Baron, Prusya Büyükelçisiyken Bach'ın müziğiyle tanışmış ve çok sayıda Bach eserinin kopyalarını Viyana'ya getirmişti. (Aynı zamanda bir Handel hayranıydı.) Mozart 1781'de van Swieten'le arkadaş oldu ve ertesi yıl babasına şunları yazdı: "Her Pazar saat 12'de, Handel ve Bach'tan başka bir şeyin çalınmadığı Baron van Swieten'lere gidiyorum." Baron, müziğin bir kısmını Mozart'a ödünç verdi. "Constanze fügleri dinleyince, onlara kesinlikle âşık oldu. Artık fügden başka bir şey dinlemez... Evet, sık sık beni ezbere füg çalarken dinlediği için, bana füg yazıp yazmadığımı sordu; ben hiç yazmadığımı söyleyince, bazı bestelerimi bu en güzel ve en sanatsal müzikal formlarda yazmadığım için beni düpedüz azarladı." Bach'la bu tanışmadan sonra Mozart'ın müziğine çok-sesli bir doku girdi. Mozartçı çok-seslilik, Bachçı çok-seslilik değildir; ancak Mozart, Bach'tan esinlenip her türlü kontrpuan düzeneğini sundu, hepsini kusursuz bir güvenlikle ve özgüvenle kullandı. Sonuç, *Jüpiter Senfonisi*'nin son bölümüdür; burada karşıt temalar sıraya dizilir, koşumları takılır ve müziğin en şanlı, kamçılayıcı ve bunaltıcı pasajlarından birinde, dörtnala son düzlüğe kadar sürülür. Handel de Mozart için hayli anlamlıydı; onun *Messiah*'ını geç on sekizinci yüzyıl üslubunda orkestraya uyarlayacak kadar ileri gitti.

Mozart ve opera, kendi başına bir kitabı gerektirir. Mozart ömrü boyunca operayla ilgilendi. On üç yaşında *La finta semplice* ile opera bestelemeye başladı ve devamı akıp geldi: *Bastien und Bastienne, Mitridate* ve 1781 tarihli *Idomeneo*'ya kadar yarım düzine daha. Büyük ölçekli *Idomeneo* hariç, bunlardan hiçbiri, arada bir canlanmalarına rağmen yirminci yüzyılın repertuvar eseri değildir. Bütün dünyadaki opera evlerinin repertuvarında yer alan Mozart operaları şunlardır: *Saraydan Kız Kaçırma* (1782), *Figaro'nun Düğünü* (1786), *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1790) ve *Sihirli Flüt* (1791). Mozart'ın *dramma giocoso*, yani mizahi drama dediği *Don Giovanni* de dahil, bunların hepsi komedidir. Mozart'tan önce epeyce komik opera yazılmıştı; ama çok azı anlamlıydı. Mozart, komik operayı salt eğlencenin ötesine geçiren ilk kişiydi. Kendisi halkı sevdiği için, kendisinin içinde neşeli, taşkın, bastırılamaz bir damar olduğu için ve müziğine ruh halini, durumu ve karakteri açıklattırmaya çalıştığı için bunu yapabildi.

Mozart müziğin üstünlüğünü kavramıştı. Babasına yazdığı bir mektupta, "bir operada şiir, müziğin tamamen itaatkâr kızı olmalıdır" diyordu. Ama librettonun önemsiz olduğunu söylemek istemiyordu. Mozart zamanının büyük bir bölümünü işlenebilir libretto aramakla geçirdi. Her şeyden çok opera bestelemek istedi. 1778'de babasına şöyle yazıyordu: "Opera yazmayı ne kadar çok istediğimi unutmayın. Opera besteleyen birine gıpta ediyorum. Bir arya gördüğümde ya da dinlediğimde üzüntüden ağlayabiliyorum." 1781'de *Saraydan Kız Kaçırma* üzerinde çalışmaya başladı ve mektupları, yaklaşımı konusunda aydınlatıcı bir içgörü verir. Osmin'in aryasını tartışıyor ve babasına şunları açıklıyor:

> *Karakterin öfkesi artınca, "tamamen farklı bir ölçüde ve farklı bir anahtarda olan allegro assai gelir (tam arya son bulacakmış gibi göründüğü sırada); bunun çok etkili olması kaçınılmazdır. Zira bu şekilde öfkesinin doruğunda olan bir adamın düzen, ölçülülük ve görgü sınırlarını aşıp kendini tamamen kaybetmesi gibi, müzik de kendini kaybetmelidir. Ama şiddetli olsun ya da olmasın, tutkular asla tiksinti uyandıracak şekilde ifade edilmemeli ve müzik, en korkunç durumlarda bile, asla kulağı rahatsız etmemeli, dinleyeni memnun etmeli ya da başka bir ifadeyle, asla müzik olmaktan çıkmamalıdır; bu yüzden Fa'dan (aryanın yazılı olduğu anahtar) uzak bir anahtara değil, akraba bir anahtara geçtim; ama en yakın akraba Re-Minöre değil, daha uzak olan La-Minöre."*

Sonra Mozart, Belmonte'nin aryasını –*O wie ängstlich* (Ah, ne kadar kaygılı)– tartışır. "Nasıl ifade ettiğimi –hatta çırpınan kalbini nasıl gösterdiğimi– bilmek ister misiniz? Sekizlik çalan iki kemanla. Bu, dinleyen herkesin gözde aryasıdır; benim de. Açıkça [Johann Valentin] Adamberger'in sesine uyacak şekilde yazdı. Titremeyi –sendelemeyi– hissedersiniz, gümbürdeyen gökyüzünün nasıl şişmeye başladığını görürsünüz; bunu bir kreşendo ile ifade ettim. Fısıltıyı ve iç çekişi duyarsınız –bunu kısmaçlı birinci kemanlarla ve onlarla birlikte çalan bir flütle gösterdim." Başka bir mektupta Mozart genel olarak operanın üzerinde durur:

> *"İtalyan komik operaları neden her yerde, başarılarına bizzat tanık olduğum Paris'te bile memnuniyet yaratır –berbat librettolarına rağmen? Çünkü müzik ağır basar ve müzik dinlenince, geri kalan her şey bağışlanır. Çünkü, olay örgüsü iyi düzenlenmişse; sözler, sefil bir uyağa uydurmak için öteye be-*

riye sokuşturulmamış, yalnızca müzik için yazılmışsa bir operanın başarılı olması kesindir... En iyisi, sahneyi anlayan ve sağlam önerilerde bulunacak kadar yetenekli olan iyi bir bestecinin yetenekli bir şairle, gerçek zümrüdüankayla karşılaşmasıdır..."

Mozart o sırada (1781) bilmiyordu, ama gerçek zümrüdüankasıyla çok geçmeden karşılaşacaktı. Asıl adı Emanuele Conegliano olan ve 1749'da doğan Lorenzo da Ponte, bir skandaldan ötürü İtalya'dan kaçmış Yahudi asıllı İtalyan bir rahipti. Bir maceracı ve entrikacı olan Lorenzo da Ponte, Viyana'ya yerleşti ve 1783'te Viyana'da Saray Tiyatrosunun İtalyan operası şairi oldu. (Yaşamı 1838'de New York City'de son buldu; orada Columbia College'ta ilk İtalyanca profesörü oldu. Mozart'tan pek söz etmeyen bir otobiyografi yazdı.) Da Ponte ile Mozart, Beaumarchais'nin *Figaro'nun Düğünü* oyununun opera uyarlaması için bir araya geldi. Böylesine patlamaya hazır bir konusu -cin fikirli iki plebin bir aristokratın kökünü kurutması– olan bir operanın sahnelenmesine izin verilmiş olması şaşırtıcıydı. Barones d'Oberkirch gibi daha duyarlı gözlemcilerin fark ettiği gibi, özgün oyun, devrim tohumları içermekteydi. Barones, Beaumarchais'nin komedisine kıkırdayarak gülen büyük lordlara ve leydilere bakıp şu gözlemde bulunmuş: "Bir gün pişman olacaklar." Mozart içten içe kendisini Figaro olarak gördü mü? Olanaksız değil.

Figaro'nun Düğünü, yeni bir opera dünyasına kapı açar. İçinde gerçek insanlar olan göz kamaştırıcı bir eserdir ve insanları ne iseler öyle gösterir -sevimli, boş, kaprisli, bencil, hırslı, bağışlayıcı, kadın düşkünü. Kısaca insanlar, son derece yaratıcı ve sempatik bir müzikal zihnin simyasıyla can bulur. *Figaro*'da, kusurlu bir tek nota, yanlış görünen bir tek durum yoktur. Örneğin *Così fan tutte*'nin, *Figaro* düzeyinde bir partisyonu vardır; ama da Ponte'nin yazdığı libretto, doğrusunu söylemek gerekirse bir farstır –kuşkusuz, altında derin anlamı olan bir fars, ama yine de yapay olarak düzenlenmiş bir librettodur. Hayranlık verici bir eserdir, ama öncelinin insanlığından yoksundur. Benzer şekilde, birçok kişinin, içinde Mozart müziğinin cevherini gördüğü *Sihirli Flüt*'ün, Emanuel Schikaneder'in Mason simgeciliğiyle dolu, ama soğukkanlılıkla okunduğunda opera sahnesini hep lekeleyen törensel gösteriler kadar naif ve sakar olan peri masalı bir librettosu vardır. (Genel planı, o sırada Venedikli izleyicinin rağbet ettiği gösterişli komedi

planıydı.) Operayla ilgili her tür kuram öne sürüldü. 1866'da Moritz Alexander Zile adlı biri *Sihirli Flüt*'ün, Masonlara zulmeden II. Leopold'u arkadan vuran bir alegori olduğunda ısrar etti. Bu yoruma göre Sarasto, Avusturya masonluğunun lideri Ignaz von Born'u temsil ediyordu. Gece Kraliçesi, Masonların düşmanı İmparatoriçe Maria Theresa'ydı. Tamino, Leopold'ün Masonlara iyi davranan selefi II. Joseph'ti. ve benzeri. Başka kuramlar da öne sürüldü. Ama içinde ne okunursa okunsun libretto, ahmakça ve tutarsızdır. Yine de Viyana halkı bağrına bastı. Mozart'ın Viyana'da kazandığı en büyük başarıydı.

En çok Romantik on dokuzuncu yüzyıl için anlamlı olan Mozart operası, *Don Giovanni*'ydi. En ciddi, en güçlü ve en uhrevi olduğu gibi, en romantik Mozart operasıdır da. (Romantikler özellikle mezarlık sahnesini ve Commendatore'nin en son göründüğü sahneyi sevdiler.) Birçok kişi *Don Giovanni*'yi, bestelenmiş en iyi opera sayar. Uvertür ruh halini ayarlar. Küçültülmüş birkaç yedili akor ve bir Re-Minör diziyle Mozart bir kaygı, yoğunluk, keder, yaklaşan dehşet duygusu yaratır. Operanın sonuna doğru dizi yeniden ortaya çıkar ve insanın tüyleri diken diken olur. Bu devasa etki en basit araçlarla yaratılır. Romantiklerin keyif alması çok şaşırtıcı değil. Operanın bir ahlakı vardı ve birçoğu bu noktayı kaçırsa da duygusal Romantikler, bunu da sevdiler. Uçarı, sinik, yoz ve oldukça berbat Don Giovanni'yi sahici bir kahraman ve aynı zamanda modern bir kahraman yapan şey, ilkeleri uğruna ölme iradesini göstermesidir. Commendatore'nin hayaleti "Nedamet!" diye haykırır. "Hayır!" der Don. "Nedamet!" "Hayır!" ve Cehennem ardına kadar açılır. Carmen, daha sonra aynı tür bir kahraman olacaktı. Don José'nin kendisini öldüreceğini bilir; ama bu, küçümsediği bir adama teslim olmaktan daha önemli değildir. Don Giovanni gibi o da bir ilke uğruna ölür.

Elbette, Mozart'ın dehası yalnızca operada değil, her formda parıldadı. Piyano konçertosu, Mozart tarafından geliştirilip senfonik genişliğe kavuşturulan bir müzikal formdur ve Mi-bemol K. 271'den sonra ona özgü türden belagate, bitişe ve virtüözlüğe sahip olmayan bir tek konçertosu yoktur: bazıları Si-bemol (K. 595) ya da ağıtsal yavaşlıktaki bölümüne rağmen La-Majör (K. 488) gibi şen ve mutlu; hatta bazıları Re-Minör gibi karanlık ve romantik; bazıları Do-Minör gibi klasik ve soylu.

Mozart'ın olgunluk eserleri, bir iftihar listesi gibidir: Klarnet Beşlisi, *Mibemol Divertimento*, bitmemiş Do-Minör Missa ve bitmemiş *Requiem*, iki

piyano dörtlüsü, son on yaylı çalgılar dörtlüsü, beş büyük yaylı çalgılar beşlisi, *On Üç Rüzgâra Serenat*, son altı senfoni, Klarnet Konçertosu, Do-Minör Adagio ve Füg. Bu eserler hep birlikte, formun, ifadenin, tekniğin ve tadın eşi görülmemiş yüksekliklere çıktığı bir müzik külliyatını oluşturur.

Mozart sürekli "tat" hakkında konuşuyor ve yazıyordu; ucuz ya da ahlaksız işlerden keyif alan müzisyenleri küçümserdi. Piyanist Muzio Clementi hakkında sert sözler –"bir şarlatan"– söylemesinin bir nedeni de buydu; zira Clementi onun tekniğiyle, çift üçlüleriyle, oktavlarıyla ve virtüözlüğüyle iz bırakma peşindeydi. (Mozart'ın onu sevmemesinin bir nedeni de, Clementi'nin onun kadar, hatta belki de ondan üstün bir icracı olduğunu anlaması olabilir.) Mozart bir oran havarisiydi. Bu kısırlık ya da çekingenlik anlamına gelmez; zira Mozart, bir eserin etkisiyle de Verdi ya da Liszt kadar ilgilenen çok pratik bir besteciydi. Piyano konçertolarını kendisi için bir araç olarak besteledi ve bazıları, halkı –ve rakip piyanistleri– ayağa kaldırmak düşüncesiyle bestelenmiş usta işi alıştırmalardı. Si-bemol (K. 450) ve Re-Majör (K. 451) konçertolarından söz ederken, her ikisini de "icracıları terletmesi kaçınılmaz" eserler olarak gördüğünü söyler. Benzer şekilde bir opera bestecisi olarak bir aryayı belirli bir sese uydurmakta ya da *Idomeneo*'da Anton Raaff için yaptığı gibi, müziği bir şarkıcıyı tutmaya yetecek kadar basitleştirmekte tereddüt etmezdi. Raaf bazı ayarlardan rahatsızdı ve Mozart onun isteğini yerine getirmeye dünden razıydı. Ama Mozart'ın müziğini diğerlerinden her zaman ayırt eden şey, oranı ve *doğruluğuydu* – isterseniz tadıydı diyebiliriz. Bu tat ve tükenmez bir ezgi fonu, son derece cüretli bir armoni duyumuyla birleşmekteydi. Tam gelişmiş bir armonik duyum, bir modülasyon duygusu, önemli bestecinin şaşmaz işaretidir. Eve yakın oturan, bir anahtardan diğerine gitme imgelemi ya da cesareti olmayan, sıradandır. On sekizinci yüzyıl müziğinin çoğunu bugün bu kadar can sıkıcı kılan şey, armonik zenginlik yoksunluğudur; o aralıksız ton-ağırlıklı armonidir. Bach'ın armonik imgelemi vardı, Mozart'ın da. Mozart'ın, ders kitabından sürekli ve beklenmedik sapmaları, müziğinin bu kadar büyüleyici ve hep taze olmasına yardımcı olur. Mi-bemol Keman Sonatı (K. 481) gibi bir eserde, ilk bölüm La-bemol, Fa-Minör, Re-bemol, Do-diyez Minör, La-Majör ve Sol-diyez Minör anahtarlarına dokunur. Si-Minör Adagio gibi son dönem piyano eserlerinden bazılarının, fiilen Chopin'i haber veren bir armoni dokusu vardır; anahtar yapısı o kadar çeşitlidir.

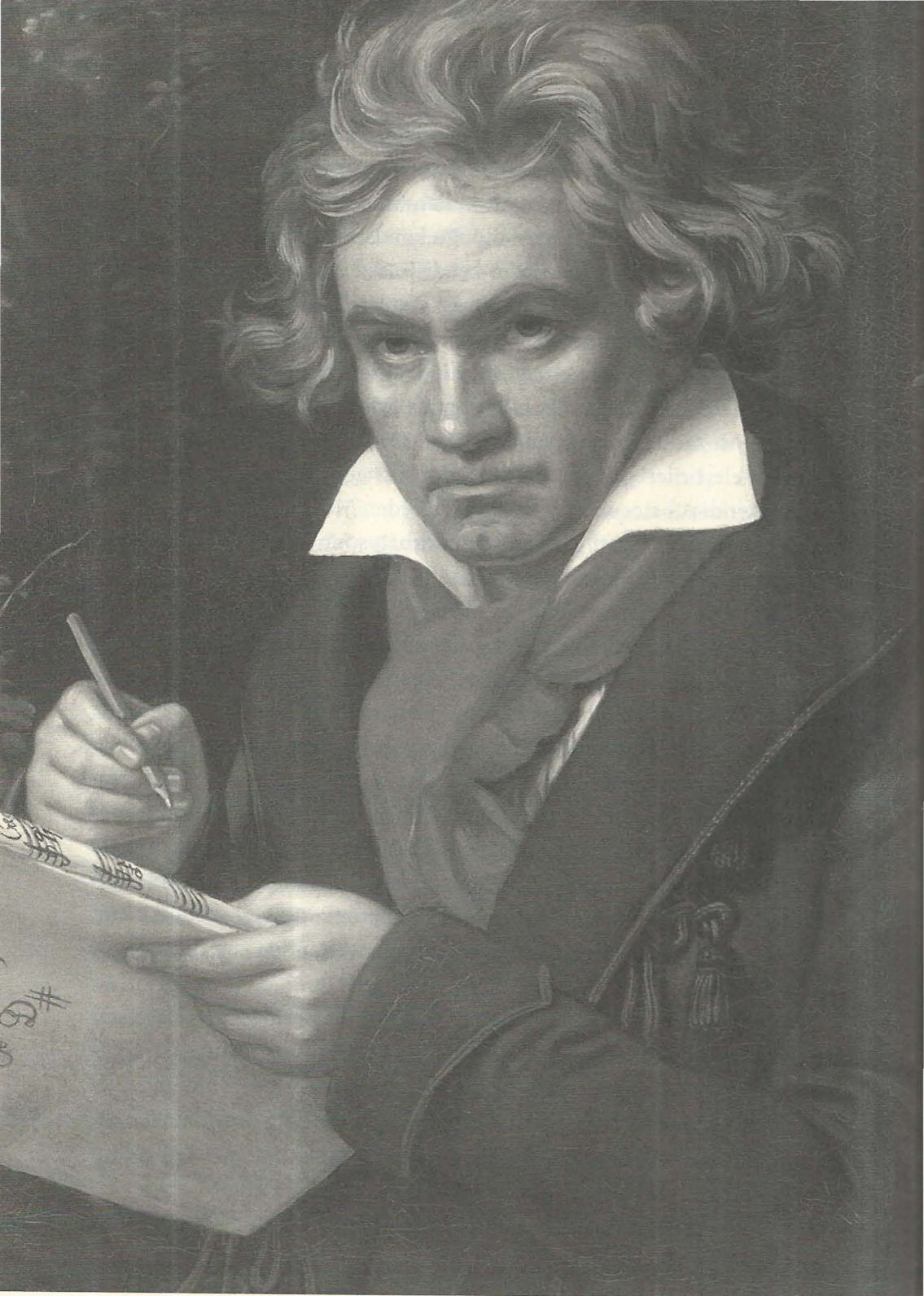
Mozart'ın müziğinin görece küçük bir kısmı kendi zamanında yayımlanmıştır –büyük bölümü hafif müzikten oluşan toplam 144 eser. Geriye çok büyük bir otograf eser kitlesi bıraktı ve sağken pek fazla yardımcı olmayan dul karısı, birinci sınıf bir işkadınına dönüşüp yayın haklarını yüksek fiyatlarla sattı; ama otograf eserleri kendine sakladı. *Sihirli Flüt*'ün büyük başarısı sayesinde, ölümünde bir Mozart patlaması oldu ve müziği çokça icra edildi; ama her zaman istediği gibi olmadı. Örneğin *Sihirli Flüt* 1801'de Paris'te *Les Mystères d'Isis* adıyla sahnelendi. Metin değiştirildi, armoniler değiştirildi ve partisyona diğer Mozart operalarından, hatta Haydn senfonilerinden bölümler sokuldu. Ne var ki, çağ söz konusu olduğunda, böyle bir uygulamada sıradışı bir şey yoktu. Matbu partisyona sadakat kavramı, çok daha sonra, yirminci yüzyılda gelecekti. Her neyse, Mozart on dokuzuncu yüzyılda sürekli yanlış anlaşıldı. Kendisine müziğin Raphael'i denildi; *Don Giovanni*'yi tesadüfen bestelemiş, zarif, özenli bir rokoko besteci sayıldı. Müziğine hayat veren insanlık ve güç, büyük ölçüde fark edilmedi.

Romantik dönemde çok fazla Mozart çalınmadı. Çalındığında da Romantizmin tüm abartıları ve tuzaklarıyla çalındı –şişirilmiş dinamik, süper-legato cümleler, yoğun yaylıların ağırlığı altında belirsizleşmiş denge. Ancak Birinci Dünya Savaşından sonra, Mozart'ın kendi zamanının performans pratiklerine geri dönüş yönünde ciddi bir çaba gösterildi. Ama savaş henüz kazanılmamıştır; zira orkestralar hâlâ dengesiz olup, Mozart'ın hassas enstrümantal uyumlarını berbat etme eğilimindedir. Sorun, orkestranın büyüklüğü değildir. Başka besteciler gibi Mozart da, müziğinin büyük kuvvetlerce çalındığını duyunca irkilirdi; ama orkestra şefinin, kemanları dengelemek için alçak sesli çalgılar ekleyerek telafi etmesini beklerdi. 1781'de büyük bir grup tarafından çalınan bir senfonisini dinledi ve babasına keyifle şunları yazdı: "Senfoni muhteşemleşti ve en büyük başarıyı kazandı. Kırk keman vardı; *üflemeli çalgıların hepsi iki misliydi*, on viyola, sekiz viyolonsel *ve altı fagot* vardı" (italikler bana ait). Sorun, yirminci yüzyıl orkestra şeflerinin, Mozart'ın kulağında bulunan sesleri, dengeleri ve uyumları hâlâ kaybetme eğiliminde olmalarıdır; aynı şekilde, kükreyen bas ve sınırsız gücüyle parlak sesli hiçbir kuyruklu piyano, Mozart'ın dinamik çeşitliliği daha sade olan hafif-eylemli bir Walther piyanosu için bestelediği piyano müziği hakkında bir fikir veremez.

Bugün çark tekrar Mozart'ın özgün partisyonlarına, hatta perdelerine doğru dönmektedir (Mozart'ın diyapazonu, bugünkü La'nın yaklaşık yarım ton altındaydı). Eski çalgı hareketinin dünya çapındaki popülerliği sayesinde, dönem çalgıları artık sürekli kullanımdadır. Bu yüzden, Mozart'ın zamanında müziğin sesinin nasıl olduğu konusunda herhalde daha iyi bir düşünceye sahibiz. Peki, Mozart'ın kendisi nasıl çalar ya da yönetirdi? Bu ayrı bir konu. Olan şudur: Modern müzisyenler, "otantiklik" niyetiyle, geç yirminci yüzyılın matbu notalarına ve ritim düzenliliğine sadakat düşünceleriyle klasik müzik icra etme eğilimindedirler. Muhtemelen, Mozart'ın tuttuğundan daha yavaş tempolarla. Ayrıca öyle görünüyor ki, bugün müzisyenler, Mozart'ın performans pratiğini tarif eden birçok mektubunda açıklanan eleştirileri görmezden geliyorlar. Örneğin uzun bir mektubunda Mozart, kendi rubatosunu özel olarak tarif eder. Mozart'ın klavsen müziğini çalan kaç tane "Mozart uzmanı" onun rubatosunu kullanır? Ya da rubato kullanan var mı? Akla kimse gelmiyor.

Bir de doğaçlama sorunu var. Mozart'ın konçerto partisyonlarının piyano kısımları, sahnede fiilen yaptığının bir iskeletinden başka bir şey değildir. Bize ulaştığı şekliyle *Coronation Konçertosu*'nun yavaş bölümü iyi bir örnektir. Tiz ve bas tek notalarla bir tür steno şeklinde yazılmıştır. Mozart, çaldığında armoniyi doldurur ve ezgiyi süslerdi. O zamanın bütün icracı müzisyenleri gibi Mozart yalnızca kadanslar doğaçlamakla kalmaz, devam ettikçe ezgiyi de süslerdi. Mozart'ın müziğine matbu nota son sözmüş gibi yaklaşmak yanlıştır. Çoğu kez yalnızca ilk sözdür ve öyle olmalıdır. On sekizinci yüzyıl performans pratiği konusunda yakın zamanda yapılan araştırmalar bir şeyi gösterdiyse o da şudur: Atalarımız müziği yorumlarken, pek çok yirminci yüzyıl müzisyeninin kabul edeceğinden çok daha özgür davrandılar.

Her neyse, bugün Mozart'ın müziği, önceki çağların yanlış estetik anlayışlarından büyük ölçüde kurtulmuş, itibarı iade edilmiş durumda. Salzburglu küçük adam bir mucizeydi. Bach'tan daha fazla çok-yönlü, müzikal olarak Beethoven'den daha fazla aristokrat olan Mozart'ın, dünyanın tanıdığı en kusursuz, en donanımlı ve en doğal müzisyen olduğu öne sürülebilir.



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)
(JOSEPH KARL STIELER)

7
BONNLU DEVRİMCİ
LUDWIG VAN BEETHOVEN

Beethoven ile ondan önceki bütün müzisyenler arasındaki fark –deha ve eşi görülmemiş kuvvet gibi şeyler bir yana– Beethoven'ın, kendisini bir sanatçı olarak görmesi ve bir sanatçı olarak haklarını savunmasıydı. Mozart aristokrat dünyanın çeperinde dolaşıp kapıyı çaldığı, ama hiçbir zaman gerçekten içeri alınmadığı halde; Mozart'tan yalnızca on beş yaş küçük olan Beethoven, kapıları tekmeleyerek açtı, içeri daldı ve rahatına baktı. O bir sanatçıydı, bir yaratıcıydı ve bu haliyle, kendi düşüncesine göre, krallardan ve soylulardan üstündü. Beethoven'ın toplumla ilgili kesinlikle devrimci, müzikle ilgili Romantik düşünceleri vardı. Öğrencisi Carl Czerny'ye "Kalbimde olan dışarı çıkmalıdır ki yazayım" diyordu. Mozart böyle bir şeyi asla söylemezdi; Haydn da, Bach da söylemezdi. Mozart'ın hiçbir mektubunda "sanatçı" sözcüğü geçmez. O ve ondan önceki besteciler, sanatlarında ustaydılar; bir meta arz ettiler ve sanat ya da gelecek kuşaklar için yazma fikri, düşüncelerine girmemişti. Ama Beethoven'ın mektupları ve gözlemleri "sanat" "sanatçı" ve "sanatçılık" gibi sözcüklerle doludur. O özel biriydi ve bunu biliyordu. Ölümsüzlük için yazdığını da biliyordu. Zavallı Mozart'ın yoksun olduğu şeye –onunla ilişkiye giren herkesi ürküten güçlü bir kişilik– sahipti. "Böylesine manevi yoğunlaşmaya ve yoğunluğa, böylesine yaşamsallığa ve büyük yürekliliğe sahip bir sanatçıyla hiç karşılaşmadım" diyordu Goethe. "Dünyaya ve tarzlarına uymayı ne kadar zor bulduğunu anlayabiliyorum." Goethe, Beethoven'ı çok az anladı. Beethoven'de mesele, dünyaya ve tarzlarına uymak değildi. Daha sonra Wagner'de olduğu gibi, dünyanın tarzlarını *kendine* uydurma sorunu vardı. Beethoven, bu yüksek voltajlı kişilik ve eşit derecede yüksek voltajlı dehayla, trajik sağırlığı dışında neredeyse her konuda, yaşama kendi koşullarını dayatabildi.

Karakter kusurlarına ve acınacak hallerine rağmen bunu başarabildi. Güzel değildi; esmerliğinden ötürü gençken *Der Spagnol* [İspanyol] deniliyordu. Kısa boyluydu –yaklaşık 1,62 m; tıknaz ve enliydi; kocaman bir kafa-

sı, acayip gür saçları, fırlak dişleri, yuvarlak küçük bir burnu ve olur olmaz yerde tükürme alışkanlığı vardı. Sakardı, dokunduğu her şey kırılır ya da bozulurdu. Vücut hareketleri dengeli değildi, dans etmeyi bir türlü öğrenemedi ve tıraş olurken genellikle kendini yaralardı. Huysuz ve kuşkucuydu, insandan kaçan bir kobra gibi alıngandı, herkesin kendisini aldatmaya hazırlandığına inanıyordu, hiçbir sosyal inceliği yoktu, unutkandı, anlamsız öfkelere yatkındı, yayıncılarıyla etik olmayan işlere girdi. Bir bekâr olarak, bağırıp çağırmalarına hiçbir hizmetçi dayanamadığı için, tarifi imkânsız pis ortamlarda yaşadı. 1809'da Beethoven'ı ziyaret eden Baron de Trémont, onun oturduğu yeri şöyle tasvir eder:

> *Akla gelebilecek en karanlık, en düzensiz yeri kafanızda canlandırın –tavanı kaplayan nem lekeleri; eskimsi bir kuyruklu piyanonun üzerinde oymalar ve elyazması müzik eserleriyle yer kavgası yapan toz tabakası; piyanonun altında (abartmıyorum) boşaltılmamış bir lazımlık; onun arkasında, üzerindeki sekreteri devirmeye alışık küçük bir ceviz masa; dillere destan meyhane kalemlerinden bile kötü, mürekkebe batırılmış çok sayıda kalem; sonra daha fazla müzik. Çoğu hasır oturaklı sandalyeler, içinde geçen akşamdan kalma yemek kalıntıları bulunan tabaklarla ve giyim eşyalarıyla kaplıydı vb.*

Baron de Trémont'un tasviri, bu çizgide yapılmış birçok tasvirden biridir. Beethoven, gerçekten önemli olan bir şey –müziği– hariç, her konuda düzensizdi.

Dehası neredeyse başlangıçta fark edildi. 16 Aralık 1770'te doğduğu Bonn gibi bir taşralı olan Beethoven, sefahat düşkünü bir saray müzisyeni olan babası tarafından büyütüldü. Bir harika çocuk olarak Ludwig, sıkı bir rejime tabi tutuldu ve dâhilerin tarihinde genellikle olduğu gibi, bu durum yaşamını etkiledi. Beethoven'ın psikiyatrik bir incelemesini yazan Richard ve Edith Sterba, "babasının keyfiliğine ve haksız katılığına karşı erken bir isyan[ın], Beethoven'de her türlü otoriteye karşı oldukça sıradışı olarak tarif edilebilecek bir yoğunlukta ortaya çıkan başkaldırının temellerini attı"ğını savunur. Babası, genç Mozart'ın, başarılarını tekrarlayabileceğini umuyordu. Öyle olmadı. Çocuk kuşkusuz yeterince yetenekliydi ve on iki yaşındayken öğretmenlerinden biri, Christian Gottlob Neepe, başladığı gibi devam ederse "kesinlikle ikinci bir Mozart olur" diyordu. Ama Ludwig usta bir piyanist, kemancı ve orgcu olmasına rağmen bundan fazla bir şeydi. Başından

itibaren o bir yaratıcıydı, düşüncelerle ve özgünlükle dolu doğal yeteneklerden biriydi.

Onu diğerlerinden ayrı kılan bu özgünlüktü. O bir doğa gücüydü, hiçbir şey onu hapsedemezdi. O zamanın önde gelen bestecilerinden birkaç ders almıştı; bunlara dillere Haydn ve olasılıkla Mozart da dahildi, ama bu iki büyük adamdan memnun kalmadı ve bu derslerden fazla bir şey çıkmadı. Bir fark yaratmadı. Beethoven, kolay öğretilebilecek türden bir öğrenci değildi. Kendi dehasından çok emindi. Bir şey hakkında karar verdi mi, haklı olduğunu *bilirdi*. Armoni "kurallarına" hep kuşkuyla baktı ve bir keresinde arkadaşlarından biri, müziğindeki bir dizi paralel beşliye dikkat çekmişti. Klasik armonide bu bağışlanamaz bir günahtır. Beethoven köpürdü. Paralel beşlileri kimin yasakladığını sordu. Bir otorite listesi okundu: Fux, Albrechtsberger ve benzerleri. Beethoven, bir el hareketiyle onları bir tarafa bıraktı. "*Ben* onları kabul ederim" dedi. "Kurallar"dan birinin yanlış olduğunu göstermek için bir armoni egzersizinin on yedi kez çalışıldığı bir defteri vardır. Kuralın yanlışlığını kanıtlayan Beethoven, o kuralı koyan otoriteyle ilgili bir yorum olarak *Du Esel* –seni gidi eşek– sözünü ekledi.

Önce bir piyanist olarak ünlendi. 1791'de Carl Ludwig Junker adlı bir eleştirmen Beethoven'ı çalarken dinledi ve birkaç önemli saptamada bulundu: "Çalgıyı kullanma üslubu genellikle duyulandan o kadar farklıdır ki, şu anda bulunduğu mükemmellik düzeyine kendi çabasıyla ulaştığı izlenimini veriyor." Beethoven 1792'de Viyana'ya yerleştiğinde, çalma üslubu bunaltıcı bir etki yarattı. Viyanalılar bir Mozart'ın ya da Hammel'in pürüzsüz, akıcı üslubuna koşullanmıştı. Şimdi genç Beethoven geliyor, ellerini yukarı kaldırıp piyanoya güm diye vuruyor, telleri koparıyor, tuşlarda o zamana kadar kullanılmamış türden bir orkestra sesi amaçlıyordu. Daha fazla güç isteyen Beethoven, piyano imalatçılarından, kendisine arp gibi ses veriyor dediği hafif Viyana piyanosundan daha iyi bir çalgıyı vermelerini rica etti. Beethoven kendi zamanının en güçlü piyanistiydi ve olasılıkla gelmiş geçmiş en büyük doğaçlamacıydı. O zamanın Viyana'sında, daimi ve gelip geçici yetenekli piyanistlerden oluşan bir grup vardı –Hummel, Abbé Gelinek, Joseph Wölffl, Daniel Steibelt, Ignaz Moscheles. Bunların hepsini Beethoven ara sıra el altından çaldı. Klasik üslubuyla herkesin hayran olduğu, muhafazakârlar arasında güçlü bir taraftar kitlesine sahip olan Wöffl da dahil, hiçbiri karşısında duramadı. Birçok bakımdan Beethoven, ilk modern piyano

virtüözüydü. Ondan önceki piyanistler tatlı tatlı ve zarif bir biçimde dinleyiciye kur yaparken Beethoven, oturaklarının altına bomba yerleştirdi.

Acınacak tavırlarına ve kişisel alışkanlıklarına rağmen aristokrasi Beethoven'ı neredeyse bağrına bastı. Şansına, liberal, aydın ve müziksever bir aristokrasi vardı. Birçok soylunun özel orkestrası ve neredeyse hepsinin müzik salonları vardı. Prens Lubkowitz, Schwarzenberg ve Auesrperg, Kont Heinrich von Haugwitz ve Kont Batthyany gibi şahsiyetler, fiilen orkestralarıyla birlikte dolaşıyorlardı. Prens Grassalkovics'in küçük bir üflemeli çalgılar orkestrası vardı. Beethoven bu çevrelerde dolaşıyor ve zerre kadar korkmuyordu. "Soyluları etkileyecek bir şeyiniz varsa, onlarla anlaşmak kolaydır." Haydn ve Mozart'ın hizmetçilerle birlikte yemek yemeleri beklenirdi. Beethoven ise ev sahibinin yanı başında olmamayı hakaret sayardı.

Yalnızca bu topluluğa taşınmakla kalmadı. O topluluğun kadınlarıyla aşk ilişkileri bile oldu; ama Beethoven ve kadınlar konusu bir sır olarak duruyor. Çağdaşlarından biri onu bir Adonis'in yapamayacağı fetihleri yapmakla onurlandırır; Beethoven bütün yaşamı boyunca âşık olmuş ve aşkını yitirmiş gibi görünüyor. Dikkatini genellikle ulaşılmaz kadınlara –sosyal statü bakımından onun üstünde olan, unvan sahibi ve evli hanımefendilere– yoğunlaştırması anlamlı olabilir. Maynard Solomon, Beethoven biyografisinde bestecinin, "ilişkilerine dolaylı yoldan katılmak için" öyle yaptığını öne sürer. Giulietta Guicciardi, Julie von Vering, Bettina Brentano, Amelie Sebald ve çok büyük olasılıkla başka birçok kadınla ilişkisi, flörtleşmeden öte bir şey sayılmayabilir. Sterba'lar düpedüz Beethoven'ın kadınlardan nefret ettiğini; sık sık evlenmek istediğini söylese de evlilikten kaçtığını söylerler. Hiçbir koşulda onunla evlenmeyecek kadınlara kapılmasının nedeni budur. Yine de şu ya da bu hanımefendiye yazılmış ateşli Beethoven mektupları vardır; bunların en ünlülerinden biri de, gizemli Ölümsüz Sevgiliye –her kimse– yazılan mektuptur. "Meleğim, her şeyim, benliğim... bütünüyle benim olmadığın, bütünüyle senin olmadığım gerçeğini değiştirebilir misin?.. Ah, ben neredeysem sen de oradasın... Sen beni ne kadar çok seviyorsan, ben seni ondan çok seviyorum... Aşkımız göksel yapılı ve gökkubbe kadar sağlam değil mi?.." Kuşaklar boyunca bilginler Beethoven'ın ve Shakespeare'in yaşamlarındaki bu gölgeli figürler üzerinde çalışmalarına rağmen Ölümsüz Sevgiliyi saptama şansı, sonelerin Esmer Kadınını saptama şansından fazla gibi görünmüyor. Beethoven, Ölümsüz Sevgilisi konusunda

ciddiymiş gibi görünüyor ve yaşamında ilk kez gerçekten sırılsıklam âşık olmuş olabilir. George Marek, Beethoven biyografisinde Dorothea von Ertmann'a işaret eden kanıtlar buldu. Avusturyalı bir subayın karısı ve yetenekli bir piyanistti. Ama Solomon, kendi yazdığı biyografide, Marek'in ortaya çıkardığı ve incelediği malzemenin aynısını kullanarak Ölümsüz Sevgilinin Antonie Brentano olduğu sonucuna varıyor. Bu arada Beethoven, aşırı iffet taslayan biriydi. Ahlakdışı olduğunu söylediği hikâye örgüsüne dayanarak *Don Giovanni*'ye bile itiraz etti.

Erken müzik tarihçilerinden bazılarının yaptığı gibi, Beethoven'ın hamisiz başarılı olduğunu söylemek bir aşırı basitleştirme olur. Belki hamisiz de yapabilirdi, ama daha 1801'de Prens Lichnowsky'nin ona biraz para ayırdığı gerçeği yerli yerinde duruyor. Daha sonra, Beethoven'e Westphalia sarayında bir görev teklif edilince Arşidük Rudolf, Prens Lobkowitz ve Prens Kinsky bir araya gelip onu Viyana'da tutmak için 4000 gulden topladı. Tarih 1808'di. 1811'deki devalüasyondan ötürü, bu yıllık gelir eriyip gitti. Sonra Kinsky bir olayda öldürüldü, Lobkowitz iflas etti. Yine de iki soylu ve Kinsky ailesi, farkı kapattı ve 1815'ten ölünceye kadar Beethoven, yıllık 3400 florin aldı. Parayı almaktan utanmıyordu. Tam tersine. Bizzat saraya gidip Kinsky ailesinin yükümlülüğünü yerine getirmesini sağlıyordu. Beethoven para dilenmiyor, *talep* ediyordu. Hakkı olduğunu düşünüyordu.

Beethoven'ın Viyana'daki ilk yıllarında her şey tozpembeydi. Dünya ayaklarının altındaydı. Başarılıydı, onurlandırılıyordu, beğeniliyordu. Bir piyanist olarak önüne çıkan herkesi silip süpürmüştü ve besteleri ün kazanmaya başlıyordu. Öğrenci listesinde, Viyana'daki en ünlü adlar vardı. Mali durumu çok iyiydi. 1801'de Bonn'dan eski arkadaşı Franz Wegeler'e "Bestelerim bana epeyce kazandırıyor" diyordu "ve diyebilirim ki yapabileceğimden fazla sipariş alıyorum. Dahası, her beste için altı yedi yayıncıya, hatta istesem daha fazlasına güvenebilirim. İnsanlar artık benimle anlaşmaya gelmiyorlar. Ben fiyatımı söylüyorum, onlar ödüyorlar."

Ama korkunç bir şey olmaya başlıyordu. Beethoven'ın işitme duyusu gidiyordu.

Wegeler'e "Kulaklarım gece gündüz durmadan çınlıyor" diyordu. "İnsanlara 'Ben sağırım' demek olanaksız olduğu için berbat bir yaşam sürdüğümü söyleyebilirim... Sağırlığım konusunda sana bir fikir vermem gerekirse şunu söyleyebilirim: Tiyatroda aktörü anlamak için orkestraya çok yaklaş-

mak zorunda kalıyorum. Biraz uzakta olursam çalgıcıların, şarkıcıların tiz notalarını duymuyorum; biraz daha geride kalırsam hiç duymuyorum. Sık sık alçak sesli bir sohbeti duyabiliyorum, ama sözleri değil ve birisi bağırınca katlanılmaz oluyor." Beethoven işitme kaybını durdurmak için her şeyi denedi. Elektrikle ya da sahte doktorlarla tedavi olmaya bile razı oldu.

Doğal olarak travmalı bir deneyimden geçti ve ölümünden sonra okunmak üzere, 1802'de kardeşlerine hitaben yazılan ünlü Heiligenstadt Vasiyetnamesi, bir yürek çığlığıdır: "Ey siz, benim kötü kalpli, inatçı ya da insan sevmez olduğumu düşünen ya da söyleyenler, bana ne kadar büyük haksızlık ediyorsunuz. Size böyle görünmemi sağlayan gizli nedeni bilmiyorsunuz... Ah, bende diğer insanlarda olduğundan daha kusursuz olması gereken bir duyunun, bir zamanlar en yüksek kusursuzlukla, benim mesleğimde çok az kişinin sahip olduğu kusursuzlukla sahip olduğum bir duyunun sakatlanmasını nasıl kabul edebilirim?.." Sayfalar dolusu ağıt var.

Yıllar geçtikçe daha da kötüleşmesine rağmen hastalığına boyun eğmeyi reddetti. 1817'e gelindiğinde, işitme borusu kullanmadan biraz müzik ya da konuşma duyabildiği iyi günleri olmasına rağmen neredeyse tamamen sağır olmuştu. Hastalığının nedeni saptanamadı. Tifüsten kaynaklanmış olabilir. Ya da bazı otolojistlerin inandığı gibi, doğuştan ya da edinilmiş frengiden kaynaklanmış olabilir. Beethoven'ın sağırlıkla savaşı kahramancaydı, destansıydı. Piyano çalmaya devam etti ve iyi işitememeyle birleşen yabani hareketleri orkestrayı çığrından çıkarmasına rağmen kendi müziğini yönetmekte ısrar etti. Çalgıcılar ona bakmamayı, onun yerine birinci kemancıya dikkat etmeyi öğrendiler. Bununla birlikte müzisyen Beethoven, işitmenin yerini görmenin almasına fiilen izin verebildi. Bir yaylı çalgılar dörtlüsünün lideri olan Joseph Böhm, bize işbaşında bir Beethoven tasviri bırakmış; bu tasvir yürek paralayıcıdır. 1825'te Böhm, besteci de hazır bulunmak üzere, Mi-bemol Dörtlü üzerinde çalışıyordu. "Beethoven'ın gözleri altında enine boyuna çalışıldı ve tekrarlandı: Bilerek Beethoven'ın *gözleri* dedim; çünkü mutsuz adam o kadar sağırdı ki kendi bestelerinin eşsiz seslerini artık işitemiyordu. Yine de onun huzurunda prova yapmak kolay değildi. Gözleri yayları yakından izliyor ve bu şekilde, en küçük tempo ya da ritim kusurlarına karar verip derhal düzeltebiliyordu."

Müzisyen olmayanlar, sağır bir müzisyenin çalışabilmesini olanaksıza yakın bulurlar. Ama yüksek yetenekli müzisyenlerde, sağırlık yalnızca

dış seslerle ilgilidir, iç seslerle ilgili değil. Beethoven'ın mutlak ses derecesi, herhangi bir notayı ya da nota kombinasyonunu işitip anında adlandırma yeteneği; ya da tersinden, bir piyanonun ya da diyapazonun yapay yardımı olmadan her notayı doğru söyleme yeteneği vardı. Bu yetenek özellikle az bulunan bir yetenek değildir. Bu bakımdan iyi bir müzisyen, hatta meslekten olmayan yetenekli biri bile bir partisyonu alıp okuyabilir, olup biten her şeyi "duyabilir." İyi bir besteci çalışmak için piyanoya ihtiyaç duymaz. Gerçekten de Beethoven bir keresinde İngiliz öğrencisi Cipriani Potter'a, bir çalgıya başvurma kolaylıcılığına düşmemek için piyano bulunan bir odada asla beste yapmamasını söylemiş. Müzisyen olmayan birçok kişi için bu yetenek kara büyü katındadır; ama profesyoneller bunu doğal sayar. Bu yüzden inanılmaz müzikal zihniyle Beethoven, iç kulağındaki seslerin yol göstericiliğiyle müzik yazmakta hiçbir zorluk, Mozart'tan ya da Bach'tan daha fazla zorluk çekmezdi.

Depresyonun doruğundayken Beethoven, 1805'te prömiyeri yapılan *Eroica* Senfonisi üzerinde çalışıyordu. *Eroica*, müzik tarihinin dönüm noktalarından biridir. O zamana kadar Beethoven, kökleri on sekizinci yüzyılda olan bir besteci olmuştu. Müziği, Haydn'ın ve Mozart'ınkinden kuşkusuz daha pürüzlüydü. Op. 18'in altı dörtlüsünün, yeni bir dünyayı ima eden, ama yalnızca ima etmekle kalmayan bir canlılığı vardı. İlk iki senfoni hem fiili süre hem ses dolgunluğu bakımından klasik senfoniyi yeni ufuklara itti. İlk piyano sonatları da –özellikle *Pathétique*, *Moonlight* (Beethoven böyle adlandırmamıştı) ve Re-Minör– büyük ses dolgunlukları, Romantik ifadeleri, geleneksel olmayan formları ve yeni tür virtüözlükleriyle Mozart'ın ya da Haydn'ın piyano müziğinin ilerisine gittiler. Yine de *Eroica* öncesi müzik, bir bütün olarak Beethoven'ın büyük öncellerinin dilidir. Sonra *Eroica* geldi ve müzik bir daha eskisi gibi olmadı. Müzik tek bir sarsıcı dönüşle on dokuzuncu yüzyıla girdi.

Eroica'nın arka planı iyi biliniyor. Beethoven, Bonaparte'a bir armağan olması niyetiyle 1803'te eser üzerinde çalışmaya koyuldu. Bonaparte kendisini imparator ilan edince söylentiye göre bir tür demokrasi vaaz eden Beethoven, ithafı içeren kapak sayfasını yırtıp attı. Mayıs 1804'te partisyon bitti ve prömiyer, 7 Nisan 1805'te Theatre an der Wien'de gerçekleşti. Tarih, performans kalitesini anlatmıyor. Beethoven'ın devasa partisyonu, müzisyenlere eşi görülmemiş zorluklar dayatmış olmalı ve çok olasıdır ki pürüzlü

ve akortsuz çaldılar. O tarihsel olayda dinleyicinin aklından geçenleri insan merak ediyor. Dinleyici bir senfoni ucubesiyle, daha önce yazılmış olanlardan daha uzun ve çalınması çok daha zor (gerçekte geleceğin orkestrası için bestelendi) bir senfoniyle, karmaşık armonili bir senfoniyle, devasa güçlü bir senfoniyle, bir şiddetli disonanslar senfonisiyle, yoğunluğuyla felç edici bir cenaze marşı senfonisiyle karşı karşıya kaldı.

Duyarlı dinleyiciler, anıtsal bir şeyin huzurunda olduklarını anladılar. Eleştirmenler endişeliydi. *Eroica*'nın gücünü kabul ediyorlardı; ama çok azı, sert mantığını ve düzenini kavrayabildi. "Bu uzun kompozisyon" diyordu *Allgemeine Musikalische Zeitung*'un eleştirmeni, "son derece zor bir performans; aslında olağanüstü uzatılmış, cüretli ve yabani bir fantazyadır. Enerjik ve yetenekli bestecinin, kendini fark ettirdiği ürkütücü ve güzel pasajlar bakımından bir eksiği yoktur; ama çoğu kez, kuralsızlıkta kendini kaybeder... Bu eleştirmen Bay Beethoven'ın en içten hayranları arasındadır; ama bu kompozisyonda, insanın bütünü kavramasını büyük ölçüde engelleyen göz alıcı ve acayip çok şey bulduğunu da itiraf etmelidir, bir bütünlük anlayışı neredeyse tamamen kaybolur." Viyana müzik dünyası, *Eroica*'nın meziyetleri konusunda bölündü. Bazıları Beethoven'ın şaheseri dedi. Bazıları, eserin bir özgünlük çabasını sergilemekten ve bunda başarılı olmaktan başka bir şey yapmadığını söyledi. Bu çevrelerdeki duygu, Beethoven'ın bu çizgide devam etmeyeceği, ünlü Yedili ve ilk iki senfoni gibi müzikler yazmaya geri döneceği yönündeydi. Bu hiziptekilerin sayısı, *Eroica*'nın hayranlarından fazlaydı. İlk gösterimde dinleyici, Beethoven'ın istediği gibi tepki vermedi ve Beethoven mutsuz oldu; ama herhangi bir notayı değiştirmek istemedi. "Bir saat uzunluğunda bir senfoni yazarsam yeterince kısa bulunur" dediği aktarıldı. Tek ödünü, *Eroica*'nın, bir programın başlangıcına yakın, dinleyici yorulmadan önce çalınmasını önermek oldu. *Eroica* yaklaşık elli dakika sürüyor, bütün tekrarlar yapılırsa daha da fazla. Çok az Mozart ya da Haydn senfonisi yarım saatten fazla sürer.

Sonraki yedi sekiz yıl peş peşe şaheserlere tanık olundu: 1805'te *Fidelio*'nun ilk versiyonu (1814'teki revizyonuna kadar başarılı olmadı), üç *Razumovsky* Dörtlüsü, Keman Konçertosu, No. 4 Sol-Majör ve No. 5 Mi-bemol Piyano Konçertoları, No. 4 ila 8 Senfonileri, en ünlü piyano sonatlarının birkaçı (*Waldstein* ve *Appassionata* dahil). Ama 1811 civarında Beethoven'ın üretkenliğinde bir düşüş görüldü. Birçok şey oldu. Sağırlığı arttıkça giderek

daha fazla kendi iç dünyasına çekildi. Gebelik dönemiydi ve bu dönemden, *Missa solemnis* ile son yaylı çalgılar dörtlüleri ile piyano sonatları –o devasa, gizemli, mistik yaratımlar– çıkacaktı. Beethoven, kalemi boşta olsa bile gebelik sürecinde olduğunu biliyordu. "Kurallarımdan biri her zaman şu olmuştur: *Nulla dies sine linea* [Bir şeyler yazmadan geçen gün, gün değildir]" diyordu Wegeler'e, "ve Esin Perisi'nin uyumasına izin veriyorsam daha güçlü uyanması içindir." Ayrıca sağlığı iyi değildi. Karaciğer ve bağırsak rahatsızlığı vardı. Ama yaşamındaki büyük faktör, zamanının çoğunu alan ve dünyayı bazı şaheserlerden yoksun bırakan faktör, yeğeni Karl'la ilişkisiydi.

Beethoven'ın kardeşi Caspar, 1815'te ölünce vasiyetnamesi, Caspar'ın karısı Johanna ile kardeşi Ludwig'i, dokuz yaşındaki çocuğun vasisi olarak atadı. İlk başta Beethoven'ın Johanna ile ilgili kanısı olumsuzdu ve Karl'ı ondan uzak tutmak için mahkemelere başvurdu; yabani bir adam gibi davranıp onu karaktersiz ve ahlaksız olmakla suçladı. Johanna'nın vasiliğini iptal ettirmeyi başardı; ama o da işin peşini bırakmayıp savaşı sürdürdü ve 1819'da başarılı oldu. Beethoven daha yüksek bir mahkemeye gitti ve 1820'de davayı kazandı. Karl parlak, zeki bir çocukmuş gibi görünüyor; ama üzerine titreyen Ludwig Amcasından daha kötü bir vasi bulamazdı; Beethoven'ın niyeti iyi olmakla beraber bir sert, bir yumuşak davranıyordu. Karl çileden çıktı. İşin kolayına kaçıp amcasını pohpohlamayı öğrendi, ama bir şeye yaramadı. Çocuk tekinsiz arkadaşlar buldu, kaçmaya çalıştı, başaramadı ve sonunda 1826'da intihara kalkıştı. Bir kurşun ıskaladı, diğeri başını yaraladı. İyileşince Beethoven'ın uzak durmasını istediğini söyledi. "Keşke beni azarlamaya son verseydi!" Polise, Beethoven'ın kendisine eziyet ettiğini anlattı. Bu, Beethoven'ın çok ağırına gitti ve arkadaşları, o haftalarda yirmi yıl yaşlandığını söylediler. Sonunda Karl, iftira edilmiş ve yanlış anlaşılmış bu kişilik, askere gitti. 1832'de istifa etti, evlendi, Johann Amcanın (Beethoven'ın diğer kardeşi) mülkünü miras aldı ve 1858'de öldü.

Beethoven'ın Karl'la ilgili sonu gelmeyen davaları ve yengesine psikopatça engel olma kararlılığı sayesinde, 1815'ten 1820'ye kadar olan dönem çok az müziğe, altı yılda yalnızca altı büyük esere tanık oldu. Bunlar, son iki viyolonsel sonatı, *An die ferne Geliebte* şarkı dizisi, La-Majör (Op. 101), Si-bemol (Op. 106) ve Mi-Majör (Op. 109) Piyano Sonatları. Si-bemol *Hammerklavier*, neredeyse çalınamaz bir füg'den oluşan bir son bölümle tarihteki en zor, en uzun ve en heybetli sonattır. Sağır olmasaydı bu kadar öldürücü (teknik

olarak) bir bölüm besteler miydi? İnsan merak ediyor. 1818'den itibaren *Missa solemnis* ve Dokuzuncu Senfoni'yle meşgul oldu; ilkini 1823'te, ikincisini ertesi yıl bitirdi. Dokuzuncu Senfoni'nin prömiyeri 7 Mayıs 1824'te yapıldı –yalnızca iki provayla! Bir felaket olmuş olmalı. Koro müziği okumakta zorlanmış ve tiz notaların pesleştirilmesini istemişti; aynı şekilde kontralto solist Caroline Unger de değişiklik ricasında bulundu. Beethoven reddetti. Konserde, tiz notalara ulaşamayan şarkıcılar o notaları atladı. Bununla birlikte, scherzo büyük bir etki yarattı ve Unger, duymadığı alkışları görebilsin diye Beethoven'ı seyirciye döndürdü. *Eroica* on dokuzuncu yüzyıl müziğinde bir eksen olduğu gibi Dokuzuncu Senfoni de her şeyden önce daha sonraki Romantiklerin imgelemini yakalayan Beethoven eseriydi. Beethoven'ın müziğe son büyük katkıları, beş yaylı çalgılar dörtlüsü ve yaylı çalgılar dörtlüsü için bir füg, başlangıçta Si-bemol Dörtlü'nün (Op. 130) son bölümü olarak düşünülen *Grosse Fuge*'dü.

Beethoven'ın Viyana'sında, o dünyadaki en büyük besteci, hatta besteci-piyanist Johann Nepomuk Hummel'den bile büyük olduğu genel kabul gören ünlü bir şahsiyetti. Viyanalılar, ona büyük eksantriklerden biri olarak da hayrandı. Ünü elbette evrenseldi; kıtanın her tarafından ve İngiltere'den insanlar onu ziyaret etmeye geliyordu. Hepsiyle görüşüyordu. Her konuda nutuk attığı kahvehanelerin ve meyhanelerin en bilinen müdavimiydi. Kendi kendini eğiten Beethoven'e bir entelektüel denilemez ve müzik dışında kalan zihinsel süreçleri, pek dikkate değer değildi. Bu durum mektuplarında, o sinir bozucu mektuplarında görülebilir; mektupların büyük çoğunluğu yayıncılarla ilişkilerden ve dostları yemeğe davet eden kısa notlardan ibarettir, en çok bilmek istediğimiz şeylerin –müzik hakkında, çağdaşları hakkında, yaşam hakkında ne düşündüğü– dışında her şey. Mozart'ın mektupları açıklayıcıdır; keskin, çevik bir zihni ve zayıf ama sevimli bir kişiliği gösterir. Beethoven'ın mektupları ise çok büyük ölçüde (istisnalar vardır) bize kendisiyle ilgili hiçbir şey anlatmaz. Uzun bir hastalıktan sonra 26 Mart 1827'de öldü. O zamanın anlatımlarına inanmak gerekirse şimşek çaktı, gök gürledi ve ölmekte olan adam ayağa kalktı ve meydan okurcasına yumruğunu salladı. Hikâye doğru olamayacak kadar basmakalıp, çok fazla Romantik bir uydurma gibi görünüyor; umarız doğrudur. Beethoven hayatı her şeye meydan okuyarak yaşadı. Mücadelenin sonunda doğa güçlerine ve bizzat Tanrı'ya neden meydan okumasın? Cenazesine yaklaşık 20.000 kişinin katıldığı söylenir.

Bu, en güçlü müzik düşünürlerinden birinin onurunaydı. Birçok kişi *en güçlü* düşünür derdi. Beethoven çoğu kez Klasik dönem ile Romantik dönem arasındaki köprü sayılır; ama bu sadece bir etikettir ve çok doğru bir etiket de değil. Aslında müziğinde şaşırtıcı ölçüde az Romantizm vardır; onun zamanında aktif olan Weber ve Schubert'in (Weber 1826'da, Schubert 1828'de öldü) eserlerinde, Ludwig Spohr ve Jan Ladislav Dussek gibi daha alt düzey şahsiyetlerin eserlerinde olduğundan daha az. Beethoven'ın müziğinde belli istisnalar anılabilir. Örneğin, Mi-Majör Piyano Sonatı'nın (Op. 109) yavaş bölümü, neredeyse Chopinvâri ezgisiyle, bir miktar Romantizme sahiptir. Ama Beethoven, Romantiklerin dilini konuşmadı. Klasik gelenek içinde bir besteci olarak işe başlamış, sonunda zamanın ve mekânın ötesinde, kendisinin oluşturduğu dili kullanan bir besteci olmuştu: kendisini tasarladığı formlarla ifade edilen, sıkışık, şifreli ve patlayıcı bir dil.

Beethoven çok ağır bir işçiydi. Bir eser, Mozart'ın günlerini ya da haftalarını alırken Beethoven'ın aylarını ve yıllarını alırdı. Mozart üç büyük senfonisini 1788 Yazında, altı haftada besteledi. Beethoven'ın, üç piyano üçlüsünden oluşan Op. 1'ini yayına hazır hale getirmesi üç yılını aldı. Düşünceleri uzun bir süre kafasında taşıyor, sonra bunları kâğıda geçirme mücadelesi başlıyordu. Taslak defterleri, bir cümleyi Beethovenyen dediğimiz kaliteye tam olarak ulaşana kadar sürekli rafine ettiğini, nota nota değiştirdiğini gösterir. Beşinci Senfoni'nin yavaş bölümünün teması, Beethoven son şekline karar vermeden önce en az bir düzine dönüşümden geçmiş olmalı. Olgunluk gevşeme getirmedi. Beethoven'ın müzik vizyonu genişledikçe malzemeyle mücadelesi de arttı.

Beethoven'ın müziği üç döneme ayrılır. Başlangıçta, büyük ölçüde o günün formları içinde çalıştı. İlk yirmi kadar eseri eski formları test eder, genişletir, gelecekteki patlayıcı gücü ima eder. Burada bile, olgun Beethoven'ı ayırt edecek yüksek anlatımlılık derecesi ve kaba mizah aleniydi. Birinci Senfoni'nin dörtnala ilerleyen minueti, daha sonraki senfonilerin güçlü *scherzo*larına giden yolu gösterir. Re-Majör Piyano Sonatı'nın yoğun, güzel, yavaş bölümü (Op. 10, No. 3), minyatür bir senfonik şiiridir. Beethoven zaten senfonik şairdi ve bu tür yazmanın kişisel bir niteliği; doğrudan duygusal bir bağlanma, müzikte yeni bir şey olan bir tür yakın-Romantik ezgi vardır. *Pathétique* Sonat'ın birinci bölümü ile Mozart'ın eşit ölçüde büyük ve güçlü Do-Minör Fantezi'si arasındaki fark, on sekizinci yüzyıl ile on do-

kuzuncu yüzyıl arasındaki farktır; aristokrasi düşüncesinin egemen olduğu bir toplum ile bireysellik kavramının egemen olduğu bir toplum arasındaki farktır. Beethoven'ın müziğinde, Fransız Devrimi ile Sanayi Devriminin harekete geçirdiği kavramlar, insanın ve sanatın yoğunluğunu şekillendiriyor. Beethoven'ın müziğinin kişisel niteliği, Mozart'ınkinden çok daha fazlıdır. Varlığın iç durumlarıyla ve kendini ifade arzusuyla daha fazla ilgilenir. Mozart Klasik sınırlar içinde kendini frenlerken Beethoven, herkesin görmesi için ruhunu soyar.

Eroica dönüm noktasından sonra ikinci dönem başlar. Beethoven kendi kurallarını koyan bir bireysellik ve verimli bir zihinle kendinden emindi, bir form ustasıydı. Onun kalemi altında sonat formu başkalaşıma uğradı. Beethoven, Haydn'ın ve Mozart'ın sonat formunu aldı ve büyük eserlerinin çoğunluğu –senfoniler, konçertolar, dörtlüler, piyano ve keman sonatları, üçlüler ve diğer oda müzikleri– sonat formunda, ders kitaplarının sonat formunda değil, *kendi* sonat formunda ifade edilir. Onun zamanının daha alt düzey bestecileri sonat formunu, bir inşaatçının prefabrik bir ev için standart bir mimari planı kullandığı kadar kullanırdı ve sonuç da o kadar bireysel olurdu: A Teması, B Teması, rutin ve mekanik bir gelişme (hiçbir kuralı ihlal etmeyen ve gelenek dışı hiçbir armoni kullanmayan), bir sergi tekrarı. Ama Beethoven, sonat formunu eğip bükerek kendine ve malzemesine uydurdu. Buluşu ve kaynağı hiç azalmadı. Beşinci Senfoni'de bütün bir yapıyı dört nota üzerinde kurabildi –tokmak darbeleri, bir temadan çok bir motif. *Appassionata* Sonatı'nda, tüm Klasik kuralları bozan ve vahşice klavyenin üzerine fışkıran bir eser tasarlayabildi. Mozart'ın süper-rafine armoni duyumundan yoksun olan Beethoven, müziğe farklı bir şey getirebilirdi ve getirdi –itici türden bir ritim, bütün müzikal yapıların bir genişlemesi, her şeyi malzemeden sıkıp çıkaran türden bir gelişme, müziği huzursuz ve beklenmedik metrik örüntülerin içine atan türden, çoğu kez tempo dışı bir vurgu, keskin bir bağımsızlık. Sunduğu şey, bir drama, bir çatışma ve çözüm duygusuydu. Ama bu, saf müzik terimleriyle ifade edilen bir çatışmadır. Beethoven yalnızca nağmeyle, müzikal mimariyle düşündü. Program müziğiyle alay etti. *Pastoral* Senfoni'yi bestelerken sorunu düşündü ve bazı gözlemlerde bulundu: "Enstrümantal müzikte ressamlık, çok ileri götürülürse kaybolur... Kır yaşamı hakkında bir fikri olan herkes, fazla unvana sahip olmadan beste-

cinin niyetlerini anlayabilir... Ayrıca unvansız, toplamda ses ressamlığından çok bir duygu meselesi olarak kabul edilecektir." Bu yüzden, herhangi bir Beethoven partisyonunun gösterdiği duygusal varlık durumu ne olursa olsun, saf *müzikal* mantıkla, bestecinin gelişme, kontrast, tematik bağ ve ritim düşünceleriyle bir arada tutulur. Müzik, Do-Majör Dörtlü'nün son bölümünde ya da Yedinci Senfoni'nin büyük bölümünde olduğu gibi, tam bir sevinç çığlığı olabilir; ya da tuhaf Fa-diyez Piyano Sonatı'nda olduğu gibi, budaklı ve şifreli olabilir; ya da *İmparator* Konçertosu'nda olduğu gibi, virtüözlük ile erilliğin eklektik bir bileşimi olabilir, ya da Sol-Majör Piyano Konçertosu'nda olduğu gibi, baştan sona büyüleyici bir lirizm olabilir. Her ne olursa olsun, büyük bir bestecinin ve müzik düşünürünün amansız mantığının yönettiği müziktir.

Sonra nadas dönemi geldi ve bunu son dönem denilen eserler izledi –son beş yaylı çalgılar dörtlüsü ve piyano sonatları, *Diabelli Variations*, *Missa Solemnis*, Dokuzuncu Senfoni. Dokuzuncu Senfoni'de seyreltilmiş bir müzik düzlemindeyiz. Ona benzer bir şey bestelenmedi ve ona benzer bir şey bir daha bestelenemez. Her şeyi görmüş ve yaşamış bir adamın; kendi sessizliğine çekilmiş, dünyanın ıstırabını çeken, artık birilerini memnun etmek için değil, kendi sanatsal ve entelektüel varoluşunu haklılaştırmak için yazan bir adamın müziğidir. Bu müzikle karşılaşınca insan onun içindeki şeyleri, bir tür metafizik tefsir olarak okumadan edemiyor. Müzik güzel, hatta çekici bile değil. Yalnızca yücedir. Öyle görünüyor ki, meslek yaşamının bu evresinde Beethoven, notalarla olduğu kadar kavramlarla ve simgelerle de uğraşıyordu. Temalar kısa ve kesikli ya da Si-bemol Majör Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün kavatinasına benzer eserlerde olduğu gibi, sonu gelmeyen uzun bir yayılım olabilir. Bu müzikte sessizlik bile rol oynar. Tril aniden tehditkâr bir önem kazanır. Beethoven'ın son deminin müziği, uzun ve berbat trillerle doludur; Beethoven için bu trillerin, bir tür müzik dışı önemi olmuş olmalı. Form artık profesörlerin ya da çağın buyurduğu değil, müziğin buyurduğu şeydi. Do-Minör Piyano Sonatı'nın (Op. 111) yalnızca iki bölümü vardır; son bölüm, aralıksız, dingin, gizemli bir tril zinciriyle biten bir çeşitlemeler dizisidir. Do-diyez Minör Dörtlü'nün, kesintisiz çalınan açıkça tanımlanmış yedi bölümü vardır. Dokuzuncu Senfoni'nin, bir koro ile vokal solistler kullanan bir final bölümü vardır. Bütün bunlar içe dönük müziktir, ruhun müziğidir, aşırı öznellik ve olağanüstü ihtişam müziğidir.

Bugün son dörtlüler sorun yaratır. Beethoven'ın dünyasına girmeyenler ya da giremeyenler bunları kasvetli, soğuk ve anlaşılmaz bulur; bu durum özellikle büyük üçleme için geçerlidir: Si-bemol Op. 130, Do-diyez Minör Op. 131 ve La-Minör Op. 132. Bu üç yaylı çalgılar dörtlüsüne, bir bakıma tek süper-dörtlü gözüyle bakılabilir. Temaları ortaktır, aynı dili ve duyguyu paylaşırlar, armonik ve doku olarak birbiriyle ilişkilidirler. Bu dörtlülerin her biri çok uzundur (tersine, son üç piyano sonatının görece kısa olması gibi) ve her birinin tarifi mümkün değildir. Müzik oldukları kadar mistik bir zihin durumudurlar da. Organik gelişimleri, *Grosse Fuge*'ün kasılmaları, La-Minör Dörtlü'nün Lidyen (Lidya modu) yavaş bölümünün anlatılmaz açılımı, Do-diyez Minör Dörtlü'nün füg girişi, Si-bemol Dörtlü'nün kavatinası –bunların hepsi ve daha fazlası, müziği, fiilen müziği aşıyor gibi görünen bir yüksekliği taşır.

Beethoven'ın müzikal aşkıncılığı, Beethoven sağken de hissedilmiş olabilir ve Romantik dönemin müzisyenlerince kesinlikle benimsenmiştir. 1859'da Adolf Bernhard Marx adlı bir bilgin, Beethoven hakkında, *Idealmusik* kavramını tanıtan bir kitap yazdı; düşünce şuydu: Beethoven'ın müziği saf nağmeyle olduğu kadar etikle de ilgiliydi. Vahiy olarak müzik; ideal bir güç (Platonik anlamda) olarak müzik; İlahinin tezahürü olarak müzik. Romantikler, kavramı şevkle bağırlarına bastılar. Son beş dörtlü Romantiklere çok fazla anlam ifade etmedi ve bunun için yirminci yüzyılı beklediler. Ama Romantikler için Dokuzuncu Senfoni, deniz feneriydi. Romantiklerin, Beethoven'ın özü olduğunu düşündükleri her şeyi temsil ediyordu –forma itaatsizlik, kardeşlik çağrısı, devasa bir patlama, manevi bir deneyim. Dokuzuncu Senfoni, Berlioz ve Wagner'i en fazla etkileyen Beethoven eseriydi. Dokuzuncu Senfoni, Brahms'ın, Bruckener'in ve Mahler'in yaklaşılmaz, ulaşılmaz ideali olarak kaldı. Romantikler ve bugün birçok kişi için Dokuzuncu Senfoni, müzikten fazla bir şeydir. Bir *ethos*'tur ve Debussy, büyük partisyonun "evrensel bir kâbus" haline geldiğini söylediğinde tamamen haksız değildi. Yüzyılın müziğine çok ağır baskı yaptı. Yalnızca son kuşak içinde, son bölümü eleştirmeye cüret edenler vardı; ama bu eleştirmenlerin bile, diğer üç bölüm için hayranlıktan başka diyecek bir şeyleri yoktur. Gerçekten de birinci bölümün kodası, kaygan, kromatik bası ve onu üzerinde korkunç iniltileriyle felç edici bir deneyim olarak kalır. Bu, sözün bittiği yerdir. *Bu*, dünyanın sonudur. Mutlak müziktir, ama açıkça mücadeleyi temsil

eder ve bu kadar anıtsal kederle dolu bir çığlığı, içinde bir şeyler okumadan dinlemek zordur. Sorun, böyle bir müzikle karşı karşıya kalınca hepimizin duygusal olup yanlış mesaj okuma eğiliminde olmamızdır.

Herhangi bir Beethoven eserinin doğru, müzik-dışı yorumu, herhalde pek çok dinleyicinin inandığından uzak olurdu. Hastalık ve zihinsel ıstırap tarafından kendi dünyasına, kendi sessiz dünyasına çekilmeye itilmiş, sonraki çağların atfettiği yüce ideallerden çok uzak, tam bir tekbenci olmuş fevkâlâde bir müzikal zekânın azimli, hatta kibirli düşüncesinden başka bir şeyi temsil etmeyebilir. Beethoven'ın evrensel kardeşlik ve kusursuz bir toplumla ilgili muğlâk düşünceleri vardı; ama sıra kendisine gelince, bu soyut kavramlarla bir işi olmazdı. Bir dosta "Sizin etik sisteminizle ilgili bir şey bilmek istemiyorum" diyordu. "Güç, diğerlerinden farklı olan adamın ahlakıdır ve o, benim." Bunlar korkutucu sözlerdir: tehlikeli, uğursuz, kâhince bir söylem. Ama bu adamın ruhu, müziği tarafından kurtarıldı ve bu müzik, bir bestecinin bir araya getirdiği en güçlü müzik külliyatıdır.



FRANZ SCHUBERT (1797-1828)
(JOSEF KRIEHUBER)

8
MÜZİĞİN ŞAİRİ
FRANZ SCHUBERT

Otuz bir yaşında ölen Franz Schubert, tüm ömrünü Beethoven'ın gölgesinde geçirdi. Viyana ve aslında tüm Avrupa için Beethoven büyük adamdı ve yalnızca birkaç besteci –Hummel, Spohr, belki Weber– aynı anda söz edilmeye layıktı. Schubert onlardan biri değildi. Bu, yok sayıldığı anlamına gelmez. Kendi ülkesinde, öncelikle bir şarkı bestecisi olmasına rağmen oldukça ünlüydü. Ama bu ün büyük ölçüde yereldi. Kont Johann Karl Esterházy'nin çocuklarına ders verdiği komşu Macaristan'a iki kısa gezi dışında, Viyana'dan hiç uzaklaşmadı; oldukça utangaç ve çekingendi. Tarihte bir orkestra şefi ya da halk çalgıcısı *olmayan* ilk büyük besteci, bir icracı olarak üne ulaşamaz ya da müziğini virtüözlüğüyle sürdüremezdi. Hayattan hiçbir zaman fazla bir şey istemedi, kendi çapında bir bohemdi ve ister icra edilsin ister edilmesin, peş peşe sayfalar dolusu müzik üretmeye razı gibi görünüyordu. Misyonu müzik üretmekti; yalnızca bunun için yaratılmıştı. Arkadaşı Josef Hüttenbrenner'e "Devlet bana sahip çıkmalıdır" diyordu. "Yalnızca beste yapmak amacıyla dünyaya geldim."

Schubert hakkında yazılanlara rağmen oldukça muğlak, hatta gizemli bir şahsiyet olarak duruyor. Yaşamının dış yanları epeyce biliniyor; ama söyledikleri, düşündükleri, hissettikleriyle ilgili şaşırtıcı ölçüde az şey var. Çok az mektup bıraktı ve 1816'da başladığı yarım kalmış günlük, genel nitelikte delikanlılık düşüncelerinden oluşur. "İnsan bir topa benzer, şansın ve tutkunun oyuncağıdır." Ya da "Gerçek bir erkek arkadaş bulan erkek mutludur. Karısında gerçek bir arkadaş bulan kişi daha da mutludur." Hepsi çok hoş, ama özel, yazarı bize anlatan bir şey yok. Ölümünden kırk yıl kadar sonra dünya, Schubert'in devasa yaratıcı müzik şahsiyetlerinden biri olduğu gerçeğini fark edince, onu tanıyan herkesten anı toplama çabaları başladı. Sonuçta büyük bir özenle süzgeçten geçirilmesi gereken bir malzeme akışı ortaya çıktı. Doğal olarak o tarihte, Schubert'le ilişkisi olmuş herkes yansıyan haleye ortak olmak istiyordu. Ama kısa ömrü süresince –31 Ocak

1797'den 19 Kasım 1828'e kadar– Schubert'ten ancak yüzeysel bir biyografik taslağa yetecek kadar malzeme kalmıştır. Pek çok Schubert biyograficisinin, besteciden çok müziğine yoğunlaşmasının nedeni budur. Karakterini zihinde canlandırmak çok zordur, belki de olanaksızdır.

Elbette yaşamının anahatları belgelenmiştir. Beşi hayatta kalan on dört çocuğun on ikincisiydi. Babası, kendi okulunun müdürüydü; okul aynı zamanda eviydi ve Schubert orada doğdu. 1808'de genç Franz, İmparatorluk ve Kraliyet Ruhban Okulunun saray şapelinin korosunda soprano oldu; orada genel eğitim de aldı. Bir ruhban okulu öğrencisi olarak resmi üniforma giydi: eski tarz üç köşeli bir şapka, boyun atkısı, koyu renkli bir frak, sol omzunda küçük bir altın apolet, parlak düğmeler, karnının altına kadar inen eski tarz bir yelek, tokalı kısa külot pantolon, tokasız ayakkabı. Zeki bir çocuk olan Franz bütün derslerinde başarılıydı ve müzikte üstünlüğünü hemen kanıtladı. İyi bir piyanist ve kemancı, üretken bir besteciydi. On bir yaşındayken, ruhban okulundaki baş müzik öğretmeni Wenzel Ruzicka, çocuğa öğretecek bir şeyi olmadığını gördü. "Bu çocuk Tanrı'dan ders almış!" dediği söylenir. Başka bir öğretmen, Michael Holzer daha sonra şöyle yazıyordu: "Ona yeni bir şey öğretmek istediğimde, onu zaten biliyordu. Bu yüzden ona fiilen hocalık yapmadım, yalnızca onunla konuştum ve sessiz bir şaşkınlıkla onu izledim." 1808'de Schubert, saray müzik yönetmeni Antonio Salieri'nin dikkatini çekecek kadar büyük bir etki yarattı ve bu önemli şahsiyetin bestecilik öğrencisi oldu. (Salieri o zamanın ünlü bestecilerinden biri ve aynı zamanda Mozart'ın *bête noire*'ıydı. Salieri'nin bağlantıları vardı ve bunları kıskançlıkla koruyordu. Mozart onun karşısında fazla ileri gidemedi. Mozart'ın ölümünden sonra, Salieri'nin onu zehirlediğine dair tuhaf söylentiler yayıldı. Bu saçma iddianın hiçbir kanıtı yoktur; ama zavallı Salieri'nin zihnine işledi ve ölüm döşeğindeyken, sürekli masum olduğunu tekrarladı.) Schubert, ruhban okulunda birçok arkadaş edindi ve onlardan biri, Joseph von Spaun, ömrü boyunca Schubert'e yakın durdu. İmparatorluk ve Kraliyet Ruhban Okulunda Schubert hakkında bilinenlerden vardığımız sonuca göre, görkemli bir müzik yeteneğine sahip tatlı, yalın bir çocuktu. Evde kardeşleri ve müziksever babasıyla oda müziği çalacak, sıkça yaptığı hatalardan birini tekrarlayınca Baba'yı ürkekçe düzeltecekti.

1813'te sesi bozuldu; ama burslu olarak ruhban okulunda kalmaya devam etti. Ne var ki, aynı yılın sonlarına doğru istifa etti ve öğretmen ola-

rak çalışmaya başladı. 1814'ten 1818'e kadar babasının okulunda yardımcı öğretmenlik yapmasına rağmen derslerden ve işten hoşlanmıyordu. Öğretmenlik yıllarında durmadan beste yaptı; peş peşe şarkılar çıkardı, senfoniler, oda müzikleri ve missalar yazdı, Viyana tiyatrosuna da çalmaya çalıştı. Ama bunun için zaman aleyhineydi. Schubert Alman operası besteliyordu ve Viyana, bir Rossini çılgınlığının pençesindeydi. 1816'nın sonuna doğru Rossini'nin *L'inganno felice*'si Viyana'da bir heves yarattı ve Rossini operaları birbirini izledi. Başka birinin müziğine ilişkin nesnel bir değerlendirmeye kişisel düşüncelerin karışmasına hiçbir zaman izin vermeyen Schubert, Rossini'ye "olağanüstü bir deha" dedi ve müziğine biraz Rossinicilik sızdı. Belki Schubert, düzgün bir librettist bulsaydı şansı olabilirdi. Operaları sevimli düşüncelerle doludur. Ama bir besteci nadiren, Schubert'e durmadan yüklenen türden saçmalığı düzeltmeye mecbur kalmıştır.

On dokuzuncu yüzyılın ilk yirmi yılında müzik saraylardan ve salonlardan çıkıp piyasaya girmişti. Aniden bir burjuva görüngüsü olmaya başladı. Bir vals çılgınlığı vardı ve bu da ciddi müziği etkiliyordu. Schubert, Mozart ve biraz daha az ölçüde olmak üzere, Beethoven gibi, çok miktarda dans müziği yazdı. Yüzyılın ikinci on yılına kadar minuet, Landler ve kontrdans, popüler formlardı. Sonra vals geldi. Vals, 1814-15'teki Viyana Kongresi sırasında moda oldu ve ondan sonra da Viyana, Vals Kenti oldu. 1820'lerde Karnaval Pazarından önceki Perşembe günü, kentte bir tek gecede 1600 kadar balo veriliyordu. Aristokrasinin yanı sıra, burjuvazi de vals yapıyordu. Burjuvazi, İtalyan operası çılgınlığını ve Alman dramasını da büyük ölçüde desteklemekteydi. Büyük bir kent olmayan Viyana'nın, talebi karşılayan dört tiyatrosu vardı –sözlü drama için Burg Theater, opera ve bale için Karntnertor Theater, drama, konser ve opera için Theater an der Wien, drama ve opera için Leopoldstadt Theater. Ayrıca daha küçük salonlar da vardı – Josefstadt Theater, Redoutensaal, Hofburg'ların balo salonları, üniversitenin Büyük Salonu ve Belediye Salonu. Aristokrasinin birçok mensubunun kendi orkestrası ve müzik salonu vardı. Her şeyin ötesinde, büyük bir grup, kültürlü orta sınıf müziğe katılmaya, bestecilerle arkadaş olup müziği yaşamın özsel bir parçası haline getirmeye başladı.

Schubert, ömrü boyunca müziksever, sanatsever, entelektüel orta sınıf dünyasında yaşadı. Beethoven'ın yaptığı gibi, aristokrasiye nadiren bulaştı. Yalnızca Viyana burjuvazisi ve bohem sanatçılar arasında kendini rahat

hissediyordu. 1818'de öğretmenliği bırakınca bu bohem çevreye girdi ve bu çevrenin mensuplarına müzik besteledi. Müzisyenlerden, sanatçılardan ve edebi şahsiyetlerden oluşan bir çevreydi ve çoğuyla yakın arkadaştı. Şairler Johann Mayrhofer ve Franz Grillparzer, ressam ve çizer Moritz von Schwind, besteci ve şef Franz Lachner, şarkıcı Johann Vogl, sanat meraklısı Franz von Schober ve diğerleri vardı. Schubert bunlara "bizim çevre" diyordu.

Bohem bir hayat yaşadı, nadiren parası oldu, arkadaşlarının yanında kaldı, zamanının çoğunu kafelerde geçirdi. İki yıl önce profesyonel olmasına rağmen 1818'den sonra, başkasının yardımı olmadan geçinmeye başladı. 17 Haziran 1816'da günlüğüne şunları yazmış: "Bugün ilk kez para karşılığında beste yaptım. Yani, Profesor Wattrot'un [Watteroth] isim günü için bir kantat, sözler Draxler'in. Ücret iki florin, V.C." 50 dolar civarında. Büyük olasılıkla parayı uzun süre elinde tutmadı. Schubert her zaman para sıkıntısı çekti ve piyano kiralayacak kadar parası hiç olmadı. Önemli değildi; zira beste yapmak için bir piyanoya ihtiyacı yoktu. [Piyanonun], düşünce akışını kaybetmesine neden olduğunu söylüyordu. Piyanoya ihtiyacı olduğunda da bir arkadaşının evine giderdi. Schwind ve Eduard von Bauernfeld, Schubert'in en yakın arkadaşlarıydı ve üçü, özel mülkiyet diye bir şeyin olmadığı küçük bir komünist komün oluşturuyordu. Şapkalar, ayakkabılar, giysiler, para –her şey ortaktı. O anda kimde para varsa faturayı o öderdi. Schubert için paranın hiçbir anlamı yoktu; müziğini satmaya ve yayıncılarla pazarlık yapmaya gelince ısrarcı değildi. Onun için zamanın da fazla anlamı yoktu. Beklendiği zamanda gelmeyerek arkadaşlarını depresyona sokardı. 1825'te Schwind'den gelen bir mektup, bir partiye gelmediği için fırça atar ve Schubert'in karakterinin karmaşıklığı hakkında ipucu da verir: "Seni ne kadar çok sevginin beklediğini düşünseydin gelirdin... Bütün bu yıllar boyunca güvensizliğinin, sevilmeme ve anlaşılmama korkunun üstesinden gelme konusunda ne kadar başarısız olduğumu görünce neredeyse senden zevk almaktan korkuyorum." Olasılıkla Schubert, birçok utangaç kişi gibi, aşağılamalar hayal etmeye yatkındı ve insanların tepkisi konusunda son derece duyarlıydı.

Yine de onda, arkadaşlarını güçlü bir şekilde kendisine sadık kılan bir şey vardı. Kadınlar da ona annelik yapmak istediler. Kewpie oyuncak bebekleri gibiydi: Ufak tefekti (yaklaşık 155 cm boyunda), *Schwammerl* (Bıdık) lakabı takılacak kadar tıknazdı; kıvırcık kahverengi saçlar, küt yuvarlak

bir burun, yuvarlak bir yüz ve gamzeli bir çene. Gözleri iyi görmüyordu ve hep gözlük takardı. Genellikle iyi huyluydu ve partilerde piyanonun başına geçip vals çalmaya kolayca ikna edilebiliyordu. Ama bazen, özellikle hastayken, huysuz ve aksi olurdu. Esterházy malikânesinde hizmetçi bir kızdan (inanışa göre) zührevi hastalık kaptı ve kötü bir dönemden geçti; geçici olarak saçlarını kaybetti ve toplumdan neredeyse koptu. Beethoven'ın 1823 tarihli görüşme defterinde, yeğeni Karl'ın el yazısıyla bir notu vardır: "Schubert'i çok övüyorlar, ama kendisini gizlediği söyleniyor." Schubert'in arkadaşı Leopold von Sonnleithner, Schubert "hiçbir zaman açıkça ve ağız dolusu gülmedi; yalnızca parlak olmaktan çok, tonsuz kıkırdamayı becerdi" diyordu. Yaşam şekli tamamen düzensizdi. Sabah saat 9 civarından (akşamdan kalmamışsa) öğleden sonra saat 2'ye kadar beste yapardı. Ondan sonra eğlencede olurdu. Bir yere yemeğe ya da bir partiye davet edilmemişse kafelere uğrardı. Gece yarılarına kadar orada kalıp tütün içer, kahve ve şarap içer, gazete okur, çevresiyle muhabbet ederdi. Sessiz bir adamdı. Kadınlarla ilişkisi vardı, ama bunları kendisine saklardı ve arkadaşları bile ayrıntıları bilmezdi. Hiç evlenmedi. Hiç alkolik olmamasına rağmen bazen, kaldıracağından fazla içerdi. Kuşkusuz, yaşamının bizce bilinmeyen yanları vardı. Başka bir arkadaşı, Josef Kenner, kimi karanlık imalar bırakmış: "Schubert'i tanıyan herkes, onun, birbirine yabancı iki tabiatı olduğunu; haz arayışının, ruhunu ahlaki alçalma bataklığına ne kadar güçlü sürüklediğini bilir..." Bu, Victoria döneminin softa ahlakçılığı olabilir; pekâlâ doğru bir yanı da olabilir. Müzikolog Maynard Solomon çok şey öne sürdü. 1990'ların başında, *19th Century Music* dergisinde Schubert'in homoseksüel olduğunu belgelediğini iddia eden uzun bir yazı yazdıktan sonra, müzikolojik bir fırtına koptu. Meslek dergilerinde bağırış çağırış oldu ve Solomon'un iddiaları birçok uzman tarafından çürütüldü. Ama kim bilir? Schubert'in kişisel yaşamı konusunda hepimiz karanlıkta çalışıyoruz.

Schubert'in bir yayıncı bulma çabaları çok sürmedi. 1817'de en büyük şarkılarından birini, *Erlkönig*'i Breitkopf ve Härtel'e gönderdi. Breitkopf ve Härtel fazla ilgilenmedi ve şarkıyı tanıdıkları tek Franz Schubert'e, Dresden'de yaşayan aynı adlı bir besteciye iade etti. Dresdenli Schubert'in gücüne gitti ve yayıncılara ağır bir not gönderdi. Adını izin almadan kullanan türedi kimdi? Şarkıyı alıkoyacağını söyledi. "Olanaklıysa bu çöpü size göndereni öğrenmek için, elimde tutacağım..." Bu arada Spaun, Goethe'nin şi-

irlerine uyarlanan bir grup Schubert şarkısını Goethe'ye gönderdi. Spaun, ilgisini çekeceğini umdu; ama Goethe yanıt bile vermedi. Ama tam bir hüsran durumu da yoktu. Schubert'in adı yavaş yavaş bilinir oldu. Anna Milder ve özellikle Johann Vogl gibi şarkıcılar, onun müziğini halka açık sunmaya başladı; küçük ama etkili olan Schubert'in çevresi de, kendi kahramanının propagandasını yaptı. Schubert'in yaşamında Vogl'ın büyük önemi vardı. Besteci Schubert, 1817 Baharında onunla ilk karşılaştığında bariton Vogl, yaklaşık otuz yaş büyüktü ve saygın opera kariyerinin sonuna yaklaşıyordu. Schubert'in bazı şarkılarına baktı, kem küm etti; ama şarkılara tutuldu ve Schubert'in ilk büyük yorumcusu oldu. Vogl iriyarı, sert ve heybetli biriydi; ufak tefek Schubert'le birlikte Viyana sokaklarında yürürken görülürlerdi. Franz von Schober'in olduğuna inanılan hoş bir karikatür vardır. Vogl gibi önemli bir şarkıcının Schubert uzmanı olması, genç besteci için çok önemliydi. Eleştirmenler onu fark etmeye başladılar ve eleştiriler de genellikle övücüydü. 1822'de *Wiener Zeitschrift für Kunst*'ta uzun ve iyi bir değerlendirme yazısı ona açıkça deha dedi ve Schubert ertesi yıl aynı yayında "popüler bir usta" olarak gösterildi. Hak ettiği üne hiçbir zaman ulaşmadı; ama bir boşlukta da çalışmadı.

Viyana'da *Schubertiaden* [Schubert geceleri] ünlüydü. Bunlar, Schubert'in arkadaşlarının desteklediği ve onun müziğinden başka bir şeyin çalınmadığı gecelerdi. Piyanonun başında Schubert şarkıları söylenir, oda müziği, ikili ve solo piyano eserleri çalınırdı. İlk grup şarkılarının basında çıkmasını sağlayan, bu Schubert çevresiydi. Hiçbir yayıncı, müziğini yayımlamak istemeyince Schubert hayranları bir araya gelip yayın için para topladılar. Çevrenin bir mensubu olan Franz von Hartmann, günlüğünde Schubert gecelerinden bahseder. 15 Aralık 1826'da günlüğe yazdıkları karakteristiktir:

> *Spaun'lara gittim, orada büyük, büyük bir Schubertiad vardı. İçeri girince Fritz beni çok kaba bir biçimde, Haas çok sulu bir biçimde karşıladı. Büyük bir kalabalık vardı. Arneth, Witteczek, Kurzrock ve Pompe çiftleri; Saray ve Devlet İdari İşler stajyeri Witteczek'in kaynanası; Dr. Watteroth'un dul karısı, Betty Wanderer ve ressam Kupelwieser ve karısı, Grillparzer, Schober, Schwind, Mayrhofer ve ev sahibi Huber, uzun Huber, Derffel, Bauernfeld, Gahy (Schubert'le birlikte ikili piyano çalan) ve neredeyse otuz tane harika şarkı okuyan Vogl. Baron Schlecta ile diğer Saray stajyerleri ve sekreterleri de*

oradaydı... Müzik bitince muhteşem yeme içme ve dans başladı. Ama ruh halim kur yapmaya uygun değildi. İki kez Betty'yle, birer kez de Witteczek, Kurzrock ve Pompe hanımefendileriyle dans ettim. Saat 12:30'da, Spaun'lar ve Endere'lerle içtenlikle vedalaştıktan sonra, Betty'yi evine bıraktık ve Anchor'a gittik; orada yine Schober, Schubert, Schwind, Derffel ve Bauernfeld'i bulduk. Şenlik. Sonra ev. Saat 1'de yatağa.

Schubert'in ünü arttıkça birkaç yayıncı kendisine yaklaştı; ama önemli eserlerinden çok azı sağken basıldı. Senfonilerinden ve on operasından hiçbiri basılmadı; on beş yaylı çalgılar dörtlüsünden yalnızca biri, yirmi bir piyano sonatının üçü, yedi missadan biri, 600'ü aşkın şarkıdan 187'si basıldı. Schubert uzmanı Otto Erich Deutsch'un hesabına göre, bütün bunlardan Schubert, 12 yıla yayılan 12.500 dolar kazandı. Çok değil; ama Deutsche'un ifadesiyle, "Schubert hiç açlık çekmedi." Ömrünün son yıllarında, işlerin iyiye gideceğini gösteren işaretler vardı. 1828'de Schott firması, müzik talebinde bulunan bir mektup gönderdi –adres, "Franz Schubert, Esq., Viyana'da Ünlü Besteci". şeklindeydi. Probst firması da ilgi gösterdi. Bu açılımlardan bir şey çıkabilirdi; özellikle, Beethoven'ın yerini alacak bir besteci arayan Schott'tan.

Schubert'in son yılında Schott, görüşmeleri sürdürseydi şirket, uzun erimde hayli para kazanırdı. Ne muhteşem bir yıldı! Mi-bemol Missa'nın, Do-Majör Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün, son üç piyano sonatının ve dikkate değer kimi şarkıların yılıydı. Ayrıca sağken verdiği ilk ve tek halk konserinin yılıydı. Konser, yine toplanıp bir salon kiralayan arkadaşlarının ürünüydü. 26 Mart 1828'de verilen konser hakkında hiçbir şey yazılmadı. Paganini tesadüfen kentteydi, 29 Martta ilk konserini verdi ve bunu on üç konser daha izledi. Gazeteleri bu konserler işgal etti. Sanki Schubert yeterince meşgul değilmiş gibi, ömrünün o verimli son yılında, kontrpuan dersleri için kuramcı Simon Sechter'le anlaştı. Schubert, Handel'in müziğini okuyordu ve kesin kontrpuan çalışmaya karar verdi. "İlk kez şimdi bende eksik olanı görüyorum." Bu, Schubert bilginlerini ve hayranlarını şaşırtan bir karardı; Mozart'ın Bachçı kontrpuana dalmasına ve bundan duyduğu coşkuya kimsenin kaşlarını kaldırmamasına rağmen. Schubert'in dersleri olmayacaktı. Kasımın başında yatağa düştü ve o ayın 19'unda tifodan (bazı biyograficilerin dediği gibi tifüsten değil) öldü. Hiçbir şey –kitap, para, eşya, mal mülk–

bırakmadı. Kalanlar, Viyana'nın her tarafına saçılmış elyazmalarıydı. Schubert, Beethoven'ın yanına gömüldü. Arkadaşları perişandı. Schwind, Schober'e şunları yazdı: "Schubert öldü ve onunla birlikte sahip olduğumuz parlak ve güzel olan her şey." Grillparzer mezar taşına şunları yazdı: "Müzik sanatı buraya zengin bir mesleği, hatta çok daha güzel umutları gömdü."

Otuz bir yıllık ömründe Schubert, muazzam miktarda müzik yazdı. Çok hızlı, inanılmaz derecede hızlı bir yazardı; son zamanlarda bilginler hızına ilişkin hikâyelere kuşku düşürdükleri halde, o zamanın anlatılarına inanmamak için bir neden yok. Hepsi hemfikirdir. Schubert, gün ışığında çalışırdı. Schober anlatır: "Gündüz onu görmeye giderseniz, 'Merhaba, nasılsınız? –İyi!' der ve işine devam eder, bunun üzerine siz de çıkıp gidersiniz." Huşu duyan arkadaşlar hızına ilişkin peş peşe hikâyeler anlatmışlardır ve bu hikâyeler, ayrıntılarda her zaman doğru olmasalar da, özünde doğrudur. Sonnleithner anlatır: "Fraulein Fröhlich'in isteği üzerine Franz Grillparzer güzel *Standchen* şiirini yazmıştı; Fröhlich şiiri Schubert'e verip kız kardeşi (mezzosoprano) Josefine ve kadınlar korosu için bir serenat olarak bestelemesini istedi. Schubert şiiri aldı, pencerenin yanındaki cumbaya gitti, birkaç kez dikkatle okudu, sonra gülümseyerek 'Hazırladım, bitti ve oldukça güzel olacak' dedi." Spaun, *Erlkönig*'in bestelenmesini anlatır. Mayrhofer ile birlikte Schubert'i ziyaret etmiş ve onu şiiri okurken bulmuşlar. "Elinde kitapla birkaç kez bir aşağı bir yukarı yürüdü, aniden oturdu ve anında (en hızlı ne kadar yazılabilirse) o güzelim baladı kâğıda döküldü. Schubert'in evinde piyano olmadığı için, onunla birlikte Ruhban Okuluna koştuk ve orada, aynı gece *Erlkönig* okundu ve coşkuyla karşılandı." Schubert'in, senfoni gibi büyük besteler için bile taslak hazırlamadığına yıllarca inanıldı. Modern araştırmalar tersini saptadı. Ama Schubert'in, Mozart gibi, müzik tarihinin en hızlı yazarlarından biri, bütün bir eseri kafasında tasarlayıp anında kâğıda dökebilen bir besteci olduğuna kuşku yok.

Müziği oldukça özgündür. O günün hiçbir bestecisi, Beethoven, Mozart ve Haydn'ın etkisinden tamamen kaçamazdı; ama Schubert, üslubu oluştuktan sonra, zamanın diğer bestecilerinden daha fazla o etkiden kopmuştu. Schubert, Beethoven'e hayrandı –güvenli bir mesafeden. İkisi, birden fazla karşılaşmışsa da, tarih kaydetmemiş. Her yerde olup bitenlerden haberdar olan Beethoven, Schubert'in bazı şarkılarını okudu ve onlardan etkilendi. Schindler'e göre, Schubert'in ilahi kıvılcıma sahip olduğunu söy-

ledi. Bu, doğru bir ifade olduğu anlamına gelmez. Schindler çoğu kez kendi imgeleminin kurbanı olmuştur. Ama Karl'ın görüşme defterine yazdıklarından, Beethoven'ın Schubert'ten ve müziğinden haberdar olduğunu biliyoruz. Schubert, Beethoven'ı yalnızca bir kez, ölüm döşeğindeyken ziyaret etmeye cesaret etti. Ziyaret hakkında bir şey bilinmiyor. Ama Schubert'in müziğindeki Beethoven etkisi, fiili kişisel ilişki kadar azdı. Erken müziğinde Mozart'ın ve Haydn'ın formları ve dokularıyla deneyler yaptıktan sonra Schubert, bir daha geriye dönmeden kendi yoluna gitti.

Kendi özgül alanında, şarkı edebiyatında görece az emsali vardı. Alman şarkı edebiyatına daha önce katkıda bulunmuş birkaç besteci vardı. Bunların arasında Johann Friedrich Reichardt, Carl Friedrich Zelter ve Johann Rudolf Zumsteeg vardı. Schubert gençken, birkaç Zumsteeg şarkısını doğrudan doğruya taklit etti. Haydn, Mozart ve Beethoven, dünyaya bazı hoş şarkılar vermişti. Ama Schubert, şarkılarda uzmanlaşan ilk besteci olmadığı halde (örneğin Elizabeth döneminde John Dowland vardı), aktif repertuvarın daimi bir parçası olarak kalan, büyük bir sanat şarkıları külliyatı yazan ilk büyük besteciydi.

Ta başından itibaren her şey, Schubert'i sanat şarkılarına itti. Yazılmış en kusursuz şarkılardan biri olan *Gretchen am Spinnrade*'yi bestelediğinde daha on yedi yaşındaydı. Yıl 1814'tü ve ertesi yıl 145 şarkı yazdı. Şiir için, çağdaş Alman edebiyatının tamamını taradı. Goethe'yi özellikle çekici buldu ve 600'ü aşkın şarkısının yaklaşık yetmişi, Goethe'nin şiirlerine yapılmış bestelerdir. Schiller'in, Heine'nin ve Klopstock'un şiirlerini; arkadaşları Mayrhofer ve Schober'in şiirlerini; Ludwig Gottfried Kosegarten ve Wilhelm Müller'in şiirlerini besteledi. Hepsinde, doksan bir şairin sözleri sunulur. Schubert'in temel şarkı formları strofiktir ya da *durchkomponiert*'tir (baştan başa bestelenmiş). Strofik şarkıda aynı ezgi bütün dizeler için kullanılır. (Strofik şarkı modifikasyonları da vardır.) Baştan başa bestelenmiş bir şarkı, bir tek dramatik ya da lirik süreklilik halinde şiiri baştan sona kadar izler. Baştan başa bestelenmiş bir şarkı çoğu kez balad formunu gösterir. Tesadüfen, Schubert'ten bir yıl önce doğan Karl Loewe (1796-1869) adlı bir besteci, anlatı baladında uzmanlaştı ve *Erlkönig*'in bestesi de dahil olmak üzere, bazı başaeserleri bu formda besteledi. Schubert'in bilinen bestesi de bir baladdır, duygusal olduğu kadar betimleyicidir, Loewe'ninkinden daha derine işler ve onunki kadar güzeldir. Schubert, kendi şarkı formları konusunda hiçbir

zaman dogmatik olmadı. Çoğu kez stropik ve baştan başa bestelemenin karmasını yapardı.

"O, şiire ses vermeyi, müziğe konuşmayı emreder" diyordu Grillparzer. Schubert'in şarkıları sonsuz çeşitliliktedir –uzun ve kısa, lirik ve dramatik, basit ve karmaşık, strofik ve baştan başa besteli. Bazıları baladdır. Genel olarak, balad anlatısal-dramatiktir, lied ise liriktir. Bazıları tumturaklı, neredeyse ezberdir; bazıları ise, yaşam içinde neşeyle parıldayan küçük mücevherlerdir. Liedin özü, lirik şiirin özüyle aynıdır –kısa sürede duyguyu yükseltmek. Schubert, şiirleri aldı ve kendi mantığına göre, sözlerin ruh halini müzik yoluyla gösterdi; bu şekilde her iki öğe de büyür.

Schubert'in, müziğin en büyük ezgicilerinden biri olduğunu söylemek, basmakalıp bir sözdür. Hiçbir şarkı yazarı, tükenmez bir ezgi pınarı olmadan yazamaz ve Schubert, bütün bestecilerin üzerinde, olağanüstü sayıda unutulmaz ezgisel düşünce yarattı –aralıksız peş peşe *Auf dem Waser zu singen, Du bist die Ruh, Horch! Horch! Die Lerch!, Liebesbotschaft, Ungeduld, Der Mosensohn, Ave Maria.* 1829'da Friedrich Wieck'e yazdığı bir mektupta Schumann, Schubert'in ezgisini tarif etmek için unutulmaz bir ifade kullandı: "sıkıştırılmış, lirik delilik." Parlak bir modülasyon duygusu, bu ezgi pınarıyla birleşti. Ezgiler armonileştirilmelidir ve Schubert'in armonik düşünceleri üstündü. En özgür biçimde anahtardan anahtara geçer; bir sözü ya da ifadeyi vurgulamak için kaçınılmaz ses akoruna vurur; bir şarkının içindeki anahtar değişikliklerini, dinleyeni içten etkileyen zengin ve beklenmedik hamlelerle ilişkilendirirdi. Schubert, beklenmedik olanın ustasıdır. Güvenle denebilir ki beklenmedik öğesi bulunmayan büyük müzik yoktur: O kadar özgün ve o kadar da kaçınılmaz olan ayrılık. Büyük bir bestecinin kafası, geleneksel biçimde çalışmaz.

Schubert'in şarkıları arasında iki dizi vardır –*Die schöne Müllerin* ve *Die Winterreise.* Birçok kişi, ölümünden bir yıl önce 1827'de bestelenen *Winterreise*'nin (Kış Yolculuğu) literatürdeki en büyük tek şarkı dizisi olduğuna inanır: üzgün, dertli, akıldan çıkmayan, melankoliyi destekleyici ve hatta sarsıcı son şarkı *Der Leierman*'da çaresizlik. *Der Leierman* şarkısı, çalgısını kışın çalan bir laternacıyla ilgilidir. Kimse ona para vermez, kimse müziğini dinlemez, kimse aldırmaz. Öfkeli köpekler onu kovalar; ama o gülümsemeye devam eder ve hiçbir düş kırıklığı göstermez. Şarkı şu sözlerle biter: *"Wunderlicher Alter, soll ich mit dir geh'n? Willst zu meinen Lieder deiner Leier*

dreh'n?" –Anlamı: "Gizemli yaşlı adam, size eşlik edeyim mi? Laternanın kolunu benim şarkılarım için de çevirir misin?" Bütün bunlar, çıplak bas beşlilerle ve onun üzerinde aslında daha çok bir özdeyiş olan bir ezgi kırıntısıyla, bir toptan perişanlık halinde ifade edilir. Dinleyenin içine çaresizlik buzları gönderen bir şarkıdır ve Wilhelm Müller'in sözlerinin Schubert için otobiyografik bir anlamı olduğu fikrinden kaçmak zordur.

Schubert, bir araç hariç her araçla beste yaptı. Hiç konçerto yazmadı ve bu durum şaşırtıcı değil. Çünkü o günlerde, aslında o zamana kadar konçertolar, kendi eserlerini çalan müzisyenler tarafından bestelenirdi ve Schubert yetenekli bir piyanist olmasına rağmen virtüöz değildi. Schubert'in müziğinin önemli bir kısmı hâlâ dinlenmemiştir. Bugün operalarının sayısı neredeyse bilinmiyor ve uzmanlar, librettoların sahnelenemeyecek kadar kötü olduklarını söylüyor. Bu durum Schubert zamanında da hissedildi. *Conversationsblatt*'ta bir eleştirmen 1820'de *Die Zauberharfe*'yle ilgili bir makalede, hikâye örgüsünün gülünç olduğuna işaret etti. "Ne yazık ki Schubert'in harika güzel müziği, daha değerli bir konu bulmamış!" Opera bir yana, Schubert'in her formdaki eserlerinin temsili örnekleri, bugünün daimi repertuvarlarında yer alırlar. Schubert'i bir besteci olarak küçük görme eğilimi vardı. Muhakeme şöyleymiş gibi görünüyor: Sonat formuyla ilgili düşünceleri Klasik idealden ayrıldığı için, gelişme bölümleri inkâr edilemez bir biçimde başıboş dolaşıp dağılma eğilimine sahip olduğu için, kurguları bir Beethoven düzeninden ve gücünden yoksun olduğu için –bundan dolayı, "sonat formu" hakkında bir şey bilmiyordu.

Doğrusu Schubert, sonat formuyla uğraşırken iki yöne çekildi. O zamanın Viyana'sında, Beethoven'ın ve Mozart anısının egemen olduğu bir dönemde, bütün besteciler sonat, konçerto ve senfoni yazdı. Schubert'in lirik içtepisi, sonat formu korsesine girmede biraz zorluk çekti. Ama kendisini uymaya mecbur hissetti. Günün talepleri, üzerinde baskı oluşturdu. Tarihin en özgün bestecilerinden biri olmasına rağmen form geleneklerini kırmaktan zevk alan bir kafası yoktu. Bu yüzden birçok erken senfonisi, sonatı ve dörtlüsü, görev duyusuyla, sonat gizeminin kurallarına uyar. Daha sonra, *Bitmemiş* Senfoni ve büyük Do-Majör'de olduğu gibi, içeriği kendi form türüyle birleştirebildi ve sonuç, kendi tarzı bakımından kusursuz; Beethoven formunun, Beethoven için olduğu kadar kusursuz bir sonat formudur.

Schubert senfonilerinin numaralandırılması konusunda bir karışıklık vardır. Doğru sıralama şöyledir: No. 1 Re-Majör (1813); No. 2 Si-bemol Majör (1815); No. 3 Re-Majör (1815); No. 4 Do-Minör (1816); No. 5 Si-bemol Majör (1816); No. 6 Do-Majör (1818); No. 7 Mi-Majör (1821; taslak halinde, tamamlanmadı); No. 8 Si-Minör (Bitmemiş, 1822); No. 9 Do-Majör (1828). Gerçek hiçbir kanıtı olmayan, *Gmunden-Gastein* denilen (Schubert bu eser üzerinde çalışırken Yaz tatilini bu iki kentte geçirdiği için bu ad verilir) gizemli bir eser daha vardır. Eserin elyazması ortaya çıkmamıştır. Bir kurama göre, Schubert'in dört el piyano için *Grand Duo*'su *Gmunden-Gastein* Senfonisi'nin küçültülmüşüdür; ama bugün çok az kişi bu düşünceyi ciddiye alıyor (bu yazar da alıyor). Bazı müzikologların ciddiye aldığı diğer kurama göre ise, *Gmunden-Gastein* Senfonisi, aslında büyük Do-Majör Senfoninin ilk versiyonudur ve 1825'te bestelendi.

Hareketli ve ahenkli No. 2, özünde Schubert solusa da, ilk üç senfoni çıraklık eseridir. No. 4 Do-Minör (kendisinin *Trajik* Senfoni adını verdiği) küçümsenmiş bir eserdir. Schubert'in Beethoven üslubunda bir senfoniye reveransı sayılır ve bilginler öteden beri onu küçümserdi. Aslına bakılırsa müzikte çok az Beethoven var ve özellikle son bölümde, son derece güzel olan –Beethoven güzelliği değil, Schubert güzelliği– narin, ağıtsal bir niteliği vardır. Schubert'in, dev çağdaşının etkisinden ısrarla kaçınmayı becermiş olması şaşırtıcıdır. Haydn'ın etkisi çok daha fazlaydı; zarif ve hafif partisyonlu Beşinci Senfoni, Haydn üslubuna benzer. Güzel uğrakları ve Rossiniyen bir *joie de vivre*'iyle No. 6, eksiksiz bir başarı değildir ve çok tutarlılık göstermez –ama yine de Schubert'tir.

Evrensel gözde *Bitmemiş* Senfoni, bir gövdedir ve onu açıklamaya çalışan milyonlarca söz yazıldı. Eserle ilgili gerçek, şimdiye kadar keşfedilemediyse bundan sonra da keşfedilemez. Schubert partisyonu 1822'de Anselm Hüttenbrenner'e verdi. Yakın zamanda Schubert'i onur üyesi seçen Graz Müzik Derneğine ithaf edildi ve Hüttenbrenner'in onu dernek üyelerine iletmesi gerekiyordu. İletip iletmediğini kimse bilmiyor. Schubert'in ona iki bölümden fazlasını verip vermediğini de kimse bilmiyor. Partisyon, 1865'e kadar Hüttenbrenner'in elinde kaldı; 1865'te orkestra şefi Johann Herbeck, Hüttenbrenner'in eserlerinden birini Viyana'da çalacağına söz vererek eseri ondan aldı. Neden yalnızca iki bölüm? Bir kurama göre, Schubert diğer iki bölümü daha sonra gönderme niyetindeydi. Başka bir kurama göre ise, Sc-

hubert var olan iki bölümü geliştiremeyeceğini düşündü ve senfoni üzerinde çalışmayı bıraktı. Bu mümkün değil. Schubert bu şekilde çalışmazdı ve elyazmasının aslında üçüncü bir bölümünün taslakları var. Başka bir iddiaya göre de, Hüttenbrenner son iki bölümü kaybetti ve en anlamlı açıklama da budur.

Dokuzuncu Senfoni'yi, "Büyük" Do-Majör Senfoni'yi yeryüzüne çıkaran, Robert Schumann'dı. Schumann, eserin varlığından haberdar olmuştu ve 1839 yılbaşında Schubert'in kardeşi Ferdinand'ı ziyaret etti; Ferdinand ona elyazması yığınını gösterdi. Schumann'ın Do-Majör Senfoni'yi birlikte götürmesine izin verdi ve 29 Mart 1839'da Mendelsshon Leipzig'de dünya prömiyerini yönetti. Eserin 1828'de Viyana'da Schubert'in gözetimi altında denendiğine ve çok zor diye rafa kaldırıldığına dair bazı kanıtlar var. Clara Wieck'e yazdığı bir mektupta Schumann, partisyonu göklere çıkarıyordu: "Size tarifini yapmak imkânsızdır. Bütün çalgılar insan sesidir. Son derece yeteneklidir ve bu enstrümantasyon, Beethoven'e rağmen–ve bu uzunluk, dört ciltlik bir roman gibi, [Beethoven'ın] Dokuzuncu Senfoni'den daha uzun olan göksel bir uzunluk." (Schumann burada biraz coşmuş. Schubert'in Dokuzuncu Senfoni'si yaklaşık elli dakika sürer, Beethoven'ınki bir saatten biraz fazladır.) Schumann, Leipzig prömiyerini kendi tipik anlayışıyla ve yüce gönüllülüğüyle değerlendirdi: "Senfoni bizde Beethoven'den beri hiç kimsenin yaratmadığı bir etki yarattı... Eserin Almanya'da tam anlaşılması için belki de yılların geçmesi lazım, ama görmezlikten gelinme ya da unutulma tehlikesi yoktur. İçinde, bitmeyen gençliğin özünü taşır." Schumann çoğu zaman olduğu gibi yine haklıydı. Do-Majör Senfoni'nin, genişliği ve tutkusuyla, Beethoven'ın Dokuzuncu Senfoni'sine yakın durma iddiası vardır. Schubert, son yılında onun muazzam ölçüde genişletti. Müziği düşüncelerle doludur, muazzam ölçektedir, yeni bir yöne doğru yol alıyor. Anlatılanlara göre, ölüm döşeğindeyken çığlık atarak kafasında yeni düşüncelerin geçtiğini söylemiş. Yaşasaydı neler yapardı?

Do-Majör Senfoni'de serbest bırakılan güç, daha az ölçüde de olsa, Schubert'in son Missalarında da duyulabilir –La-bemol Missa (1822) ve Mi-bemol Missa (1828). La-bemol Missa'nın Gloria'sının muazzam bir kapsamı vardır ve *Domine Deus*, Schubert'in kıpır kıpır modülasyonlarının yardımıyla daha da büyük yüksekliklere çıkar: Müzik peş peşe hızlı bir biçimde, birbiriyle alakasız bir dizi anahtara kolayca yayılır –La-Minör, Si-bemol

Majör, Do, Re ve Mi-Majör. Bu kadar tipik! Mi-bemol Missa, Schubert'in en büyük, en etkileyici dinsel eseridir. Üçlü fortissimo göstermiş (dinamik yönelimlerinde eşsizdir) ve kendi tarzında Mi-bemol Missa, Do-Majör Senfoni'nin koro eşdeğeridir. Füg bölümler, Schubert'in kendine özgü doğallığı ve mantığıyla ele alınır ve değişik anahtar ilişkileri, Romantizmin eşiğine kadar gelir. Schubert'in orkestra kullanımında da, ömrünün son yıllarında genişleyen vizyonuna özgü bir özgüven ve özgürlük vardır. Yorumcular, yalnızca sahiden dindar bir kişinin bu iki Missayı yazabileceğini söylemektedirler; ama bu, saf duygusallıktır. Schubert kesinlikle kiliseye giden biri değildi ve içinde bir tür dindarlık vardıysa da çok gizli tutmuş.

Schubert'in müziğinde nereye bakılırsa bakılsın, sevilecek bir şey vardır. Müzik her zaman yoğun, hatta içe işleyen bir biçimde ezgilidir ve ezgiler, ancak Schubertyen olarak tarif edilebilen bir tür melankoliyle boyalıdır. İki piyano üçlüsü vardır; bunlardan Si-bemol olanı, daha popülerdir. Si-bemol Üçlü'nün yavaş bölümü, Schubert'in modülasyondaki sihrinin harika bir örneğini içerir. Müzik La-bemol anahtarında devam eder ve ani bir dönüşle müzik, uzak Mi-Majörde bulur kendini. Schubert'in oraya varması çeyrek ölçüsünü alır ve sonuç, yarılan gök efektidir. Ama bütün müziğinin buna benzer vuruşları vardır. Son üç yaylı çalgılar dörtlüsü (La-Minör, Re-Minör ve Sol-Majör) bunlarla doludur ve piyano düeti için Fa-Minör Fantezi de öyledir; *Trout* Beşlisi ile Yaylı ve Üflemeli Çalgılar İçin Sekizli de öyledir. Schubert'in son eserlerinden biri olan Do-Majör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, özel bir yer işgal eder. İlk iki bölümünde, yüce şiire bulanmış o tansiyonu yüksek, kusursuz düzenlemenin, *Bitmemiş* Senfoni'nin dingin melankolisi (tarif etmenin başka bir yolu yok) vardır.

Piyano sonatları, ancak son yıllarda popüler konser salonu eserleri haline geldiler. Romantik piyanistler genel olarak onlardan uzak durdular ve Schubert çaldıklarında da, büyük *Wanderer Fantasy* ya da *Moments musicaux*'yu çaldılar. Piyanistler söz konusu olduğu ölçüde müzik, nankörce yazılmıştı; aleni virtüözlük olmadan çalınması, düzenlenmesi zordu. Müzik, çalgıcı kadar dinleyiciden de çok şey istiyordu. Ancak 1930'lardan sonra piyanistler, Artur Schnabel'i izleyerek Schubert sonatlarını düzenli olarak çalmaya başladılar. Bugün sonatlar ana kalem olmuştur. Onları popülerleştirmek anti-Romantik bir çağa kaldı. Schubert'in piyano müziğinde –aslında tüm enstrümantal müziğinde– piyano kendi başına bir şey değil, yalnızca

bir aracıdır. Piyanist, teknik hilelerle değil, yalnızca müzikle ilgilenir (müziği iyi çalmak için, özellikle bestecinin ölümü sonrasında, üç devasa sonat bakımından temel bir tekniğe ihtiyaç duyulmasına rağmen).

Dünyanın Schubert'in dehasını kavraması, ölümünden sonra yaklaşık kırk yıl aldı. Yüzyılın ikinci yarısına doğru müziği, yayımlanmaya ve geniş bir alana dağılmaya başlayınca Brahms'ın, Dvořák'ın, Bruckner'in ve Mahler'in düşünüşünü etkiledi. Bugün Schubert'in yeri kalıcı olarak sabitlenmiştir. Erken Romantik Okulu fazla etkilememesine rağmen müziğe öznel yaklaşımıyla Romantizmin habercisi olmuştur. Schubert ilk Romantik değildi; çünkü Carl Maria von Weber çok daha fazla Romantikti ve gelecek kuşağı çok daha fazla etkiledi. Schubert ilk Romantik olmasa bile, daha da anlamlı başka bir yer işgal eder. Müziğin ilk lirik şairiydi.



CARL MARIA FRIEDRICH ERNST VON WEBER (1786-1826)
(CAROLINE BARDUA)

9
ÖZGÜRLÜK VE YENİ BİR DİL
WEBER VE ERKEN ROMANTİKLER

Beethoven 1827'de ve Schubert 1828'de öldüğünde, Fransız Devrimi ile Sanayi Devriminin harekete geçirdiği güçler Avrupa'yı dönüşüme uğratmıştı. Her şey değişim sürecindeydi. Demiryolu ağları, insanları ve metaları duyulmamış bir hızla taşımaya başlıyordu. Yeni bir yurttaş sınıfı, sanayi burjuva sınıfı muazzam bir servet biriktirmeye başladı. Bilim ve tıp, sıçrayarak ilerliyordu. Şairler beyitlerden, on iki heceden, altı ayaktan vazgeçiyor ve yeni, yoğun bir biçimde kişisel ve lirik bir dize türü yazıyorlardı. Akıllarda yaşam, din, ekonomi ve siyasete ilişkin yeni tutumlar vardı. Sanat dallarında herkes Romantizmden söz ediyordu. Modern yaşam doğmaya başlamıştı.

Müzik de elbette yeni çağı yansıttı. Beethoven, müzisyenlerden, eşi görülmemiş işler yapmalarını istemişti ve yeni besteciler onun düşüncelerini daha da genişlettiler. Fransa'da Hector Berlioz, 360 kişilik bir koronun tamamladığı 467 çalgıcılı bir orkestra düşledi. Teknoloji, on sekizinci yüzyılın güvenilmez üflemeli çalgılarını anahtarlar ve subaplar ekleyerek iyileştirdi; üflemeli çalgılar, ilk kez uyumlu çalınabiliyordu. Orkestra büyüdükçe ve müzik daha da karmaşıklaştıkça, kontrol edici bir güç –bir Beethoven senfonisini yorumlamanın tüm sorumluluğunu üstlenecek bir kişi– zorunluluğu ortaya çıktı. Bir Vivaldi büyük konçertosu birinci kemancının ve klavsendeki çalgıcının yardımıyla yürüyebilirdi; ama Beethoven ve ardıllarının karmaşık senfonisi yürüyemezdi. 1820 civarında virtüöz şef geldi –orkestra çalgıcılarının bireysel egolarının üstesinden gelip onları tek bir birim halinde kaynaştırabilen adam. Ludwig (Louis) Spohr (1784-1859), Carl Maria von Weber (1786-1826) ve Gaspare Spontini (1774-1851), 1828'de Paris Konservatuvarı Orkestrasını kuran ve baton yerine keman yayıyla yöneten François-Antoine Habeneck'le (1781-1849) birlikte batonun öncüleri arasındaydılar.

Teknoloji, orkestra çalgılarını iyileştirdiği gibi, piyanoyu da iyileştirdi. Mozart zamanının narin Viyana çalgısı ve Beethoven'ı o kadar sevindiren Broadwood'un daha güçlü çalgısı, yerini demir çerçeveli kocaman bir moto-

ra bıraktı ve bir sürü virtüöz bundan yararlanmak için hücum etti. Niccolò Paganini'nin kemanda yaptığının eşdeğerini piyanoda yapmak istiyorlardı. Zarif ama önemsiz bir besteci olan Paganini'nin, Romantik hareketin bütün çalgıcılarına ve sözsüz müzik yazımına esin kaynağı olan kişi olarak müzik tarihinde alışılmadık derecede yüksek bir konumu vardır. İlk süper virtüözdü ve yaşamış en büyük kemancı olabilir. Biraz dahi, biraz şarlatan Paganini (1782-1840) 1805'ten itibaren gittiği her yerde görülmemiş heyecan yaratıyordu. Guarnerius'unda akla hayale gelmeyen işler yapabilen bu uzun, esmer, sıska İtalyanla ilgili bir Satanizm duygusu vardı. Müzisyenler, konserlerine üşüşüp bu efektleri nasıl başardığını anlamaya çalışıyorlardı. Halk da doluşuyordu ve daha batıl inançlı dinleyicilerin çoğu, onun Şeytanla ittifak kurduğuna inanıyorlardı. Paganini, bu kanıyı dağıtmak için bir şey yapmadı. Büyük bir gösteri adamı olarak konserlerinin şeytani niteliğini abarttı ve mavi bir aleve sarınmış olarak sahneye çıkmak dışında her şeyi yaptı. Konserden çok, şenlik sunuyordu. Hilelerinden biri kompozisyonun ortasında bir teli koparıp sonuna kadar üç telle devam etmekti. Ya da bir makas yerleştirip üç teli keser, mucizeleri yalnızca Sol telinde gerçekleştirirdi. Büyük ustalık gerektiren yeni yay çekme, parmak kullanma yöntemleriyle ve armonilerle keman tekniğini büyük ölçüde geliştirdi. Paganini'nin dinleyiciyi esir almasını kendi tarzında tekrarlamaya çalışmayan profesyonel bir çalgıcı yoktu. Liszt ve Schumann, Paganini'nin ünlü 24. Kapriçyo'sunun çeşitlemelerini yazıp Paganini'nin aşkın tekniğinin eşdeğerine ulaşmaya çalıştılar. Daha sonra Brahms, Rachmaninoff ve diğerleri, büyük piyano eserlerinin bir temeli olarak 24. Kapriçyo'yu kullandı.

Kendisinden önce elbette ünlü virtüözler bulunmasına rağmen Paganini Kahraman-Virtüöz'ün ilk örneğiydi. Bir çalgıcı ya da şarkıcı, herkesten daha iyi bir şey yapınca üne ve servete bel bağlayabilir. On sekizinci yüzyılda İtalya'nın olağanüstü bazı kemancıları vardı ve bunlardan biri, Giuseppe Tartini (1692-1770), *Şeytan Trili* adlı son derece zor bir eser yazarak bir bakıma Paganini'nin habercisi oldu. Büyük *castrato* şarkıcılar da matine putlarıydı. On sekizinci yüzyılın sonuna doğru, Klasik okulu gelmekte olan Romantik okulla ilişkilendiren John Field, Jan Ladislav Dussek, Ignaz Moscheles ve Johann Baptist Cramer'in başını çektiği bir grup piyanist ortaya çıktı. Ama tarihte hiçbir çalgıcı, Paganini'nin neden olduğu katıksız çılgınlığa neden olmamış ve hiç kimse, eserlerine böylesi-

ne hesaplı, parlak bir şovmenlik öğesi katmamıştı. Paganini'nin geleneği Liszt'in payına düştü ve bu iki kudretli çalgıcı, on dokuzuncu yüzyılın, coşmuş virtüözlük çağı olmasına yardımcı oldu. Halk, virtüözlük –on yıllarca izleyiciyi büyüleyen popüler piyanist Henri Herz'in çınlayan, en üst anahtardan virtüözlüğünün yanı sıra, Liszt'in kahramanca virtüözlüğünü de– istiyordu. Birçok bakımdan sırayı bozan Liszt, tarihte, Büyük Adam dinlenirken programı dolduran sanatçı arkadaşların yardımı olmadan tamamen kendi başına resital veren ilk piyanistti.

Talebi karşılamak için bütün Avrupa'da konser salonları inşa edildi. Müzik dernekleri yaratıldı, sürekli orkestralar oluşturuldu. Opera binalarında, yüzyılın başında işe başlayan Rossini, Bellini ve Donizetti, saf sese vurgu yapan müzik yazıyorlardı: *bel canto*, güzel şarkı söyleme. Yine bu tür şarkı söylemenin de daha önce örnekleri olmuştu, ama *bel canto* terimi, özel olarak bu üç bestecinin operaları için kullanılır. Bel canto şarkı söyleme tarzında, koloratur pasajlarda tekniğin kolaylığına, esnekliğe, mısranın saflığına ve ünlü seslerin özenle şekillendirilmesine vurgu yapılır. Yüzyıl ilerledikçe, Rossini'nin ve diğer bel canto üslubu severlerin canını sıkacak şekilde, vurgu daha dramatik bir şarkı söyleme üslubuna kaydı. Bel cantoculara göre, Meyerbeer, Verdi ve Wagner saf sesliliği katletmişti. Giovanni Rubini, Luigi Lablache, Maria Malibran, Wilhelmine Schröder-Devrient, Pauline Viardot-Garcia, Gilbert-Louis Duprez ve Enrico Tamberlik gibi büyük şarkıcılar; piyanistler ve kemancılar kadar popülerdi. Duprez, tam sesle kesintisiz bir biçimde ince Do okuyan ilk tenordu. Rossini, büyük bir tiksintiyle, bu notayı "boğazı kesilen kısırlaştırılmış bir horozun cıyaklaması gibi" diye tarifetti.

On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında, daha önce olduğu gibi, büyük çalgıcılar aynı zamanda büyük bestecilerdi. Weber, Mendelsshon, Chopin ve Liszt kendi zamanlarının en büyük dört piyanistiydi. Berlioz, Mendelssohn, Weber ve Wagner en büyük dört orkestra şefiydi. Yüzyılın ortasında tarihe yeni bir şey geldi –besteci olmayan icracılar. Hans von Bülow ve Karl Tausig gibi piyanistler başka insanların müziğini düzenledi; ama kendileri neredeyse hiç ciddi beste yapmadılar. Saf virtüözdüler. Bugün virtüözlük, kirli söz gibi bir şeydir. Bayağılık, aşırılık, icracının çirkin küçük amaçları için besteciyi sömürme iması taşır. Ama on dokuzuncu yüzyılda virtüözlüğe böyle bakılmazdı. Müzikal virtüözlüğün ve sonuçlarının tarihini kim-

se yazmadı; ama on dokuzuncu yüzyılın büyük icracılarının, bestecilerin düşünüşlerini epeyce etkilediği açık görünüyor. Matbu bir kâğıt üzerindeki müzik, yalnızca bir cansız simgeler dizisidir. Seslendirilmesi gerekir ve ancak icracıların parmaklarıyla, sesleriyle ve beyinleriyle seslendirilebilir. On sekizinci yüzyılda ve daha öncesinde, sözsüz müziğin bestecisi ve icracısı neredeyse her zaman aynı kişiydi. On dokuzuncu yüzyılda uzman-virtüözün gelişiyle birlikte, bir bestecinin müziği, farklı bir zihnin prizmasından geçmeye başladı. Bu durum sorun yaratabilirdi ve yarattı. Güzel müziği ucuz efektlere kurban etmeye istekli virtüözler her zaman olmuştur. Ama on dokuzuncu yüzyılın bestecileri, arada bir homurdansalar da, virtüözle birlikte olmaya istekliydiler. Bir bütün olarak besteciler, müzikleri konusunda birçok modern müzisyenin kavradığından –Romantik besteciler bunu kesinlikle biliyorlardı– daha fazla hoşgörülüdürler ve her şeyden önce notalamanın tam isabetli bir araç olmadığını idrak ederler.

Erken Romantikler özellikle hoşgörülüydü. Romantizmle birlikte, egonun şişmesi, yoğunlaşmış bir kişisel ifade türüne ulaşma çabası, sanat için sanat ideali geldi. Beethoven, bu öncüle dayanarak çalışan ilk besteci olabilir. Jean-Jacques Rousseau, kendi çağını doğal insan öğretisi ve bireysel değer kavramıyla harekete geçirmişti. İnsan duyguları, diyordu Rousseau, akıldan daha güvenilir bir biçimde bize hizmet eder. Kendini ve duygularını dışarı vur diyordu Rousseau. Onu çok ciddiye alan Romantikler tamı tamına bunu yaptılar. Dünyanın Jean Paul olarak tanıdığı büyük Alman yazar Johann Paul Friedrich Richter daha 1804'te, *Vorschule der Aesthetik*'inde Romantizmin bazı temel kurallarını ortaya koymuştu. Romantizmin belirleyici öğesi, diyordu, enginliktir. "Romantizm sınırsız güzelliktir –bitimsiz güzellik." Yada "Şiir kehanetse, o zaman Romantizm, olduğundan daha büyük bir geleceğin farkına varıyor."

Romantizm hakkında çok şey yazıldı ve çoğu kez konu sis perdesine büründürülür; ama anahatları yeterince açıktır: Klasik formdan daha önemli içerik; edebiyatın diğer sanatlarla ittifakı; geniş bir ufuk; doğaüstü olana ilgi; yeni formlarla, yeni renklerle, yeni dokularla sürekli deney yapma. On yıl içinde, kabaca 1830-1840 arasında, müziğin armonik söz dağarcığı tamamen değişti. Yoktan ortaya çıkmış gibiydi; ama aniden besteciler yedili, dokuzlu, hatta on birli akorları, kırık akorları ve Klasik diyatonik armoniye karşıt olarak kromatik bir armoni kullanıyorlardı.

Romantikler, o zamanın daha geleneksel zihinlerine eziyet gibi gelen sıradışı tonal kombinasyonlardan, karmaşık akorlardan ve disonanslardan zevk alıyorlardı. Chopin'in minör dokuzlular kullanma konusunda hiçbir tereddüdü yoktu ve daha eski kuşaktan müzisyenler dehşete düşüyorlardı. Ignaz Moscheles (1794-1870) iyi bir besteciydi, Avrupa'nın en iyi piyanistlerinden biriydi, soylu ve adanmış bir müzisyendi. Chopin'in müziğiyle ilk kez karşılaştığında, ne yapacağını şaşırdı. "Ne var ki, düşüncelerim ve onlarla birlikte parmaklarım, zor, sanatsal olmayan ve bana göre anlaşılmaz modülasyonlarda tökezler." Moscheles gibi berraklığa, saflığa, doğru ses öncülüğüne ve idareli pedal kullanımına verilen önemle yetişmiş müzisyenler, Romantik müziği anlayamıyorlardı; çünkü estetik ve akustik öncüllerini anlamıyorlardı. Saf *ses*, ses olarak ses, Romantikler için çok önemliydi ve bu yeni kavramları ifade etmek için yeni teknik ve beste düşünceleri getirdiler. Moscheles, Chopin'in çalışını fiilen dinledikten sonra, yanlışını anladı ve kendine yakışır biçimde kabul etti. Zira Chopin'in yeni tür tekniği, pedal nüanslarıyla desteklenen legato çalma tarzı, bu disonansları pürüzsüzleştirmesini olanaklı kılıyordu.

Dolayısıyla Romantik müziğin kendine ait sesi –zengin, duyusal, renkli bir sesi– vardır ve bu, dönemin belki de en önemli tek yanıdır. Elbette Romantizmi önceki dönemlerden ayıran başka birçok yan vardı. Romantik müzik, şaşırtıcı derecede büyük ölçüde soyut olmayan bir müziktir. Muhtemelen besteci, Berlioz ve Liszt'in yaptığı gibi, müziğinde özgül bir programa uyardı. Ya da çoğu kez program vardı, ama özel olarak belirtilmezdi. Edebiyatla kurduğu yakın ittifakıyla ve pek çok bestecinin daha geniş genel kültürüyle Romantik müziğin idealist çağında gözde oyunlardan biri, müzikte ima edilen programları ortaya çıkarmaktı. Hiçbir müzik istisna değildi ve o günün en keskin müzik zihinleri, her partisyonda en inanılmaz şeyleri okuyorlardı. Müziğin, özgül zihin ve duygu durumlarını ifade ettiği düşünülürdü. Schumann her zaman müzikte bir şeyler okuyup çıkarırdı ve eser ne kadar büyükse, o kadar çok şey okurdu. "Bir eser ne kadar özelse, dinleyenin önüne o kadar çok bireysel resim serer ve o kadar uzun süre kalıcı olur. Bu tür özel nitelikler özellikle Beethoven ve Franz Schubert'in ortak yanlarıdır." Wagner de sürekli müzikte bir şeyler okurdu, olağanüstü bir şekilde okurdu. Pek çok performans sanatçısı da okurdu. Bu tür yorumun daha çılgınca bir örneğinde Hans von Bülow, Chopin'in Mi-Majör

Prelüdünde kafasına çekiçle vuran besteciyi gördü. "On altılık ve otuz ikilik notalar tam tempoda çalınmalı, çekicin iki darbesi gösterilmelidir." Wagner, *Eroica*'yı Erkek ile Kadın arasında Aşkın bunaltıcı gücüyle son bulan bir diyalog olarak yorumladı. "Bir kez daha gönül telleri titrer, saf insanlığın gözyaşları akar; yine de bu çabuk hüzünden, kuvvetli bir güç çığlığı –sonradan Aşka teslim olan güç– fışkırır ve bunu yardımıyla, bütün, bütünsel İnsan, şimdi tanrısının onayıyla bize ilahi söyler." On dokuzuncu yüzyıl boyunca bu tür yorumlar yaygındı ve ancak sonraki çağın nesnel bakışından sonra bir değişiklik oldu. Arturo Toscanini, *Eroica*'yı, Romantik bakışı küçümseyip hiçe sayarak yorumlayacaktı: "Bazıları bunun Napoléon, bazıları Hitler, bazıları da Mussolini olduğunu söylüyor. Pöh! Bana göre yalnızca *allegro con brio*'dur." Bugün neredeyse herkes, Toscanini'nin bakış açısını kabul eder.

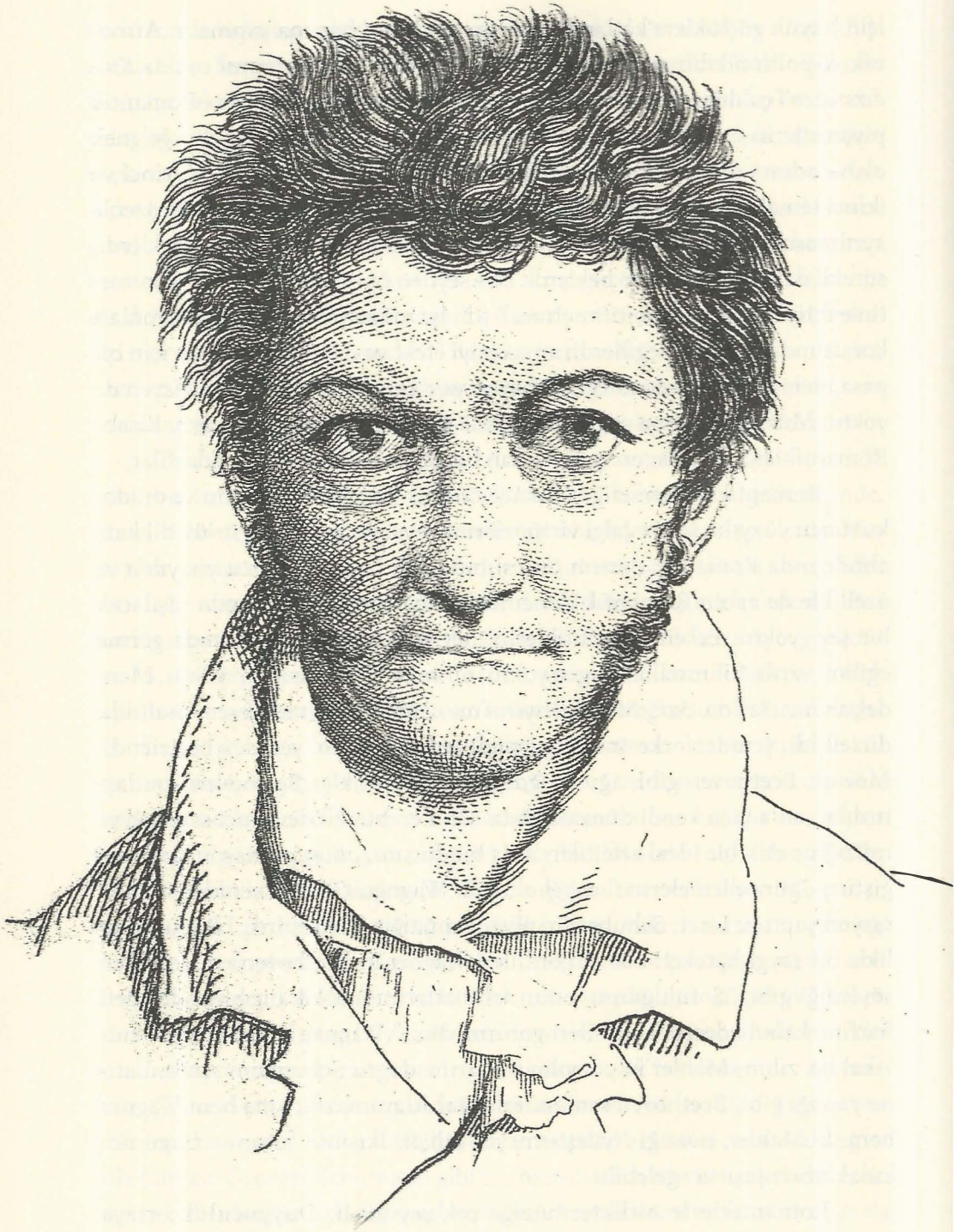
Toscanini'nin açıklaması 1920'lerde yapıldı ve giderek daha fazla kök salan bir tutumu temsil ediyordu; öyle ki, yüzyılın ortasına gelindiğinde, Romantizmin ilkeleri neredeyse tamamen unutulmuştu –1840'larda Mozartyen performans pratiği ilkelerinin unutulması gibi. Konu önemlidir; çünkü Romantizmin geç yirminci yüzyılla ilişkisi karışık bir ilişkidir. Bugünkü repertuvarın çoğu Romantik ya da geç Romantiktir ve öyle görünüyor ki, müzisyenler, müziğin bu türünü anlıyorlar; ama Klasik ve Barok repertuvarına donanımları yetmiyor. Aslında tersi doğrudur. Mozart'tan geriye doğru ortaçağa kadar, yoğun müzikolojik araştırmalar yürüten bir kuşak sayesinde, bugün genç müzisyenlerin Romantik dönem öncesi müzikle ilgili düşünceleri, 1830'dan 1900'e kadar olan dönemin müziğiyle, yani repertuvarın ana gövdesini oluşturan müzikle ilgili düşüncelerinden daha iyidir.

Bu ironiktir, ama doğrudur. Bugün eğitimli her müzisyen Mozart'ın zamanındaki performans pratiğiyle ilgili çok şey bilir; ama Liszt geleneği neredeyse yok olmuştur. Romantiklerin performans pratiğiyle ilgili neredeyse hiçbir şey yazılmadı; çünkü pek çok müzikolojik araştırma, erken müzikteki sorunlara (ve büyük ölçüde de arşiv sorunlarına) odaklanır. Yirminci yüzyıl ortasının müzisyenleri, anti-Romantik bir dönemde, Romantizm geleneklerinin kuşkulu olduğu bir dönemde büyüdüler. Bugün birçok genç müzisyen, Romantik bir eserin notalarının nasıl fark edileceğini bile bilmez. Örneğin Schumann gibi bir besteci, cümleleri özenle belirterek, açıkça belli olmaları için bireysel notaların bayraklarını yazarak, bas ya da tenor satırlarına legato cümle işaretleri koyarak iç-ses ilişkilerini göstermek

için büyük güçlüklere katlandı. Schumann bunu boşuna yapmadı. Armonik ve polifonik bir anlam vardır. Ama bir müzisyen *Karnaval*'ı ya da *Kinderszenen*'i çaldığında bu işaretlere zor dikkat eder; bas notaları –Romantik piyanistlerin uyguladığı ve Romantik bestecilerin de beklediği bir gelenek olan– adım adım ortaya çıkarmayı da başaramaz. Romantikler, birinci ve ikinci temalar arasında bir yavaşlama beklerdi; kontrast bölümlerin özenle ayrılmasını beklerdi; oldukça fazla rubato ve dinamik bir aşırılık beklerdi; sürekli dalgalanan tempo beklerdi. Her şeyden önce, dokunulmaz olan metinle ihtiyatlı oynamaya itiraz etmezlerdi. İyi müzisyenler, modifikasyonları konusunda kuralsız değillerdi; ama en iyi efekt ya da büyük hareket için bir pasajı tereddüt etmeden değiştirmeyen ya da güçlendirmeyen müzisyen de yoktu. Müziğin ruhuna uygun olduğuna inandığı için bunu yapardı. Kısaca Romantikler, yüz yıl sonra yasaklanan bir özgürlükle müziğe yaklaştılar.

Romantiklerin müziğe bu kadar özgür ve edebi yaklaşımı ve on dokuzuncu yüzyılın ses ve çalgı virtüözlerine severek verdiği özgürlük dikkate alındığında Romantik dönem öncesi müziğin, on dokuzuncu yüzyılda ve özellikle de erken Romantik dönemde yanlış yorumlanmasında şaşılacak bir şey yoktu. Erken Romantiklerin, her şeyi kendi dünyalarında görme eğilimi vardı. Bilimsellik kaygısı yoktu, bir müzikoloji disiplini yoktu. Mendelsshon, 1829'da *Aziz Matta Pasyonu*'nu canlandırdığında eser kısaltıldı, düzeltildi, yeniden orkestrasyon yapıldı ve kısım kısım yeniden bestelendi. Mozart, Beethoven gibi, ağır mağdurdu. Romantikler Beethoven'ı putlaştırdılar, ama yine kendi dünyalarında. Onu en büyük devrimci saydılar ve müziğine etik bir ideal atfettiler; ama bu durum, onun partisyonlarını değiştirip "güncellemelerine" engel olmadı. Wagner, Gluck'a yeniden orkestrasyon yaptı ve Liszt, Schubert'in piyano müziğini "iyileştirdi." Bunu içtenlikle bir saygı hareketi olarak gördüler. Wagner'in Beethoven'ı düzeltirken söylediği gibi, "Sofuluğumu, onun talimatlarını mutlak bir biçimde harfi harfine kabul edecek kadar ileri götürmedim." Wagner kadar duyarlı müzikal bir zihin, Mahler'in yüzyılın sonlarına doğru Schumann senfonilerine yaptığı gibi, Beethoven senfonilerini sakatlayamazdı; ama hem Wagner hem de Mahler, müziği "iyileştirmeye" çalıştı. İkisinin tutumu, bugünün kulaklarına şaşırtıcı gelebilir.

Romantiklerle birlikte müziğe çok şey girdi. Duyguculuk ortaya çıktı. Milliyetçilik önce Chopin ve onun mazurkaları ve polonezleriyle,

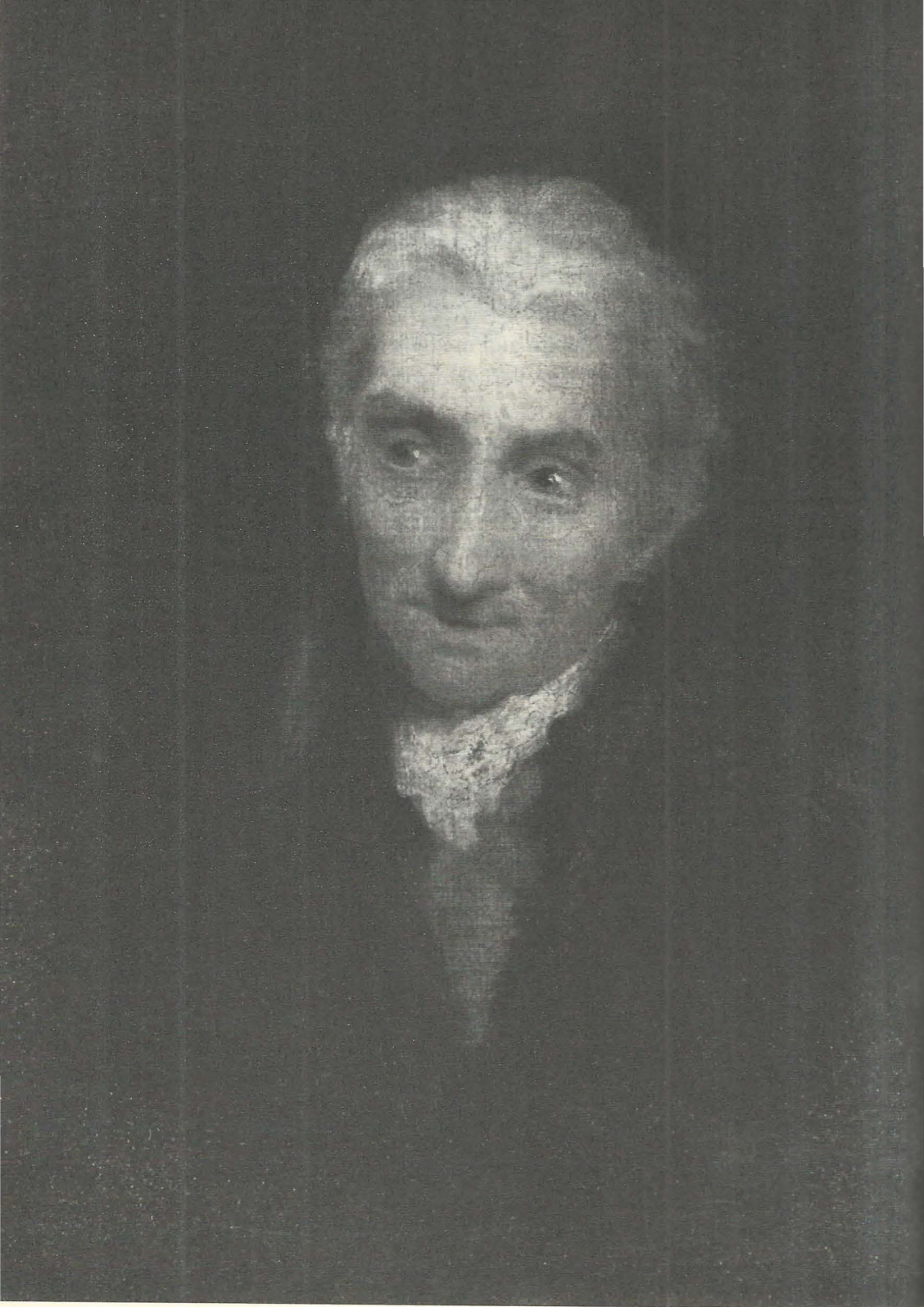


ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN (1776-1822)

sonra Liszt ve onun Macar rapsodileriyle, daha sonra da Bohemyalı ve Rus milliyetçilerle birlikte iyice sabitlendi. Opera değişti ve bel canto formüllü operalar yerlerini Meyerbeer'in büyük gösterilerine, Verdi'nin kızıl-kanlı melodramlarına ve Wagner'in müzik dramasına bıraktı. Bunlarla birlikte yeni ve dramatik bir şarkıcılık ve oyunculuk üslubu geldi. Bütün bunlar yirmi beş yıl içinde gerçekleşti; ilk grup Romantikler, aynı beş yıl içinde doğanlardı: Mendelsshon 1809'da, Chopin ve Schumann 1810'da, Wagner ve Verdi 1813'te. Ama yaşamda olduğu gibi müzikte de hiçbir şey, yetişmiş olarak fışkırmaz. Her şeyin kendi öncelleri vardır ve Romantik dönemin ilginç ve önemli bazı habercileri vardı.

Önemli şahsiyetlerden biri, Alman Romantikler, özellikle de Schumann için bir efsane olan Ernst Theodor Amadeus (E. T. A.) Hoffmann'dı (1776-1822). Hoffmann her şeydi –şair, ressam, romancı, tiyatro yönetmeni, şarkıcı, besteci, orkestra şefi, eleştirmen, devlet memuru– ve her şeyde iyi, hatta başarılıymış gibi görünüyor. Avangarda her zaman ilgi duyanlardan biriydi, kendi zamanının bir tür Cocteau'suydu. Müzikal Romantikler sahneye çıkmadan çok önce o, Romantizmle ilgili yazılar yazıyordu; "müzik yalnızca Romantizm dünyasında güvendedir" diye ısrar ediyor, müziğe "sanatların en Romantiği –aslında neredeyse denilebilir ki tek sahicisi" diyordu. Bunlar, 1813'te, Beethoven'ın sözsüz müziği üzerine bir denemede söylendi. Hoffmann devam eder: "Her tutku, aşk, nefret, öfke, çaresizlik ve benzeri, tıpkı operanın bize sunduğu gibi, müzik tarafından Romantizmin mor cilasıyla örtülür." Hoffmann'ın yazılarında "sesin dalgın ruh diyarı", "bilinmeyen diyar", "bitimsizin ruh dünyası", "ucube ve ölçülemez", "kürelerin ebedi dansı", "sonsuz özlem", "mutluluk şarkısı", "iç varlık" ile ilgili çok şey vardır. Romantikler sevdi. Hoffmann'ın müzikle ilgili yazıları abartılıdır, duygusaldır ve modern standartlara göre hepsi yanlıştır; ama en ön saflarda bir sancaktı ve Romantikler, onun düşüncelerini coşkuyla kılavuz edindiler. Geçmişten kopuşu, ileriye doğru idealist, kişisel bir müzik türüne bakmayı telkin etti. Hoffmann, 1815'te *Undine*'i, doğaüstü konusuyla Weber'in *Der Freischütz*'üyle birleşen bir opera besteledi. Weber, *Undine*'i "yeni dönemin bize verdiği daha canlı eserlerden biri" olarak övdü.

Bir haberci de modern piyano tekniğini yoluna koyan piyanist-besteci Muzio Clementi'ydi (1752-1832). Virtüözlük işinde, özellikle o zaman yeni olan oktavlarda ve üçlülerde uzmandı ve piyanistler, son derecede bü-



MUZIO CLEMENTI (1752-1832)
(ALEXANDER ORLOWSKI)

yük bir sanatçı olan, ama bir icracı olarak çok heyecan verici olmayan Mozart'ın Klasik üslubundan çok onu izlediler. Clementi'nin öğrencisi John Field (1782-1837) de o günün önemli bir piyanisti, yeni başlayan Romantizmin bir temsilcisiydi. Zarif noktürn dizisi, Chopin tarafından doğrudan taklit edildi. Kökleri on sekizinci yüzyıla dayanan (Mozart'ın öğrencisiydi), ama Romantizme çok yaklaşan bir müzik besteleyen Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) de büyüleyici bir geçiş dönemi şahsiyetiydi. Viyana'da Beethoven'ın tek gerçek rakibi sayılıyordu ve on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Hummel, ölümsüzlerden biri kabul ediliyordu. Piyano, yaylı çalgılar ve üflemeli çalgılar için yazdığı yedililer, Schubert'inkinden çok daha "modern" ve gelişkin bir armonik söz dağarcığını ve doğrudan Chopin'e götüren bir piyano müziği yazma üslubunu tanıttı. Hummel, en başta La-Minör konçerto olmak üzere, birçok piyano konçertosu besteledi ve Chopin'in Mi-Minör Piyano Konçertosu, Hummel'e çok şey borçludur. Yirminci yüzyıl repertuvarında çok az Hummel müziği vardır; ama yaratıcı bir besteciydi ve eserleri canlandırılmaya layıktır.

Ludwig (Louis) Spohr'un (1784-1859) müziği de bir bölümü hak ediyor. Spohr bugün tek bir keman konçertoyla, ("*in modo d'una scena cantante*" olarak etiketlenen) sekizlisiyle yaşıyor; ama kendi zamanında kromatik dokularla deneyler yaptı ve müziği son derece cüretkâr sayılıyordu. Spohr'un meslek yaşamında tuhaf bir ikilik vardı. Kendi zamanının en büyük Klasik kemancısıydı, Mozart okulundandı ve Romantik bestecilerin dostu değildi (meslek yaşamının sonlarında, Kassel'de saray orkestrası şefiyken Wagner'in davasını desteklemesine rağmen). Yine de müziğinin çoğu, geriye değil ileriye bakar ve bir operasında, *Die Kreusfahrer*'de (1845), eseri "gereksiz metinsel tekrarları ve süslemeleri olmayan, eylemi sürekli artan, bir bakıma müzikal bir drama olarak baştan başa besteleyerek" Wagner'in habercisi oldu. Daha önce de, neredeyse Weber'in *Der Freischütz*'ü kadar coşkuyla alkışlanan bir opera, *Jessonda*'yı (1823) bestelemişti ve ayrıca Faust efsanesini temel alanpopüler bir opera bestelemişti. Spohr, kendi zamanının en fazla hayranlık ve saygı duyulan bestecilerinden biriydi.

Tarih, bir dönemi yalnızca büyük şahsiyetlerle yargılama eğilimindedir; ama her tekil zamanda pek çok kişi büyüklüğün huzurunda rahat etmez ve sofistike olmayan ihtiyaçlarını giderecek daha küçük bir sürü şahsiyete koşar. Örneğin 1830'larda ortalama müziksever, Beethoven, Mozart ve



LOUIS SPOHR (1784–1859)

Hummel'in en büyük üç büyük besteci olduğunu söylerdi; aynı zamanda ortalama müziksever, George Onslow (1784-1853), Ferdinand Ries (1784-1838), Henri Herz (1803-1888), Franz Hünten (1793-1878) ve Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) gibi kişilerin müzikleriyle çok daha fazla rahat ederdi. *Bunlar* en fazla çalınan bestecilerdi –dönemin ticari şahsiyetleriydi. Kimseye sorun yaratmayan bir müzik sunuyorlardı. Lezzetli uvertürler, potpuriler ve yorumlar hazırlayıp Avrupa'nın genç hanımefendilerine, piyanolarına koymaya uygun müzik tedarik ediyorlardı. Burjuvazinin müzik salonlarını süsleyen ve müzik yayıncılarını zenginleştiren hararetli parçalar, duygusal maniler ve flüt, arp ve piyano için düzenlemeler yazıyorlardı.

Kalkbrenner temsili bir örnek olarak alınabilir. Kendisiyle ilgili fikri ününü aşan zarif, kusursuz bir piyanistti. Genç Chopin, Paris'e geldiğinde ona gitmişti. Chopin, piyano çalmak *budur*, diye övünüyordu. Kalkbrenner'in müziği popülerdi ve peş peşe eserler çıkarıyordu. Yayıncısı Probst, Kalkbrenner'in toplu eserlerini çıkarmakla meşgul olduğu için Schubert'le boşa vakit harcamak istemiyordu. Parlak ve iğneleyici bir eleştirmen olan şair Heinrich Heine, bir Kalkbrenner konserinin hoş bir tasvirini bırakmış: "Dudaklarında, yakın zamanda buradaki müzede mumyası açılan Mısırlı bir firavunun dudaklarında gördüğümüz o mumyalanmış gülücük hâlâ ışıldamaktaydı." Clara Schumann daha da iyi kavranması için "tatlı tatlı gülen, kendinden ve eserinden oldukça memnun" bir Kalkbrenner tasviri bıraktı. "Her zaman 'Yarabbi, benim gibi bir zihni yarattığın için ben ve bütün insanlık sana şükretmelidir' diyormuş gibi görünür." Yani Kalkbrenner, zengin ve ünlüydü; herkes onu hesaba katmak zorundaydı. Kalkbrenner gibi besteciler her zaman etrafta vardır, ölümlerinden bir kuşak sonra unutulurlar, ama o zamana kadar son derece popülerdirler. Kendi zamanının aktif repertuvarının ana gövdesini böyle bir besteci oluşturur; tesadüfen aynı zamanda aktif olmuş dört ya da beş dahi değil.

Erken Romantikler için büyük adam –Beethoven her zaman istisnaydı– Carl Maria von Weber'di ve onun ilk gerçek Romantik olduğu savunulabilir. Koşulların pek çoğuna uyuyordu. Önemli bir piyanistti ve gezici bir virtüözdü; müziği zamanının ilerisindeydi; doğaüstü konularda operalar yazdı; edebiyatla uğraştı; moda hastalığı, tüketim hastalığı vardı. Bugün *Der Freischütz*, üç operanın uvertürleri ve kısa bir süre piyano ve orkestra için *Koncertstück* ya da bir sonat hariç, repertuvarda çok az Weber vardır. Ayrıca

Dansa Davet vardır; ama bir solo piyano olarak özgün formunda hiç dinlenmemiştir. Bu yüzden Weber'in, gelmekte olan Romantikler üzerindeki –Mendelsshon'un, Berlioz'un, Liszt'in, Marschner'ın ve özellikle Wagner'in üzerindeki– bunaltıcı etkisini anlamak zordur. Heinrich Marschner (1795-1861) bir zamanlar popüler opera bestecisiydi –iki üç operası Almanya'da hâlâ sahne buluyor; *Der Vampyr* gibi eserlerde ipucunu *Der Freischütz*'den aldı ve 1830'larda ve 1840'larda hayaletlerle ve şeytanlarla izleyicinin tüylerini diken diken etti.

Weber'in *Euryanthe* Uvertürü'ndeki tuhaf armonileri herkes dinleyip onlarda *Ring* dizisinin işaretlerini duyabilir, ama Weber'in Wagner üzerindeki tam etkisi hâlâ anlatılmayı bekliyor. Vaktiyle, 1813'te Weber, Tannhäuser efsanesi üzerine bir opera yazmak üzereydi. Bu, Wagner'i otuz yıl önceden öngörmek olurdu. Weber, başka bakımlardan da Wagner'in habercisiydi. Bir şef olarak, bir opera yapımının bütün boyutları üzerinde tam kontrol isteyen ilklerden, bölüm provalarını başlatan ilklerden, tam yetki kullanan ilklerden biriydi. Wagner, onun düşüncelerinden birçoğunu benimsedi. Weber de Wagner gibi, operayla ilgili pan-Germanik düşünceler dillendirdi. 1817'de açıkladığı gibi, "katkı sağlayan sanatların sunduğu bütün bileşenlerin kaynaşma sürecinde yok olduğu ve bu yok oluşla tamamen yeni bir evrenin oluşmasına yardım ettiği çok-yönlü ve kendi kendine yeterli bir sanat" aradı. Bu, Wagner'in *kendi* kuramlarını açıklamasından kırk yıl önceki Wagneryen *Gesamtkunstwerk* –topyekûn sanat eseri– kavramıdır.

Romantikler için Weber, fırtınayı başlatan kişiydi. Eğer tek bir bestenin, müziğin Romantik çağını ateşlediği söylenebilirse o, *Der Freischütz*'tü. Kurtlar Deresi'ndeki sahne, gizemi ve büyüsüyle, kötülüğün gücünü çağrıştırmasıyla, doğal resimlemesi ve keskin rengiyle, gücü ve imgelemiyle Avrupa'ya muazzam bir güçle çarptı ve yeni hareketin başlamasına yardım etti.

Weber 18 Kasım 1786'da doğdu, 5 Haziran 1826'da kırk yaşında öldü. Beethoven'den bir yıl, Schubert'ten iki yıl önce öldü. *Der Freischütz*'ü 1821'de bestelemişti ve bu eser, yazılmış hiçbir operaya benzemiyordu. Sonrasında gelen *Oberon* ve *Euryanthe*'nin olanaksız librettoları vardı ve bugün çok sık sahnelenmezler; ama bu iki opera da doğaüstü ve egzotik olanı ele almaktaydı ve Romantiklere yeni bir dünyanın kapısını açtılar. 1840 civarında İngiliz eleştirmen Henry Fothergill Chorley, tipik tepki sayılabilecek bir Weber değerlendirmesi yazdı (Chorley'in, Schumann ve Wagner'in adları

anıldığında hemen ağzı köpüren bir gerici olduğunu vurgulamak gerekir). Weber'in müziği, diyordu Chorley, "Batıda ormanlarda kehanetlerin fısıldandığı, silahlarını çekip sancaklarını sallayan kan-kırmızı hayaletlerin, savaşları önceden anlattığı eski zamanların ruhuyla doludur. Hayal gücü hurafeyle doludur; üzerindeki renk ya Rüya-ülkesinin inci gibi çadırıdır ya da 'ACAYİP AYGITLARLA' donatılmış gösterişli bir pencereden akan parlak renk tonudur." Chorney kendini bir edebi üslupçu sanıyordu. Ama tepkisi sahicidir. Weber, Romantikler için her şeydi. Piyano müziği operaları kadar popülerdi. Ünlü isimleri ve piyano öğretmenlerini toplayan ve daha sonra onlar hakkında kitaplar yazan ısrarcı bir genç olan Wilhelm von Lenz, 1820'lerde *Dansa Davet*'i ve La-bemol Sonat'ı Liszt'e takdim ettiğinde büyük piyanist, hayranlığını haykırarak ifade etti. Liszt ve diğer piyanistler sürekli Weber çalıyordu.

Weber, kalçası sakat doğan ve kısa ömrü boyunca topallayarak yürüyen ince, cılız, hastalıklı bir adamdı. Başka şeyler kadar aşırı çalışma da ölümüne neden oldu. Ama kırk yıllık ömründe müziğe çok katkıda bulundu. Yetenekleri çok-yönlüydü. O günün büyük piyanistlerinden biriydi ve piyano müziğinin düzeni, Beethoven'ın ve Schubert'in tasarladığının çok ötesindedir. Çoğu, doğrusunu söylemek gerekirse kendine özgü birkaç teknik sıradışılığıyla virtüözcedir. Kısa boylu Weber'in muazzam bir çift eli vardı ve yazdığı bazı parçalar, normal insanlar tarafından çalınamaz. Gezici bir piyanist olarak halkı çok iyi tanıyan Weber, adaba aykırı süslü efektlerden suçlu olabilir ve piyano müziğinin önemli bir bölümünde özden çok gösteriş vardır. Ama *Koncertstück*'te olduğu gibi, her şey bir araya geldiğinde, müzik yüceliğe yaklaşır. Bugün dört piyano sonatı, çeşitlemeleri ve *Pollaca brillante* gibi virtüöz eserleri neredeyse repertuvar dışıdır, ama on dokuzuncu yüzyılda muazzam bir popülerlikleri vardı.

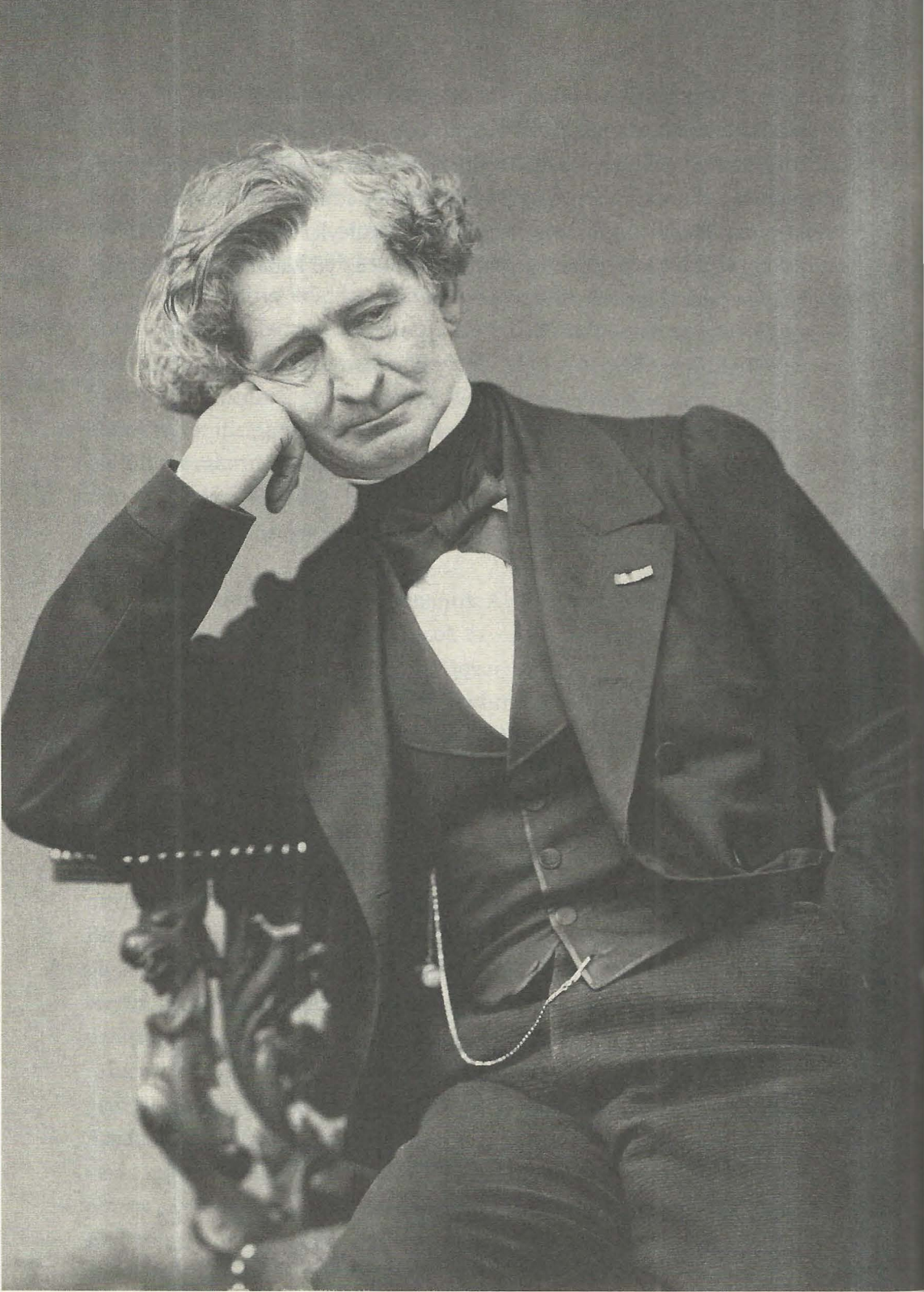
Weber, yalnızca bir piyanist ve besteci olarak üne ulaşmadı. Kendi döneminin en önemli orkestra şefi olarak bir grup izleyiciye kapıyı açtı ve çok geçmeden şefler, dünyadaki müzik güçlerine hâkim oldu. Daha 1804'te, Weber on sekiz yaşındayken Breslau'da opera tiyatrosunda şef oldu; orada, hem gençliğinden hem de yöneticilikle ilgili yeni düşüncelerinden ötürü büyük bir muhalefetle karşılaştı. Hatta Joseph Schnabel adlı birinci kemancı, bir "çocuk" tarafından yönetilme onursuzluğuna katlanmak yerine orkestradan ayrıldı. Weber 1806'da Breslau'dan ayrıldı ve ufak tefek çeşitli işler yaptıktan

sonra, 1812'de Prag'da opera tiyatrosunun müdürü oldu. Oradan Dresden'e gitti; 1817'de Saksonya Kralı tarafından, İtalyan operası çılgınlığına karşı bir çekim odağı olarak bir Alman operası kurmaya çağrıldı. Rossini Almanya'yı kasıp kavurmuştu ve 1820'de Berlin'de gözü pek Spontini, (Berlioz'un çok sevdiği) *La vestale* ve *Fernand Cortez* gibi popüler operaların bestecisi ve şefi olarak bir diktatörlük kurmuştu. Parlak bir örgütçü olan Weber, Dresden operasını altüst edip kendi suretinde yeniden kurdu; hatta İtalyanca ve Fransızca librettoları bile Almancaya çevirtti. Kendini egemen güç haline getirdi. Çok uzun yıllar geçmeden Wagner, Dresden'de şeflik yaptı ve Weber'in birçok düşüncesini aldı. Dresden'de Weber, her şeyi doğru yapmak zorunda olan katı bir disiplinciydi. Bütün partisyonları inceler, yanlışları düzeltirdi; bölüm provalarındaki istekleri efsaneviydi; dekor ve sahneden oyuncu seçimine, provalara ve şefliğe kadar yapımın bütün sorumluluğunu üstlenirdi. Bitmiş performansı yönettiğinde, gerçekten de mükemmel bir performans olurdu.

Sonra 1821'de, Weber'i Romantik Alman operasının kurucusu yapan *Der Freischütz* geldi. Ondan önce çok az Alman operası vardı –en azından repertuvarda çok az. Dört büyük Mozart operasının üçü İtalyancaydı ve Almanca *Zauberflöte* yeni bir opera okulunu, Beethoven'ın *Fidelio*'su ne kadar kurduysa o kadar kurdu. Schubert'in operaları unutuldu, tozlandı ve hâlâ da öyledir. Ama *Der Freischütz*, bugün çoğu unutulsa da Marschner'in, Spohr'un, Lortzig'in, dolayısıyla Wagner'in operalarına yol açtı.

Weber'in Romantiklere özgü huzursuz bir zihni vardı. Taşbaskıcılığa merak saldı, ilk gitar virtüözlerinden biriydi ve 1806'da kazayla bir bardak nitrik asit içince sesi kalıcı hasar görmesine rağmen fena bir şarkıcı değildi. Bir süre çaresiz kaldı. Şehvetli aşk ilişkilerine ve sefahate vakit buldu. Edebiyata yöneldi ve 1809'dan 1818'e kadar kitap eleştirileri, şiirler, bitmemiş bir roman ve çoğu müzik eleştirisinden oluşan gazete yazıları yazdı. Weber katı, uzlaşmaz bir eleştirmen olmakla ünlüydü ve Beethoven hakkında aşağılayıcı birkaç laf bile etmişti. Her şeye uyguladığı enerji ve coşkuyla eleştiri yapıyordu ve Harmonischer Verein adlı bir derneğin kurucularından biriydi. Amaç, Romantizmin ilkelerini tanıtmak ve açıklamaktı. Verein'in (dernek ya da kulüp demek) bütün üyelerinin, besteci ve edebiyatçının bir bileşimi olması şarttı ve şiar şuydu: "Müzik eleştirisini bizzat müzisyenler yükseltsin." Her üyenin bir takma adı vardı. Weber'inki Melos'tu. "Simon Knaster"

ve "B.f.z.Z" (*Beharrlichkeit führt zum Ziel*, yani "Azim hedefe götürür" şiarının kısaltılmışı) imzalarıyla da yazı yazdı. Çok geçmeden Schumann, takma adlar da dahil olmak üzere, aynı öncüllere dayanarak kendi müzik dergisini çıkaracaktı. Schumann, grubuna Davidsbündler adını verdi. Weber'in düzyazılarından hiçbiri İngilizceye çevrilmedi. Büyüleyici bir figürdü; aristokrat, zeki, güçlü bir kişiydi; en büyük trajedisi otuz yıl kadar erken doğmuş olmak olan sahici bir dehaydı.



HECTOR BERLIOZ (1803-1869)
(PIERRE PETIT)

10
ROMANTİK COŞKUNLUK VE KLASİK ÖLÇÜLÜLÜK
HECTOR BERLIOZ

Hector Berlioz, müzik tarihinde, harika çocuk ya da son derece yetenekli bir çocuk olmadan ortaya çıkan ilk önemli besteciydi. Bu durum, güçlü ve zayıf yanlarını açıklamada çok işe yarar. Bebeklikten itibaren müzik içgüdüsü olan harika çocuklar, belli bir işitsel ve sayısal tepki geliştirir ve onlu yaşlarına gelmeden teknik ustası olurlar. Beşikten itibaren literatürü emip literatürle fiziksel olarak boğuşurlar, kendine güvenen zanaatçılar haline gelirler ve istedikleri her şeyi nefes alır gibi kolayca yapabilirler. Olgunlaştıkça imgelemlerinin izin verdiği kadar ileri gider, ama çoğunlukla gelişip form ustası olurlar. Müzik *malzemesini* otomatik bir beceriyle ele alarak büyürler. Bazıları salt besteci olarak kalır; bazıları yenilikçi olur; bazıları sürekli gelişir; bazıları kaybolur. Ama yazdıklarında her zaman bir profesyonellik duygusu vardır. Ama Berlioz! Berlioz işe yarar bir çalgıyı doğru düzgün çalmayı bile öğrenmedi. Yapabildiği tek şey gitarda birkaç akor basmak ya da flütte ya da flajolede birkaç nota üflemekti. Berlioz'un, Isère'de 11 Aralık 1803'te doğduğu Saint-André'deki çocukluğu hakkında çok şey bilinmiyor; ama müzik eğitiminin baştan savma olduğu açıktır. Liberal eğilimli bir hekim olan babası, çocuğun iyi bir eğitim alması için gerekeni yaptı; ama iş müziğe gelince ne Dr. Berlioz ne de yakınlarından biri Hector'a fazla yardımcı olabildi. Evde eski bir flajole vardı ve Dr. Berlioz, istekli oğluna parmaklarını nasıl kullanacağını gösterdi. Sonra çocuğa bir flüt aldı ve ders almasını sağladı. Hector klarnette parmakların nasıl kullanılacağını da öğrendi. Hepsi bu. Hazırda güçlü bir müzik dürtüsü vardı ve defterleri ham bestelerle doluydu. Hector, başından itibaren besteci olmak istedi ve bestecilikle ilgili her şeyi öğrendi. Babası bu denemeleri teşvik etmeyecekti. Hector bir doktor olacaktı.

Bu yüzden Berlioz, başından itibaren müzik malzemesiyle büyüyen birinin kolaylığına hiçbir zaman sahip olmadı. Sonuç olarak, kullandığı formlar farklıydı ve kendi kendine evrilmişti. Düşünceleri bazen başarı getirdi, bazen çok iyi çıkmadı. Malzemesini şekillendirmeye çalışırken çoğu

kez bir mücadele duygusu vardır. Ya da yazdıkları önemden yoksun olabilir. Ama kendisi için çalışan bir şeyi vardı: deha. Zanaatının ABC'sinden yoksun olsa da kızgın imgelemi, diğer bestecilerden farklı düşünmesini sağlayarak yoksunluğu bir avantaja dönüştürebildi.

Bunun farkındaydı. Piyanonun bir besteci için ne kadar yararlı bir alet olduğunu anladı. "Ama piyanonun doğurduğu, yazarları kâğıt ve kalemle yetinseydi günışığını asla görmeyecek afallatıcı sayıda sefil yavanlıkları düşününce beni, özgürce ve sessizce beste yapmaya zorlayan şansa minnet duyarım ve bu durum, düşünce için çok tehlikeli olan parmakların zorbalığından ve sıradan seslerin bir besteci üzerinde şu ya da bu ölçüde yarattığı büyüden beni kurtardı. Birçok amatör bu yoksunluğumdan ötürü bana acımaktadır, ama bu beni fazlaca rahatsız etmiyor." Her neyse, bir çalgı çalamasa da yüz çalgıyla –senfoni orkestrasıyla– çalabildi.

Bu şekilde gelişip ilk Fransız Romantiğe ve Avrupa'nın daha sonra Geleceğin Müziği diyeceği şeyin ilk savunucusuna dönüştü. Modern orkestrayı yaratarak yeni bir tonal güç, kaynak ve renk türünü gösteren Berlioz'du. İlk kez kendisini otobiyografik olarak müzikle ifade edip sanat psikolojisine yeni bir boyut getiren Berlioz'du. Otobiyografik *Symphonie fantastique*'inin ayrıntılı programında, on dokuzuncu yüzyılın sonraki dönemine musallat olan senfonik şiirlere yol açan, Berlioz'du. Klasik armoni kurallarından kopup o zamana kadar yasaklanan akor dizilerini ve tamamen yeni bir ezgi türünü araştıran, Berlioz'du. On dokuzuncu yüzyılın ufuk açıcı güçlerinden biri –Liszt ve Wagner'in, yeni Rusların, Mahler ve Richard Strauss'un, yeni kuşak Fransız bestecilerin incelediği besteci– olarak ortaya çıkan, Berlioz'du. Doğrudan izleyicileri yoktu; çünkü düşünceleri, yakın çağdaşlarının özümseyecekleri kadar ortodoks değildi; ama sonraki besteciler mesajını özümsedi ve nüfuzu, müzikal avangardın her kesimine uzandı.

Liszt bunu fark etti. Wagner'in *Tannhäuser*'inin bir kopyasını Berlioz'a gönderdiğinde, üzerine şunları yazdı: "Kendinizi yeniden keşfedeceksiniz." Wagner'in *Tristan und Isolde*'sinin kaynağı, bir bakıma Berlioz'un *Roméo et Juliette*'idir –*Roméo et Juliette*'in bölümleri, *Tristan* benzeri bir yoğunluğa ve kesintisiz bir ezgi akışına ulaşır. Wagner, şaheserinin bir partisyonunu şöyle bir notla Berlioz'a gönderir: "*Roméo et Juliette*'in aziz ve büyük bestecisine, *Tristan und Isolde*'un minnettar bestecisi." Berlioz'dan sonra Fransız okulunun yeni lideri olduğu anlaşılan Gounod da *Roméo et Juliette*'ten etkilenen bir

besteciydi. 1839'da dinledi ve "benim için yeni ve renkli ufuklar açan tuhaf, tutkulu, sarsıcı bir müzik" dedi.

Berlioz yalnızca ilk gerçek Fransız Romantik değil, aynı zamanda genel olarak müziğin ilk tam zamanlı Romantiğiydi de; bu konuda Chopin ve Schumann'dan birkaç yıl önce gelir. Coşkuluydu, doğal devrimciydi, ilk *bilinçli* öncüydü. Weber kendini avangard saymazdı, Schubert de saymazdı. Ama Berlioz ilk Genç Türktü, müziğin vahşi adamıydı. Kimseden çekinmeyen, oldukça duygusal, nüktedan, değişken, renkli Berlioz, Romantizminin bilincindeydi. Bizzat Romantizm *düşüncesinden* hoşlanırdı: Katolik düzen ve ölçülülük ideallerine karşıt olarak bambaşkalık ve kendini ifade isteği. Müziğini Romantizm canlandırır ve harika otobiyografisiyle, o fikir verici, muhteşem yazılmış belgeyle ayaklanıp taşar. Bu kitapta fantezi bazen olguyu aşar ve bir kısmı gerçekten de düpedüz kurgudur. Ama bütün yazılarında –Berlioz kendi zamanında muazzam miktarda eleştiri yazdı– parlak bir üslupçuydu; yalnızca müzik dünyasına değil, edebiyat dünyasına da bir şeyler katan biriydi. Yaşamının yanı sıra, düz yazıları da canlı bir imgeleme, yaşam ve savaş arzusuna, müzik yıllıklarında eşine rastlanmayan bir kendi kendini ifşa etme derecesine sahip bir adam sunar. (Kuşkusuz Mozart'ın mektupları yayımlanmak üzere yazılmamıştı.) Bununla karşılaştırıldığında Wagner'in otobiyografisi kısmen gerçek, kısmen metafizik; Berlioz'un uygar, ironik üslubundan tamamen yoksun, donuk, gri bir derlemedir. Berlioz sıradışı bir adamdı. Onunla ilgili her şey sıradışıydı. Neredeyse tek başına Avrupa müzik kurumunu parçaladı. Ondan sonra müzik bir daha eskisi gibi olmayacaktı. Ne yaptıysa kendi başına yaptı; geleneği ve iş yapmanın eski yollarını sabırsızlıkla bir tarafa attı. Bu temel bilgi yoksunluğunun üstesinden, ancak bir deha gelebilirdi. Ama yalnızca temel bilgiden yoksunluğu, onu girdiği yola sokabilirdi.

Dehası Paris'te çiçeklendi. Babası onu Paris'e tıp okumaya göndermişti. Berlioz tıptan ne kadar da nefret ederdi! İlk diseksiyon dersinde kaldı. Otobiyografisi bu konuda çok komiktir:

> *Kol ve bacak parçalarıyla dolu o korkunç ceset evine girip beti benzi solmuş yüzleri ve yarılmış başları, içinde durduğumuz pis kokulu kanlı mezbeleyi, atıkları kapmak için savaşan serçe sürülerini ve köşelerde kanayan omurgaları kemiren sıçanları görünce öyle bir dehşet duygusu beni sardı ki Ölüm ve uğursuzluk tayfası ensemdeymiş gibi pencereden dışarı atlayıp eve kaçtım.*

Bu ilk izlenimin şokundan çıkmam yirmi dört saat aldı; anatomi, diseksiyon ya da tıp lafı duymak istemiyordum ve bana dayatılan mesleğe girmektense ölmeye kararlıydım.

... Hastaneye dönüp korkunç sahneyle bir daha yüzleşmeye razı oldum. Ne tuhaf! Daha önce beni dehşete düşüren aynı şeylerin görüntüsü karşısında yalnızca soğuk bir tiksinti hissettim. İğrenç sahneye emektar bir asker kadar duyarsız olmuştum. Her şey geride kalmıştı. O sevimli yerin kanatlı sakinlerini besleyecek akciğerler için talihsiz bir cesedin göğsünü açıp karıştırmaktan zevk bile aldım.

Robert gülerek "Aferin!" diye bağırdı. "Adam oluyorsun! Küçük kuşları besliyorsun!"

Aç gözlerini bana dikmiş büyük bir sıçanı göstererek "Cömertliğim bütün doğayı kapsar" yanıtını verdim.

Tıp çalışmalarının müzikten sonra ikinci sıraya düşmesi uzun sürmedi. Berlioz zamanının çoğunu Hospital of Pity'deki tıp okulundan çok Konservatuvarın kütüphanesinde ve Opéra'da geçirdi. Sonunda babasının ve eşit derecede önemli annesinin direncini kırmayı başardı. Annesi, profesyonel müzisyen olan herkesin otomatik olarak Cehenneme gideceğine içtenlikle inanan dindar bir kadındı. Berlioz, müdür Luigi Cherubini'nin itirazını aşarak Konservatuvara kabul edildi ve 1830'da beşinci girişiminde Prix de Rome'u kazandı.

Bir öğrenci olarak bile unutulmazdı. Berlioz kendi zamanında insanları şaşırtıyordu. Besteci-piyanist-şef Ferdinand Hiller, "Ne Tanrı'ya ne de Bach'a inanır" diyordu. Hiller, bize güzel bir Berlioz tasviri bıraktı: "Çukur gözlerin üzerinde çıkıntı gibi duran yüksek alın; büyük, kavisli kartal burun; ince, düzgün dudaklar; oldukça kısa çene; berberlerin ne yapacağını bilemediği parlak kahverengi gür saçlar –bu kafayı gören, asla unutmaz." Berlioz, çarpıcı bir figürdü ve bilinçli ya da bilinçsiz her zaman dikkati kendine çekiyordu. Öğrenci arkadaşlarınca etrafı sarılmış balkonda ilgi odağı olduğu Opéra'da hiddetle kalkar, bir şey yanlış gitmişse dünyaya bildirirdi. Dramaturg Ernest Legouvé, *Der Freischütz*'ün bir performansındaydı; akşam galeride bir patırtı oldu. Legouvé'nin tasvirine göre:

Yanımdakilerden biri, oturduğu yerden kalkar ve orkestraya doğru eğilip gürleyen bir sesle bağırır: "Orada iki flüte ihtiyacınız yok, akılsızlar! İki pi-

koloya ihtiyacınız var! İki pikolo, duyuyor musunuz? Ah, akılsızlar!" Bunları dedikten sonra, kaşları çatık tekrar yerine oturur. Bu patlamanın neden olduğu genel kargaşanın ortasında arkama dönüyorum ve tutkuyla titreyen, yumrukları sıkılmış, gözleri parlayan genç bir adam ve saçtan ibaret bir baş görüyorum –öyle, saçtan oluşan bir baş. Kıldan yapılmış büyük bir şemsiye gibi görünüyor, bir av kuşunun gagası üzerinde taşınabilir bir güneşliğe benziyordu.

Berlioz'u münasebetsiz bulanlar da vardı. Ketum ve oldukça titiz bir adam olan Mendelssohn, Roma'da gerçekleşen ilk karşılaşmalarında nefret duydu. Berlioz'un numaracı olduğunu düşündü. "Sadece dıştan coşkulu, kadınların huzurunda çaresiz, büyük harflerle dâhi havası takınan bu adam benim için katlanılmaz biridir." Ama Mendelssohn bile Berlioz'un ilginç olduğunu kabul etmek zorunda kaldı. Schumann daha sempatikti. "Berlioz sevimli ve zarif olmaya çalışmaz. Nefret ettiğini öfkeyle saçlarından yakalar; sevdiğini, ateşinde neredeyse ezer."

Berlioz, palavracı olmaktan çok uzaktı. Vizyonu sahiden büyüktü ve yirminci yüzyıl belli alanlarda ona yaklaşmaya daha başlamadı bile. Senfoni orkestrası vizyonunu alın. 1830'larda orkestra, altmış çalgıcıyı nadiren aşardı. Tarihteki en büyük orkestra yenilikçisi olan Berlioz'un kafasında ideal bir orkestra, onun müziğini hakkıyla çalabilecek tek orkestra vardı. Daha 1825'te 150 kişilik bir orkestrayı bir araya getirmişti; ama bu düşünü kurduğu orkestranın yanında hiçbir şeydi. Onun kafasındaki sayı 467'ydi (buna 360 kişilik koro eklenecekti); 242 yaylı çalgıya ek olarak, otuz arp, otuz piyano, on iki zil, on altı Fransız korno ve egzotik bir perküsyon çeşidi gibi çalgı grupları vardı. Dostlarının onu pratik davranmayan, düşmanlarının çılgın sayması şaşırtıcı değil. Berlioz istifini bozmadı. "Kaba önyargı" diyordu, "büyük orkestralara gürültülü denir; ama iyi dengelenir, iyi eğitilir, iyi yönetilir ve gerçek müzik icra ederlerse, onlara güçlü demek icap eder."

Büyük orkestra kavrayışı başından itibaren Avrupa'yı sarstı. Bir bakıma bu görece eğitimsiz bestecinin, saygın bir müzik aletini çalamayan bu eski tıp öğrencisinin, o zamana kadar akla hayale gelmeyen tonal kombinasyonlar tasarlayacak kulağı vardı. *Symphonie fantastique*'in, Beethoven'e borcu ne olursa olsun, geleceğin bütün bestecilerini orkestra sesine ve senfoni orkestrasının yapabileceklerine ilişkin hesaplarını düzeltmeye zorlayan

renk ve seslilik kavramları vardı. *Fantastique*, Berlioz'un ilk büyük eseriydi. 1830'da Konservatuvardan mezun olmadan önce bitirdi.

Erken Romantiklerden hiçbiri –kuralcı ve Klasik Mendelssohn, esas olarak piyanoya göre düşünen Chopin ve Schumann, 1850'lerin ortasına kadar önemli bir orkestra eseri bestelemeyen piyanist Liszt– kesinlikle hiçbiri, bu şekilde düşünmüyordu. Kendi zamanının çok ilerisinde olan Berlioz, kendi çağdaşlarından çok Wagner'i ve Richard Strauss'u etkiledi. Bugün bile, darağacına bir yürüyüşü ve sanrılı cadıların Sebt gününü tasvir eden *Fantastique*'in son iki bölümü hâlâ sarsıcıdır.

Beş bölümlü senfoni, gençliğin, coşkunun müziğidir; ilk enerjisini De Quincey'nin *Confessions of an Opium Eater*'ından [Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafları] alan müziktir, Klasik duygusal zevklerin bir tarafa bırakıldığı müziktir. Berlioz'un imgelemi, müzikal olduğu kadar edebiydi de ve çok kolay harekete geçebiliyordu. Müziğinde bolca bulunan betimleyici efektler, başka bir bestecide yüzeysel olurdu. Ama Berlioz'da değildir; çünkü Berlioz'da özgündür, onun doğal benliğidirler. Cüretkâr bir biçimde *kendisini* müziğiyle ifade etmeye koyuldu: *kendi* aşklarını, dünyaya yönelik *kendi* tutumunu, *kendi* deneyimini. En kişisel besteci olan Schumann bile, sanatçının bir genç adam olarak resmini, Berlioz'un *Fantastique*'te yaptığı kadar canlı çizmeye kalkışmadı.

Burada işin içine programlı müzik konusu girer. *Symphonie fantastique*, daha önce örnekleri bulunmasına rağmen ilk büyük programlı müzik eseridir (yani bir hikâye anlatan müzik eseri). Bach bile, sevgili bir kardeşin gidişi üzerine bir eser yazmıştı. Programlı müzik nasıl dinlenir? Hikâye sürekli akılda tutulmalı mıdır? Hikâye bir tarafa bırakılıp müzik yalnızca müzik olarak dinlenebilir mi? Estetikçiler bir buçuk yüzyıldır sorunu tartışıyor. Tesadüfe bakın ki Berlioz, daha önce başka amaçlarla bestelediği müziği –*Fantastique*'in programıyla bir ilgisi olmayan müziği– *Fantastique* için kullandı. Yine tesadüfe bakın ki birçok bakımdan programından ayrılan *Fantastique*, sonat formunda bir *allegro*, bir *adagio, scherzo* ve bir finalle ortodoks bir senfoniye yaklaşır. O halde programlı müzik kaç para eder? Kolay yanıtı yok. Herkes müziği kendine göre dinler. Daha az bilgili dinleyici, bir tür desteğe ihtiyaç duyar ve her türlü müzikte "resim" görme eğilimindedir. Profesyoneller farklı dinler; forma, diziye ve şekle yoğunlaşır ve çoğu kez müzikteki programı hiç önemsemez. (Arnold Schoenberg, Schubert'in şarkılarını

–özünde bir tür programlı müzik olan şarkıları– metinleri konusunda en ufak bir düşünceye sahip olmadan yıllarca dinlediğini ve sevdiğini itiraf etmiştir.) Her neyse, hiçbir müzik özel olarak bir şeyi tasvir edemez. Eserin edebi içeriğini bilmeden *Symphonie fantastique*'i –ya da Liszt'in *Les Préludes*'ünü, Strauss'un *Till Eulenspiegel*'ini ya da Debussy'nin *La Mer*'ini– ilk kez dinleyen herkes, programı tahmin etmeyi olanaksız bulur. En iyi durumda müzik, yalnızca ruh halini ve duyguyu ifade edebilir. Aslında, *Fantastique*'in ikinci bölümünün bir vals olduğunu ya da son bölümünün *bir şeyin* vahşi, öfkeli ve çalkantılı akla getirilişi olduğunu anlamayan bir dinleyici, kesinlikle kalın kafalıdır. Bir kişi ancak bu kadar ileri gidebilir. Bir program, bestecinin kafasından geçenler hakkında bir fikir verebilir; ama müzik, saf *müzikal* koşullara göre başarılı ya da başarısız olur ve bu durum, müzik dışı çağrışımların zorunlu olarak bir rol oynadığı operada bile geçerlidir. Hiçbir opera, librettosu büyük olduğu için repertuvarda kalmamıştır. Müziği büyük olduğu için kalır.

Berlioz'un farklı olmak için müzik dışı bir uyarıcıya ihtiyacı vardı. *Fantastique*'te kendi fantezilerini ifade etti ve fantezilerini harekete geçiren şey, İrlandalı oyuncu Harriet Smithson'la ilgili takıntısıydı. Yalnızca "Ona âşıktı" demek, okyanusta biraz su var demeye benzer. Berlioz için bu, aşktan fazla bir şeydi; neredeyse aklını kaçırtacak bir doğa gücüydü. Arkadaşlarına ağlıyordu. Abuk sabuk konuşuyordu. Paris dışındaki tarlalarda kayboluyordu; yine böyle bir kaybolma olayında Liszt, Mendelssohn ve Chopin onu aramaya çıktılar, kendisine bir şey yapacağına inanıyorlardı. Berlioz "kederini", "tükenmeyen ve söndürülemeyen tutkusunu", acıdan kıvranan vücudunu yazdı. "Bütün şiirselliği, benzer bir aşkın tüm bitimsizliğini bir an idrak edebilseydi, kucağımda ölse bile kollarıma uçardı."

Bayan Smithson, Berlioz'un büyük aşkına karşılık vermedi; vermemek için iyi bir nedeni de vardı. Onu tanımıyordu. Hiç karşılaşmamışlardı ve onunla ilgili bildikleri, kendisine gönderilen şiddetli mektuplardaki bilgilerle sınırlıydı. Mektuplar ödünü koparıyordu. Deli olduğunu düşündü ve onunla görüşmeyecekti. Berlioz onu izlemek için tiyatroya gitti. Onu sahnede âşığının kollarında görünce acıyla çığlık attı ve binadan hızla çıkıp gitti. Bütün bunlardan *Fantastique* doğdu. Başka bir erkekle ilişkisi olduğuna dair söylentiler duydu. Peki. Ona gününü gösterecekti. Onu senfoninin son bölümüne cadıların, Sebt gününde bir fahişe olarak soktu. Daha sonra,

söylentinin asılsız olduğunu öğrenince sosyete fahişesi olarak ona yapılan göndermeyi kaldırdı; ama Harriet Sebt, gününe katılmaya devam etti.

Daha önce de programlı müzik olmuştu, ama böyle değildi. *Fantastique* ilk kez 1830'da icra edildi ve şaşkın dinleyiciler, beş bölümlük gürültülü çalkantı boyunca Hector ile Harriet'in gidişatını izledi. Doğal olarak olup biteni çok az kişi anladı.

Fantastique'te bir teknik düşünce, büyük bir etki yarattı. Senfoninin kahramanı, kadına âşık olan genç müzisyen sevgilisini müzikal bir düşünceyle bağlantı dışında düşünmez ve o kadın teması bütün senfoniye yayılır; sonunda Wagneryen laytmotife yol açacak bir *sabit fikir* takdim eder. *Fantastique*'in kusurları vardır. Üstüne yazılacak, güvenli bir ruh halini ortaya çıkaracak, ilham kaynağı olacak daha az ezgisel malzeme vardır, uygunsuz geçişler vardır. Ama eserin gücü ve özgünlüğü, parlak orkestrasyonu, ateşli Romantizmi karşısında bu kusurların fazla önemi yoktur.

Bu kusur ve deha karışımı, neredeyse her Berlioz eserinde vardır. İlham anları bayağılıklarla ya da sürgit uzayıp giden pasajlarla yer değiştirebilir. Berlioz'un kendi gevşek standartlarına göre bile formları bazen yetersizdir. Bazı besteciler form kusurlarının bedelini ödemeyebilirler. Schubert ve Schumann, olağanüstü ezgi yeteneklerinden ve malzemenin asli niteliğinden ötürü bedel ödemedi. Berlioz, hiper duyarlı imgeleminden ve eşi görülmemiş renk kulağından ötürü ödemedi. Hiçbir zaman en disiplinli besteci olmadı; *Roméo et Juliette*'in aşk müziğinde ya da *Nuits d'été* dizisinin ilk şarkısında olduğu gibi bazen esin dolu bir tınıyla oraya çıkmasına rağmen en becerikli ezgici de değildi.

Berlioz, altı yıllık bir kuşatmadan sonra Harriet'iyle evlendi; araya giren birkaç ilginç müdahale de olmadı değil. Örneğin Marie Moke yaramazlığı vardı. *Fantastique*'in yarattığı heyecandan sonra Roma'ya gidip Harriet'ini geçici olarak unuttu. Yeni aşkı, Marie Moke adlı yetenekli bir piyanistti. İtalya'da, Marie'nin, piyano imalatçısı Playel'le evli olduğunu öğrendi. Berlioz, otobiyografisinde bu olayla dalga geçer. "Tutkudan kendimi kaybetmiş, gözyaşları döküyordum; ama anında ne yapmam gerektiğine karar verdim. Görevim belliydi. Hemen Paris'e gidip iki suçlu kadın" –diğeri Marie'nin annesiydi– "ile masum bir erkeği öldürmekti. Ondan sonra intihar etmek artık bana farzdı." Bir araba ayarlar; ama önce bitmemiş bir eserin orkestrasyonuna zaman ayırır. İş, eğlenceden önce gelir. Bir hanım efendinin ka-

dın hizmetçisi kılığına girmek için bir giysi ile aksesuar temin eder; bir çift tabanca, bir şişe afyon ruhu ve bir şişe striknin alır. Bu bariz toptan imha malzemeleriyle yüklü ve ateş soluyarak Nice'e ulaşır ve kendini aniden iyileşmiş durumda bulur. Nice'te ömrünün en mutlu üç haftasını geçirir. Berlioz, bütün bunları iyi bir mizah duygusuyla anlatır. Rol yapıp kendisiyle dalga geçer ve okurun da eğlenceye katılmasını ister. Son derece sevimlidir.

1832'de Paris'e döndü ve ertesi yıl Harriet'le evlendi. Kadının bir cadaloz ve alkolik olduğu çok geçmeden anlaşıldı. Kedi köpek gibi kavga ettiler. Devre aralarında Berlioz, Avrupa müzik yaşamına daldı ve hemen avangard lideri oldu. Yalnızca gelecekle ilgilendi. "Sebastian Bach'ın eserlerinden birini sahneye koysaydınız, herhalde füglerin birinde kaçardım." Birçok Romantik besteci, Klasik müziği ya sevmez ya da sever gibi görünürlerdi. Erken bestecilerden hoşlanmama konusunda Berlioz, pek çok kişiden daha samimiydi. Haydn'ın müziğine aldırmaz ve Mozart'ın pek çok eserini önemsemezdi. Bütün Romantikler için olduğu gibi, onun müzikal yaşamının esin kaynağı da Beethoven'di. Berlioz'a göre, Beethoven'den önce, Gluck'un ve Spontini'nin operaları hariç, çok az müzik vardı. Ama edebiyatta, geçmişe büyük bir sevgisi vardı: Homeros, Vergilius, Dante, Shakespeare. Her şeyden önce de Shakespeare. "Tanrı'dan sonra en çok şey yaratan Shakespeare'dir." Partilerde arkadaşlarına saatlerce ezbere *Hamlet* okurdu. "45-50 yaşına gelip de *Hamlet*'i bilmemek –bütün ömrünü bir kömür madeninde yaşamaya benzer." Berlioz tutarsız bir adam olabilir. Geleneğe karşı çığlıklarına rağmen yakın zamanda bilim insanlarının işaret ettiği gibi, müziğinde epeyce gelenek vardı. Yaşlandıkça, müziğindeki Klasik gelenek daha belirginleşti ve *Les Troyens*'in bölümleri, Gluck'taki herhangi bir şey kadar iffetlidir. Elbette bu bir on sekizinci yüzyıl Klasisizmi değildi. Gençliğin kontrol edilemez dürtülerinin ölçülülükle, berraklıkla ve orantıyla tavlandığı bir Klasisizmdi. Berlioz, ima ettiği bütün mantığı ve zihinsel örgüsüyle birlikte Fransızdı.

Genellikle vahşi olan müziğinin altında akan klasik kontrollü akıntıda bile Berlioz'la ilgili önemli olan şey, yerleşik, hatta kutsal olan fikirleri çöp kutusuna atmaya tamamen hazır, her bakımdan bir devrimci olmasıydı. On dokuzuncu yüzyıl bunu biliyordu. "İmkânsızın peşinde koştu ve ne pahasına olursa olsun onu elde edecekti" diyordu Saint-Saëns. *Histoire du romanticisme*'inde Théophile Gautier, üç büyük Fransız Romantik olarak Berlioz, Hugo ve Delacroix'yı yan yana koyar. Gautier'e göre Berlioz "Ro-

mantik müzik düşüncesi"ni temsil ediyordu. Gautier, Berlioz'u Hugo'yla karşılaştırırken şöyle diyordu: "ilk düşünceleri... sonu gelmeyen pes sesleri, zorunlu kadansları ve önceden belirlenmiş uzatmalarıyla eski klasik ritimden kurtulmak olmuştur. Nasıl ki Victor Hugo durakları dolduruyor, ulantıları kullanıyor ve her türlü düzenekle şiirsel ifadenin monotonluğunu değiştiriyorsa Hector Berlioz da ritmi değiştirir, simetrik bir olay bekleyen kulağı aldatır ve müzik cümlesine, uygun gördüğü noktalama işaretlerini koyar... Her ikisi de... klasik sanatın çok çıplak, çok basit çizgisini küçümser." Berlioz, Alman-karşıtı bir Romantizm tipini temsil ediyordu: daha az ağır, daha az duygusal, daha fazla aristokrat. Yaşlandıkça Klasik damarı daha da belirginleşti; *Fantastique* gibi dışa dönük fantezileri dışladı ve "En ateşli işleri serinkanlı yapmaya çalışmak gerekir" dedi.

Eşsiz partisyon dizisi sürekli akış halinde geldi –1834'te *Harold in Italy* (Byron ölmüştü, geride çok fazla Romantik kalmamıştı), *Requiem* (1837), *Roméo et Juliette* (1839), *La Damnation de Faust* (1846), *Te Deum* (1849), *İsa'nın Çocukluğu* oratoryosu (1854) ve *Benvenuto Cellini* (1838), *Les Troyens* (1859) ve *Béatrice ve Bénedict* (1862) operaları. Bunlar büyük partisyonlardır; çok sayıda koro eseri, şarkı ve başka malzeme de vardı. Müzik çoğu kez Berlioz'un kendi tasarladığı piç formlardadır. *La Damnation de Faust* –nedir? Oratoryo mu? Opera mı? Berlioz, "bir konser opera" diyordu. *Roméo et Juliette* –nedir? Bir koro eseri mi? Berlioz, "dramatik senfoni" diyordu. Önemli değil. Her eser kendi içinde değerlendirilmelidir, "formu" oluşturan şeye ilişkin önsel kavramlara göre değil. *Damnation* örneğinde, yersiz ayarların ve uzun resitatiflerin çok bilincinde olan dinleyici, yine de, *Rákózcy Marşı*'nda ürperebilir ve Uçuruma Gidiş sırasında derisinin karıncalandığını hissedebilir. Üflemeli çalgıların uğultusu altında hırıldayan trombonlar ve fagotlar: Ne darbe ama! Ya da sakin sesleri ve sonsuz derecede çekici yumuşaklığıyla tamamen farklı, mahrem *İsa'nın Çocukluğu*. Ya da ikincil üflemeli çalgılar topluluğuyla, ses duyusallığıyla (Berlioz, sesi ses olduğu için kullanan –bir saf ses estetiği yaratmak için– ilk besteciydi) Requiem'in gücü. Bu müziğin çoğu normal değer kümelerine göre ölçülemez; çünkü normal değerler geçerli değildir. Yapılar çok gelenek dışıdır, ezgiler çok asimetriktir, armoni dili çok kişiseldir. Müziğin, bazı dinleyiciler için çok anlamlı ve bazıları için oldukça olumsuz olan kendine ait bir özü vardır. Berlioz'da sürekli büyüyen Klasik damar, dışsaldan çok içsel olan bir şeyle ilgilidir: sesten çok dizinin niteliği.

A Hundred Years of Music'te Gerald Abraham'ın dediği gibi, "Müzik tarihi bundan daha çarpıcı çok az paradoks kaydeder: Romantik hareket on dokuzuncu yüzyılda müzik dünyasının tamamını fethettiğinde, Klasik ruhla dolu ve Klasik ideali gerçekleştiren, dingin bir biçimde güzel müzik bestelemeye devam eden tek önemli besteci, çeyrek yüzyıl önce en aşırı Romantik sayılan besteciydi."

Bu yıllar boyunca Berlioz, sürekli sorun yaşadı: evde karısıyla sorun (Bir metres, Marie Recio adlı ikinci sınıf bir şarkıcı bulması uzun sürmedi; Harriet 1854'te öldükten sonra da onunla evlendi), meslektaşlarıyla sorun, müziğiyle hayrete düşürdüğü Fransız halkıyla sorun. Berlioz'un bir taraftar kitlesi vardı. Büyük bestecilerin her zaman bir taraftar kitlesi olmuştur. Tamamen yanlış anlaşılmış bir deha diye bir şey yoktur. Ama bu küçük ve ağırlıklı olarak profesyonellerden oluşan bir kitleydi, Opéra'nın kahramanı kudretli Giacomo Meyerbeer'in sahip olduğu kitleye benzemiyordu. Berlioz, yolun her santimini savaşarak yürümek zorundaydı; borca batmıştı, dünyaya derdini anlatmaya çalışıyordu. Paganini, bir keresinde 20.000 franklık (1995 kuruyla 45.000 Amerikan doları) bir hediyeyle rahat nefes almasını sağladı. Paganini, Berlioz'un, Beethoven'ı diriltebilecek tek adam olduğunu söylüyordu.

Eski okulun müzisyenleri Berlioz'un yeniliklerine direndiler ya da onların basitçe görmezden geldiler. Habeneck'le ilişkileri tipikti. François Habeneck, 1828'de Concerts du Conservatoire'ı kuran kibar bir eski topraktı. Ama muhafazakârdı ve Berlioz ona fazla saygı duymuyordu. 1836'da Berlioz, meslek yaşamında çok az aldığı siparişlerden birini aldı. İçişleri Bakanı, onu bir Requiem bestelemekle görevlendirdi ve 1830 Devriminde ölenlerin anısına yapılan yıllık ayin gününde icra edilmesi planlandı. İlk gösterim ertesi yıl, 1837'de gerçekleşti; Habeneck yönetiyordu. Berlioz rahatsız oldu. Habeneck, istediği son kişiydi. Kendisinin açıkladığı gibi, Habeneck yıllarca onunla konuşmamıştı. "Bana yönelik tavrı kaba ve anlaşılmazdı." Ama Berlioz'un yapabileceği fazla bir şey yoktu; çünkü gösterim hükümetin denetimindeydi ve Habeneck, devletin bütün önemli müzik olaylarında müzikten sorumlu kişiydi. Gösterim günü geldi ve Berlioz otobiyografisinde olanları tasvir etmiş:

> *Kuvvetlerim geniş bir alana yayılan birkaç gruba ayrılmıştı;* Tuba mirun*'da kullandığım ve ana icracı grubun arkasına ve her köşeye yerleştiril-*

mesi gereken dört bakır üflemeli çalgılar topluluğundan ötürü öyle olmak zorundaydı. Girdikleri noktada, Tuba mirun'*un –ara vermeden* Dies irae'*yi izleyen– başlangıcında, müzik iki kat yavaş bir tempoya genişler. Önce dört grup eşzamanlı –yeni tempoda– sonra peş peşe araya girer, uzaktan birbirlerine meydan okuyup cevap verirler, her biri bir öncekinden üçte bir oranında daha yüksek olmak üzere girişler yığılır. Bu nedenle, ulaşıldığı anda dört vuruşlu yavaş tempoyu çok açık bir biçimde göstermek son derece önemlidir; aksi takdirde, büyük felaketin, Kıyamet Gününün, bilerek hazırlanan ve o zamana kadar eşi görülmemiş ve kalkışılmamış bir tarzda olağanüstü bir kuvvet kombinasyonu kullanan müzikal temsili –müzikte bir köşe taşı olarak kalacağını umduğum bir pasaj– sırf gürültü ve curcuna, bir ucube olur. Alışılagelmiş güvensizliğimle Habeneck'in hemen arkasında durmuştum. Sırtım ona dönük durmuş, genel hengâmeye katılma anı yaklaşan davul grubunu (onun göremediği) denetliyordum. Requiem'imde belki de bin tane bar vardır. Tam da sözünü ettiğim barda, temponun genişlediği ve bakır üflemeli çalgıların muazzam giriş müziklerini ilan ettikleri barda –aslında şefin yönetiminin mutlak vazgeçilmez olduğu barda– Habeneck batonu bıraktı ve sakin bir biçimde enfiye kutusunu çıkarıp enfiye çekmeye koyuldu. Gözüm onun üzerindeydi. Bir anda döndüm, önüne fırladım ve kolumu açarak yeni temponun dört büyük vuruşunu işaret ettim. Çalgı grupları beni izledi ve her şey yolunda gitti. Parçayı sonuna kadar yönettim. Düşlediğim sonuca ulaşıldı. Koronun son sözlerinde Habeneck* Tuba mirun'*un kurtulduğunu görünce, "Tanrım! Soğuk terler döküyordum. Siz olmasaydınız biterdik" dedi. Doğrudan gözlerinin içine bakarak "Biliyorum" dedim. Başka bir şey demedim. Bilerek mi yapmıştı? Bu adamın (benden nefret eden) X'le ve Cherubini'nin arkadaşlarıyla gizli işbirliği içinde böyle bir ihaneti fiilen planlayıp gerçekleştirmeye çalışması mümkün müydü? Öyle düşünmemeyi tercih ederim. Yine de kuşkulanamam. Ona haksızlık ettiysem Tanrı beni bağışlasın.*

Berlioz'un anılarını yayına hazırlayan Ernest Newman, böyle bir olayın gerçekleştiğinden kuşku duyar. Newman yanılmıştır. Piyanist ve besteci Charles Hallé, anılarında Habeneck'in hatasından özel olarak söz eder. Berlioz, ömrünün sonuna kadar, Habeneck'in kendisini sabote etmeye çalıştığına inandı.

Berlioz sürekli bir gelir elde etmek için eleştiri yazılarına yöneldi. 1853'te *Journal des débats*'nın eleştirmeni oldu ve bu görevini on yıl sürdürdü.

Başka yayınlara da yazılar yazdı. Berlioz kendi zamanının, olasılıkla tüm zamanların en büyük müzik eleştirmeniydi; ama düzyazıları akıcı olmasına ve her zaman kendiliğinden gibi görünen üslubuna rağmen eleştiri düşüncesinden ve yazmaktan nefret ediyordu. İş yazmaya gelince ortaya çıkan zihinsel engel konusunda gevezeydi ve anıları, bahtsızlığıyla ilgili yakınmalarla doludur. Müziğine aralıksız sekiz saat harcayabildiğini, ama bir parça düzyazıya başlamak için kendisiyle savaşmak zorunda kaldığını söylüyordu ve birçok yazarın içine girdiği zihin durumunu tasvir eder:

> *Aşağı yukarı dördüncü satırda ayağa kalkar, odada dolaşır, sokaklara bakar, bir kitap alırım... Beynim patlamaya hazır gibi görünüyordu. Damarlarım yanıyordu. Bazen dirseklerimi masaya dayayıp başımı iki elimin arasına almış kalıyordum. Bazen sıfırın altında 25 derece soğukta nöbet tutan bir asker gibi bir aşağı bir yukarı yürüyordum...*
>
> *Arkamı dönüp gözlerim, hâlâ boş duran ve üzerini kaplayacak sözcükleri inatla bekleyen lanet kâğıt parçasının üzerine yazılmış lanet başlığa takılınca, kendimi çaresiz hissediyordum. Masanın karşısında duran bir gitar vardı. Bir tekmeyle ortasını ezdim... Bacamın üzerinde duran iki tabanca yuvarlak gözleriyle bana bakıyordu. Bir süre gözlerimi onlara diktim. Peş peşe kafamı yumruklayacak kadar ileri gittim. Sonunda, ev ödevini yapamayan bir okul çocuğu gibi, öfkeden saçlarımı yolup ağladım.*

Berlioz'un teknik uzmanlığına sahip müzik eleştirmenleri olmuştur (çok değil). Daha canlı yazı üslubuna sahip eleştirmenler de olmuştur (bunlar daha da az). Ama bilgi ile canlılığın birleşmesi, onun yazısını benzersiz kılar. Üslubunun bilincindeydi. Donuk ya da monoton olma korkusu, diyordu, "zayıf cümleleri biraz çeşitlendirmeye çalışmamı sağlar." Güncel müzikal sahneler konusunda içtenlikle, hakkını vererek ve keyifle yazardı. Ne yazık ki eleştirilerinin büyük çoğunluğu, çevrilmeden duruyor ve *Journal de débats*'dan ya da *Gazette musicale*'den araştırılıp çıkarılması gerekiyor. Bazı eserleri, en eğlenceli denemelerinden bazılarını içeren bir derlemede, *Soirées de l'orchestre*'da yeniden yayımlandı. Bunlardan biri, E. T. A. Hoffmann'ın göğsünü kabartacak bir imgelem başarısıdır. Konservatuvardaki bir piyano yarışmasının anlatımıdır. Yarışma parçasını, Mendelssohn'un Sol-Minör Konçerto'sunu çalmak için otuz piyanist toplanır. Otuz performanstan sonra piyano, soylu bir Érard, konçertoyu kendi kendine çalmaya

başlar. Kimse durduramaz. İmalatçıya haber gönderilir ve Érard'ın kendisi koşarak gelir. Piyano çıldırmış ve söz dinlemiyor. Érard piyanoya kutsal su serper. Bu işe yaramaz. Çalmaya devam eden klavye çıkarılıp avluya atılır ve Érard bir baltayla parçalanır. Bu kez klavyenin parçaları etrafta dans eder. Sonunda ateşe atılır. "Dizginlemenin başka yolu yoktu. Ama bir piyanonun aynı gün aynı salonda bir konçertoyu otuz kez dinleyip alışmaması mümkün mü? M. Mendelssohn, müziğinin çalınmadığından yakınamaz. Ama hasarı düşünün!"

Operalarına –*Benvenuto Cellini* (1838), *Les Troyens* (1858) ve *Béatrice ve Bénédict* (1862)– epeyce büyük bir zaman ayırdı ve keder kattı. Bunlardan *Les Troyens,* en büyük ve en tutkulu olanıdır; Berlioz'un daha sonra Klasik ve Romantik öğeleri birleştirdiğini gösterir. Berlioz'un edebiyat üçlüsü, Shakespeare, Byron ve Vergilius'tu. Çocukken kendini Vergilius'a kaptırmıştı. "Ömrümü bu yarı-tanrılarla geçirdim; onları o kadar iyi tanıyorum ki, onların da beni tanımaları gerekiyormuş gibi hissediyorum." 1855'te *Aeneis*'le ilgili bir opera üzerinde çalışmaya başladı ve librettoyu çabucak bitirdi. "Vergilius ne kadar büyük bir besteci! Nasıl bir ezgici! Nasıl bir armonici!" Berlioz, *Aeneis*'in I, II ve IV. Kitabından çok yararlandı. Sevgili Shakespeare'inden de bir şeyleri, *Venedik Taciri*'ndeki Lorenzo-Jessica aşkı sahnesini operaya kattı: "Böyle bir gecede..."

Ama bu opera ucubesini kim sahneye koyacaktı? İki bölümdü ve dört buçuk saat sürüyordu. Aşırı dekor ve kostüm gerektiriyordu. Birinci bölümü olan *La Prise de Troie*, ikinci bölüm *Les Troyens à Carthage*'da hiç görünmeyen bir karakterin (Cassandra) etrafında inşa edilir. 1858'de Berlioz ünlüydü; ama operasıyla kimsenin ilgilenmediğini fark etti. İmparatoru devreye sokmaya çalıştı, ama başaramadı. Bir piyano partisyonunu kendi parasıyla bastırdı, ama bu da *Les Troyens*'e ilgiyi artırmadı.

Sonunda 1863'te Théâtre-Lyrique'in müdürü Léon Carvalho, şansını denemeye karar verdi. Ama önlemini alıp yalnızca II. Bölümü sahneledi. Opera yirmi iki kez sahnelendi ve Berlioz, müzik eleştirmenliği işini bırakmasına yetecek kadar para kazandı. Sevincinden havalara uçtu. Ama *Les Troyens*'a gelince, Carvalho'nun sahnelediği sefil yapım, Berlioz'un ömründe dinleyeceği son yapımdı. *La Prise de Troie* 1891'e kadar Paris'te sahnelenmedi. Berlioz'un istediği gibi *Les Troyens*'ın tamamı da ancak 1960'larda sahnelendi. Daha önceki bütün performanslar büyük ölçüde kesilip kısaltılmıştı.

Berlioz'un da, Théâtre-Lyrique'te II. Bölümün sakatlanmasıyla ilgili söyleyecek çok sözü vardı. Bu konuda çılgına döndü. Sahnelemeyi de "olumlu anlamda gülünç" buldu. Açılış akşamı sahne ekibi, *Royal Hunt and Storm*'u berbat etti ve sahne değişirken 55 dakikalık bir ara zorunlu oldu. Ertesi gün bütün sahne ortadan kaldırıldı. Sonra Cavalho giderek daha fazla kısaltma istedi, librettoda düzeltmeler istedi. *Les Troyens*'ın fazla etki yaratmaması çok şaşırtıcı değildi. Berlioz, ilk performansta perde indikten sonra, kendisini düşmanca bir gösteriye hazırladı. Bir şey olmadı. "Ben çağrıldığımda oldukça silik bir tek ıslıklama oldu; hepsi bu. Söz konusu o beyefendi sonraki haftalar boyunca aynı şeyi tekrarlamayı kendine görev saydı; zira bir arkadaşını da yanına alıp üçüncü, beşinci, yedinci ve onuncu performansta tamı tamına aynı noktada ıslıklamayı sürdürdü."

Les Troyens'da Romantizm, Gluck'un ya da Spontini'nin Klasisizmiyle yumuşatılır ve Berlioz, "İnanıyorum ki, Gluck geri gelseydi 'Bu benim oğlumdur' derdi" diyordu. Berlioz, *Les Troyens*'da "büyük bir eser, daha önceki her şeyden daha büyük ve daha soylu bir eser yarattı"ğını da söylüyordu. Gerçekten de müziğin çoğu görülmeye değer ölçüde güzeldir; ama operanın dünyasına girmeden önce onunla uzun süre yaşamak gerekir. Yüzeysel bir dinlemede eserin bölümleri, özellikle I. Bölüm, çok fazla resitatifle ya da belagatle dolu gibi görünebilir. Ama ne kadar çok dinlenirse, Berlioz'un zemin planı o kadar çok belirginleşir. Bütün partisyonu bir tek anlamlı birim halinde birbirine bağlayan ince bağlantılar vardır. Laocoön'un ölümüyle ilgili uzun çok-sesli topluluğun bile olağanüstü bir etkisi vardır; Berlioz'un, hakkıyla iletilen *outré* düşüncelerinden biridir.

II. Bölümün çoğu, düpedüz melodik esrimedir. Neredeyse Tristanvâri olan *Nuit d'ivresse* düeti, hak ettiği gibi ünlüdür. Ama "Reine d'un jeune empire" ile başlayan Anna-Dido düeti de aynı düzeydedir. Kadınlar üçlülerde şarkı söylediklerinde Berlioz, fiilen bel canto operaya başvurur, ama aşkınsal bir düzeyde. Perde boyunca bir olağanüstü düşünce diğerine götürür. Bu kadar çok şeyi bir arada tutan bağ her yerde pusuda bekliyor: Aeneas'ın durmadan İtalya'ya çağrılması. Operanın I. Bölümü, koronun söylediği "Italie" ile son bulur. Sonunda sonucu hızlandıran da II. Bölüm boyunca duyulan Vergiliusçu "Italie" çığlığıdır.

Berlioz 1858'de *Les Troyens*'ı bestelemeye başladığı sırada, kaynaklarına tamamen hâkimdi. *Aeneis*'i konu alan operası, Vergilius'a Klasik bir saygı

olacaktı. Ne yazık ki Berlioz, o zamanın Paris büyük operasının dayattığı sınırlar içinde çalışmak zorunda olduğunu hissetti. *Les Troyens*'ı Opéra'nın sahnelemesini çok istiyordu; partisyonun en zayıf kısmını oluşturan bale müziğini eklemesinin nedeni budur. Meyerbeerci bir zırh bulunmasının nedeni de budur. *La Prise de Troie*'nın II. Perdesinin başında gelen marş, o zamanın en popüler opera bestecisi Meyerbeer'i akla getirir. Ama başka yerlerde *Les Troyens*, Gluck'un Klasisizmini solur. Berlioz'un ateşli Romantizmi, kontrol altında tutulur. Dido'nun, Isolde gibi bir *Liebestod*'u vardır; ama onunki, Wagner'in kadın kahramanının ateşli cinsel tutkusuna karşıt olarak dingindir, kişiseldir, hüzünlüdür. İki âşık çifti karşılaştırmak ilginçtir: Tristan ile Isolde, Dido ile Aeneas. (Bu arada Berlioz, *Les Troyens*'ı tamamladıktan bir yıl sonra Wagner, kendi operasını bitirdi.) Tristan ile Isolde, kendileri de büyük bir simgeciliğin parçası olan simgelerdir. Aeneas ile Dido sevgilidir, erkek ve kadındır, bir Akdeniz ışığında yıkanırlar. *Tristan und Isolde*, tamamen geceyle ilgilidir; Aeneas ile Dido, gündüzün yaratıklarıdır. Wagner daha büyük besteciydi; ama Berlioz'unki daha zekiceydi. *Les Troyens*'in II. Bölümünde, Wagner'in yazdığı her şeyin en yüce uğraklarına kafa tutabilen bir müzik, özellikle aşk müziği besteledi.

Yaşamının sonraki bölümünde Berlioz, zamanın çoğunu şeflik yaparak geçirdi. Müziğini yönetebilecek ya da yönetmeye istekli gibi görünen kimse olmadığı için podyuma yöneldi. Bir orkestra şefi –arkadaşı Narcisse Girard– 1834'te *Harold in Italy*'nin prömiyerini berbat ettikten sonra Berlioz, gelecekte şeflik yapmaya karar verdi. Düşünceleri olan bir müzisyen olarak, zorlu bir kişilik olarak, ideal haliyle müziğin nasıl olması gerektiği konusunda vizyonu olan bir adam olarak o sırada bir orkestradan, herkesin alabileceğinden fazlasını alabildi. Wagner, Berlioz'un şefliğini 1839'da dinledi ve çok etkilendi, Wagner etrafa övgü dağıtacak biri değildi: "O zamana kadar düşlemediğim ve anlamaya çalışmam gerektiğini hissettiğim şeyleri can kulağıyla dinledim." Berlioz podyumda değişken ve ölçüsüz bir şahsiyetti, ilk koreografik şeflerden biriydi. Ama ne kadar hareketli olursa olsun vuruşu berrak kaldı ve yorumları duru, mantıklı ve orantılı olmuş olmalı. Bir şef olarak Wagner'in karşı kutbundaydı. Wagner benmerkezciliği, sürekli dalgalı tempoyu, bestecinin düşünceleri kadar kendini de ifade etmeyi temsil ediyordu. Berlioz bu yaklaşıma hayran değildi ve bir keresinde Wagner'in şefliğiyle ilgili olarak çok serbest bir üslupla "ip üstünde dans etmeye

benzediğini, *sempre tempo rubato*" olduğunu söylemişti. Wagner, Berlioz'un, kendi müziği dışında her şeyde yüzeysel olduğunu düşünüyordu. (Alman müzisyenlerin Fransız müzisyenleri yüzeysel görme eğilimi hep olmuştur ve bu eğilim bugün de geçerlidir.) İhtimal ki Wagner'in üslubundan çok Berlioz'un üslubu yirminci yüzyıl zevklerine daha uygundur.

Berlioz ve Wagner: iki en büyük avangard besteci. Meslek yaşamları çok az kesişti; zira Wagner 1860'larda, Berlioz yazmayı bıraktıktan sonra olgunluğa ulaştı. Berlioz Wagner'in hiçbir büyük eserini dinlemedi; Wagner'in olgunluk eserlerinden yalnızca *Tristan* Prelüdle karşılaştı. Şaşırdı ve sevmedi. Parçayı değerlendirirken "disonant akorlarla dolu bir tür kromatik inilti; gerçek notaların yerini alan uzun apojyatürler, zalimliği artırır" diyordu. Ama her iki besteci de öncüydü ve Berlioz, büyük çağdaşının yeni konuşmasına en duyarlı kişi oldu. Kendisi de kapı kapı dolaşmıştı ve sağlığında Paris'te ayak basacak bir yer bile bulamadı.

İkisi 1855'te Londra'da tanıştı. İkisi de görev gereği oradaydı. Wagner, ne kadar keyifli olduğunun farkına varmadan, bir geceye ilişkin bir kayıt bırakmış. Wagner her zaman çok konuşan biriydi, her şeyle ilgili fikri vardı ve kibirli konuşmasının altında Kant, Schiller, Schopenhauer estetiği ve metafiziği vardı. Londra'da o özel gecede Wagner, büyük ve anlaşılmaz bir biçimde nutuk atıyordu: "Yaşamın izlenimleri, deyim uygunsa, bu izlenimler tarafından ortaya çıkarılmayan, yalnızca derin uykularından uyandırılan içsel ruh formlarını oluşturarak onlardan kurtulana kadar bizi esir alırlar; bu yüzden sanatsal imge, izlenimlerin sonucu değil, aksine onlardan bir kurtuluştur." Wagner konuşuyor, Berlioz ciddi bir biçimde dinliyordu. Sonra, diyor Wagner, Berlioz "küçümseyen, bilge bir tavırla" gülümsedi ve "*Nous appelons cela digérer*" dedi. Wagner'in mizah duygusu yoktu ve Berlioz'un "Biz buna sindirim diyoruz" ifadesinin anlamını görmedi. Ama Wagner'in şişirme ve kendini beğenmiş kuramını ne kadar ustaca deşiyor!

Hayır, ikisi asla bir araya gelemezdi. Berlioz'un Klasik duygusu fazlaydı, çok gerçekçiydi, çok görgülüydü, çok nüktedandı –Wagner ne kadar benmerkezci, bencil ve felsefi olarak ahmaksa, o da o kadar görgülü ve nüktedandı. Avangardın en tanınan iki lideri olarak birbirlerine karşı dikilmeleri, belki de kaçınılmazdı. Liszt ve grubu, Wagner'e katılıp onu izleyerek sorunu çözdü; hepsi Geleceğin Müziği bayrağı altında birleşti. Berlioz, bu gruba katılmış olamaz. Bir kere bu alanda ilk olan Berlioz'du ve üslubu,

Tristan'dan çok önce oluştu. Geleceğin dalgasının Wagner'den yana olduğunu hissetmiş ve buna kızmış olabilir. Berlioz yalnızlığı seven biriydi. Çömez bırakmadı ve genç kuşağın büyük çoğunluğu Wagner'in etrafında toplandı. Yine de, 1860'ta Liszt'e yazan Wagner, Berlioz'un yüksek ve yalnız konumunun farkında olduğunu gösterir. Wagner'e göre dikkate değer yalnızca üç besteci vardı –Liszt, Berlioz ve Wagner. Ya da Wagner'in ifadesiyle, "Bu dönemde yalnızca biz eşit değerdeyiz– yani, Siz, O ve Ben." Wagner, Verdi'nin adını atlamış. Onun dışında tamamen haklıdır. 1860'ta Schumann, Mendelssohn ve Chopin ölüydü, post-Romantik büyük besteciler henüz ün kazanmamıştı.

Berlioz gereğinden fazla uzun yaşadığını anladı. Ömrünün son altı yılını hasta, kederli ve Caliban'ın Mağarası dediği küçük bir dairede ölümü bekleyerek geçirdi. *Damnation de Faust* ve *Harold in Italy*'nin gösterimlerine katılmak için Viyana'ya gittiğinde olduğu gibi, arada bir kamuya göründü. Ama müzik, onu geçip gidiyordu ve büyük Romantik bir anakronizm oldu. Liszt, Meyerbeer, Auber, Gounod, Thomas –Paris'in yeni kahramanları bunlardı. Berlioz afyon alarak fiziksel ve duygusal acılarını hafifletmeye çalıştı. 8 Mart 1869'da öldü. Thomas ve Gounod, tabutu taşıyanlar arasındaydı. Cenaze töreninde Cherubini, Gluck, Mozart ve Berlioz Requiem'inin bir bölümü çalındı. Berlioz, sağken popüler olmadıysa da, en azından ölümü dikkat çekti. Gazete haberlerine göre, Montmartre Mezarlığına giden yola hatırı sayılır bir kalabalık dizildi. Bir Ulusal Muhafız bandosu cenaze alayının geçişi sırasında cenaze marşı çaldı. Avrupa'nın her tarafından müzik üstatları Berlioz'un yaşamı ve eserleriyle ilgili değerlendirmeler yazdılar. Bazıları, onu müziğin gelişimini kötü etkilemekle suçladı. Ama *Le Ménestral*'in eleştirmeni Oscar Comettant'ın duyarlı ve değerbilir bir değerlendirmesi vardı. Comettant'ın gözlemleri arasında, Berlioz'un müziğinin ilk dinlendiğinde ne ifade ettiğine ilişkin bir paragraf yer alıyordu:

> Roméo et Juliette'*i, yıllar önce heybetli bir orkestra ve kalabalık bir koroyla, bizzat bestecisinin yönetiminde ilk kez dinlediğimde saygı uyandırmasına rağmen coşkuya sahip olmayan, köklü, ama meçhul duygulanımlardan birini bende uyandırdı. Önümde büyük bir sanatçı gördüm; gördüğümü hissettim; aklım bana şiirle dolu muhteşem bir müzik dinlemekte olduğumu söyledi; ama o zaman deneyimsiz olan kulağım, müziğin ustaca ve cesur gelişimini zorlukla izleyebildi. Bir yandan, sırasıyla iffetli, arzulu, fantas-*

tik, kasvetli, parlak, ateşli, tutkulu, ama her zaman deha damgası, yani özgünlük damgası taşıyan ezgi vurguları, kalbimin içine işlemeden üzerinden hafifçe akıp gitti. Bu özgün eserin huzurunda donup kaldım; tıpkı Teksas ovalarında ya da Peru'nun volkanik dağlarında yaşayan birinin, bu ıssız ve uzak bölgelerden hazırlıksız alınıp bir bayram günü Paris gibi bir kentin ortasına bırakıldığında olduğu gibi.

Bugün de Berlioz'un müziğiyle ilk kez buluşan dinleyiciler, Comettant'ın 1869'da bu kadar doğru bir biçimde tarif ettiği duygulara sahip olurlar.

Berlioz, ölümünden sonra repertuvardan tamamen çıkmamasına rağmen yalnızca bir avuç eserle ve bir tek büyük ölçekli eserle, *Symphonie fantastique*'le temsil edildi. Felix Weingartner gibi savunucuları vardı; ama İkinci Dünya Savaşından sonra yeniden keşfedilene kadar genel olarak kıyıda köşede kaldı. İkinci Dünya Savaşından sonra özellikle İngiltere'de güçlü bir canlanma oldu ve operaları bile sahnelendi. Müziği, 1950'den itibaren önceki dönemlerden çok daha fazla dinlenmesine rağmen Amerika Birleşik Devletleri'nde Berlioz dirilişi o kadar güçlü olmadı. Berlioz, güçlü ve konuşkan bir azınlığın hep saygı duyduğu bir şahsiyet olarak kalacaktır. O, herkesle konuşamaz. Ama göz kamaştırıcı anları olmayan bir tek eseri yoktur. Berlioz, o zaman açıkça görülür; kartal burnu meydan okurcasına gökyüzüne kalkık, Romantizm kavramını berraklaştıran bir tür tonal ihtişamla ve ideal bir kendi kendini ifadeyle parladığı açıkça görülür.



ROBERT SCHUMANN (1810-1856)
(JOSEF KRIEHUBER)

11
FLORESTAN VE EUSEBIUS
ROBERT SCHUMANN

Robert Schumann'la birlikte Romantizm tam çiçek açtı. Schumann, Romantizmin her boyutunu yansıttı. İç-gözlemciydi, idealistti, çağın edebiyatının manevi müttefikiydi, yenilikçiydi, eleştirmendi, yeninin propagandacısıydı –ve büyük bir besteciydi. Müziği, başlangıçta eski formlardan neredeyse tamamen kopuktu (daha sonra daha ortodoks senfoniler ve dörtlüler yazacaktı). Tamamen anti-Klasik ilk besteciydi ve üstün bir kuramcı; ve o sırada yaşayan her müzisyen kadar bilgili olmasına rağmen daha önce var olduğu şekliyle form, onun için fazla anlam ifade etmiyordu. O zamanın bestecileri sonatlar, senfoniler ve çeşitlemeler yazarken Schumann *Intermezzi, Arabesque, Davidsbündlertanze, Kreisleriana, Karnaval, Kinderszenen* adlı müzikler yazıyordu. Bunlar, bir araya getirilen kapriçyolardır; müzik olmanın yanı sıra, ruhsal günlüklerdir. Bir keresinde bir eleştirmen, onu ortodoks sonat yazmadığı için eleştirdi. Schumann'ın yanıtı ateşliydi ve Romantik tutumu ifade ediyordu: "Sanki bütün zihinsel resimleri bir ya da iki forma uyacak şekilde biçimlendirmek gerekiyormuş gibi! Sanki her düşünce, kendi hazır formuyla var olmuyormuş gibi! Sanki her sanat eserinin kendi anlamı, dolayısıyla kendi formu yokmuş gibi!" Bu çok önemli, çok modern bir açıklamadır. Müzikte formun, içeriği değil; içeriğin ve düşüncenin, formu belirlediği ifadesine ilk kez rastlanır. Her besteciden, hatta formları büyük ölçüde anti-Klasik olan Chopin'den bile daha fazla Schumann, dışavurumculuğun eşiğine gelen bir estetik kurdu. Müzik, zihnin iç durumunu yansıtacaktı. Bu kavrayışta, kısa bir ifade uzun bir konuşma kadar, belki daha fazla geçerli olabilir. Schumann, Chopin'le birlikte (ikisi birbirlerinden bağımsız çalıştılar), formların akademisyenler için değil, yaratıcı zihin için var olduklarını; saf düşüncenin kendi formlarını dayatabildiğini; küçük ama kusursuz bir formun, bir tek düşünceyi yakalayan ve ondan yararlanan formun kendi estetik gerekçesi olabileceğini gösterdi.

Ruh hali, renk, telkin, ima –bunlar Schumann için önemliydi; doğru füg, rondo ya da sonat yazmaktan daha önemli. Müziğinde istisnasız kapris ve beklenmedik bir dönüş, sürekli değişen bir doku ve duygu, saf bir kişilik yansıması, yoğunlaşmış bir öznellik vardır. Doğal olarak Avrupa'daki her bilgiç ve akademisyen, Schumann'ı şamar oğlanı yaptı. Onlara göre Schumann'ın eserleri, müziğin sonuydu; zamanın yozlaştığının bir işaretiydi. Müziği tuhaf, formsuz, anarşik, havada gibi görünüyordu. Şiirle, resimle, kişisel anıştırmalarla ve Romantik estetikle ilişkili bir müzikti. Schumann'a göre, hepsi birdi. Bir keresinde "Estetik deneyim her sanatta aynıdır, yalnızca malzeme farklıdır" diyordu. Çok az büyük besteci kendi zamanında bu kadar az sevilmiştir ve daha da azı bu kadar az icra edilmiştir. Wagner'den birçok yerde nefret edilirdi; ama bolca sahnelendi ve eserleri Avrupa'nın her yerinde tartışıldı. Wagner, kendi reklâmını yapmayı biliyordu. Kibar Schumann bunu hiç yapmadı. Orta boylu, duyarlı bir yüze sahip ve sanki kendi kendine ıslık çalıyormuş gibi dudakları her zaman büzülü, sakin bir adam olan Schumann, Wagner ve Berlioz'un yaptığı gibi, hiçbir zaman kedini savunmadı. Savunduğunda da bir eleştirmen olarak savundu; kendisi için değil, yeni müzik için savaştı. Gönlü zengin, cömert, adanmış, müziğe âşık biri olarak bütün genç yeteneklere yardım eli uzattı. Bu arada dokunaklı armonileri, genellikle güçlü disonansları ve senkoplu ritimleri, özgür; ama işlevsel yeni form kavramı –bütün bunlar, muhafazakârlar tarafından bir delinin işleri olarak tanımlanıyordu. Londra'da *Athenaeum*'un eleştirmeni Henry Fothergill Chorley'e göre, Schumann'ın müziği "sayfaları beş para etmez düşüncelerle kaplama ve asli bir yaratıcılık yoksulluğunu çirkin ya da monoton tuhaflıkla gizleme" sanatını temsil ediyordu. Chorley, bildiği şekliyle uygarlığın sonunun kokusunu alıyordu. "Çöküş!" diye haykırmaktaydı. İyi ki Schumann'ın arkadaşları ve çömezleri vardı ve hayranları, müziğinin etrafa yayılmasını sağladılar. Ayrıca dünyadaki en iyi piyanistlerden biri olan karısı vardı. Ancak ölümünden sonra ölümsüzlerden biri kabul edilmesine rağmen müziği azar azar ilerledi.

Eğer bir besteci müziğe mahkûm olduysa, o da Robert Schumann'dır. Müziğin, onun beşiğine ulaşmasında, onu ele geçirmesinde, beslemesinde ve sonunda yok etmesinde Yunan trajedisine benzer bir şey vardı. Başından itibaren duygulanımları aşırı gergindi, anormal ölçüde gergin. Zihni, müziğin şiddetli şoklar –daha az hassas alıcı aygıtları bulunan insanların fark bile et-

mediği şoklar– kaydettiği hassas bir sismograftı. Çocukken nasıl geceleri gizlice piyanonun başına geçip bir dizi akor çaldığını, bu sırada hüngür hüngür ağladığını anlatır. Jean Paul'ün yazılarından o kadar etkilendi ki aldığı hazzın yoğunluğu, onu (kendi sözleriyle) delirmenin eşiğine getirdi. Schubert'in öldüğünü duyunca bütün gece ağladı. Bu kadar ince duyarlılıklara sahip herkes, kontrolü kaybetmeye yatkın olur ve Schumann da sonunda kontrolünü kaybetti. 1851 civarında, ölmeden beş yıl önce, halüsinasyonlar görmeye başladı. Gökten gelen armoniler duyacaktı. Bir gece, Schubert'in ve Mendelssohn'un ruhlarının kendisine bir tema getirdiklerini hayal etti ve yataktan fırlayıp yazmaya koyuldu. William Blake gibi kuruntuları vardı. Blake'ten farklı olarak, kuruntularıyla birlikte yaşayamadı ve zihni sonunda çöktü.

Ama kırk beş yıllık ömründe çok şey başardı. Cini ona, o zamana kadar hiçbir bestecinin gözünde canlandırmaya başlamadığı türden bir müzik dikte etti. Bach'ın, Haydn'ın, Handel'in, Mozart'ın ve Beethoven'ın müziğindeki türev güçler kolayca izlenebilir. Berlioz, Beethoven'e çok şey borçluydu. Genç Chopin gibi şaşırtıcı bir dehada bile daha önceki bestecilerin –Field, Weber, Hummel– etkisi bulunabilir. Ama Schumann, başından itibaren kendi kendinin kopyası oldu ve müziğinin geçmiş örneğini bulmak zordur.

Esas olarak kendi kendini yetiştiren bir besteciydi. Ailesinin geçmişinde müzisyen yoktu. 8 Haziran 1810'da Saksonya'da küçük Zwickau kasabasında doğdu. Babası August, kitapçıydı ve Robert gibi o da oldukça utangaç ve çekingen bir kişiydi. Kitap satmanın yanı sıra, Scott ve Byron'ın toplu eserlerinin Almanca çevirilerini yayımlama işini de üstlendi. Ama en çok sevdiği iş, çalışma odasında oturmak, peş peşe pipo içip romans yazmaktı. Ailede kötü bir damar vardı. August'un sinir bozukluğu denilen hastalığı vardı ve hayatının son yıllarında normal hiçbir şey olmadı. Kızı Emilia, fiziksel ve zihinsel engelliydi ve intihar etti. Yıllar sonra Robert de canına kıymaya çalışacaktı. Daha gençken bile Robert, kendisinin de delireceğinden korkuyordu ve bu düşünce bütün hayatını mahvetti. Robert on altı yaşındayken August öldü.

Babasının dükkânında bu kadar çok kitap varken ve doğal, istekli zekâsı ortadayken, Robert'in sürekli okuması şaşırtıcı değildi. Özellikle Romantikleri okumayı seviyordu –Ludwig Tieck, Jean Paul, Novalis (Georg Friedrich Philip von Hardenberg'in takma adı), E. T. A. Hoffmann, Clemens Brentano. Robert edebiyatla büyüdü ve başka hiçbir bestecide, sesi

edebi düşünceyle kaynaştırma girişimi bu ölçüde yoktur. Gözde yazarı Jean Paul'dü ve bu büyük Romantik ve ileri görüşlü yazar, sürekli müzikle ilgili açıklamalar yapıyordu –genç Schumann'ın bir solukta okuyup bitirdiği açıklamalar. "Ses" diyordu Jean Paul, "şafak gibi parlar ve güneş ses formunda doğar; ses müzikte yükselmeye çalışır ve renk ışıktır." Ya da yalnızca müzik "Sonsuzluğun nihai kapılarını açabilir" diyecekti. Schumann için genel olarak Romantik edebiyat ve özel olarak Jean Paul, bizzat yaşamın yol gösteren süreçleriydi. On sekiz yaşındayken bir arkadaşına şöyle yazıyordu: "Herkes Jean Paul'ü okusaydı daha iyi ama daha mutsuz olurduk. Bazen zihnimi bulutlandırır; ama huzurun gökkuşağı ve insanın doğal gücü, tatlı gözyaşları getirir ve kalp bu çileden harika bir biçimde temizlenmiş ve yumuşamış olarak çıkar." Kendi edebiyat kahramanlarından esinlenen Schumann, şiire ve kurmaca yazına el attı. Kompozisyona da kalkıştı. Aslında bunu yedi yaşından beri yapmaktaydı. Piyano çalmayı kolayca öğrenmişti ve güçlü bir doğaçlama yeteneği vardı. Ama müzik eğitimi neredeyse yok gibiydi ve her şeyi kendi başına toparlamak zorunda kaldı. Zwickau'da müzik ve edebiyat okumaları vardı ve Schumann, bu işlerde yıldızdı. Ama müzik ve edebiyatta ona ancak amatör denilebilirdi.

Babası öldüğü sırada müzik ile edebiyat arasında henüz bir tercih yapmamıştı. Annesinin farklı düşünceleri vardı. Her iki alanda da Robert için bir gelecek göremiyordu ve onu Leipzig'de hukuk okumaya gönderdi. Robert gibi kolay kırılır bir genç için Leipzig yanlış bir yerdi. Kentte çok fazla müzik vardı. Gevandhaus'taki konserlere, (Bach'ın eski kilisesi) St. Thomas Kilisesindeki müzikli ayinlere ya da Euterpe Koro Derneğinin performanslarına gidecekti. Ya da erken kalkıp bir çalışma kasırgasına tutulur, sekiz dokuz saat piyano çalışır, bu arada sayısız sigara içerdi. Akşamları arkadaşlarını davet eder, onlara çalardı. Ya da Goethe, Shakespeare, Byron ve elbette Jean Paul okur, eserleri sayfa sayfa ezberlerdi. Byron'ın düzyazısına tutkun, âşık olan; aşkı biten; sanatlarla uğraşan; akşamdan sabaha kadar müzik, yaşam ve estetik tartışan tam bir Romantikti. Leipzig'de fazla hukuk okumadı. Bir yıl gittiği Heidelberg'de de okumadı. En yakın arkadaşlarından biri Heidelberg'deydi; ayrıca müzik estetiği üzerine bir kitap yazan ve büyük bir müziksever olan Justus Thibaut adlı bir hukuk profesörü de oradaydı.

Bütün bunlar çok güzeldi, ama müzik açısından konuşursak çok profesyonel değildi. Schumann, ilk ciddi müzik dersini on sekiz yaşında aldı.

1830'da Leipzig'e dönünce, Friedrich Wieck adlı bir piyano öğretmeniyle karşılaştı. Wieck'in pedagojik kuramlarının en iyi kanıtı, dokuz yaşındaki kızı Clara'ydı. Clara bir harika çocuktu ve gelişip tarihin önde gelen sanatçılarından biri oldu. Wieck, Robert Schumann'ın potansiyelinden heyecan duydu. Schumann'ın annesine mektup yazıp Robert'in "üç yıl içinde en büyük piyanistlerden biri" olacağını vaat etti. "Moscheles'ten daha sıcak ve dâhice, Hummel'den daha muhteşem çalacak." Bayan Schumann bundan mutlu değildi, ama yapabileceği fazla bir şey yoktu. Schumann, Wieck'in evine taşındı, çok çalıştı, beste yapmaya başladı, Leipzig operasının şefi Heinrich Dorn'dan kompozisyon dersi de aldı. Ama profesyonel bir piyanist olarak meslek yaşamı, başlamadan bitti.

Kısa yoldan parmak reflekslerini hızlandırmaya çalışan aceleci Schumann, bir parmağına kalıcı hasar veren bir zımbırtı icat etti. Kazadan ötürü çok üzülmemiş gibi görünüyor. Geleceğinin bestecilikte olduğunu zaten biliyor olmalı. 1831'de, ilk yayımlanmış bestesi olan *Abegg Variations* çıktı. Temayı, bir kızın adının harfleri üzerine kurdu. Çok geçmeden Op. 2, Jean Paul'ün *Flegeljahre*'sinden balo salonu sahnesinin müzikal bir yorumu olan *Papillons* geldi. Bu 1832'te çıktı ve Schumann, önünde açılan dünyayı gördü:

> *Uykusuz gecelerde, önümde uzak bir doruk gibi yükselen bir misyonun bilincindeyim.* Papillons*'u yazınca, belli bir bağımsızlık hissetmeye başladım. Kelebekler [papillons] baharın engin ve muhteşem evrenine şimdi uçtu; baharın kendisi kapımın eşiğinde bana bakıyor –gök mavisi gözleri olan bir çocuktur bahar.*

Kafası yeni müzikle doluydu ve bunları kâğıda dökmeye başladı. *Allgemeine Musikalische Zeitung* ve *Komet* için konser ve yeni müzik eleştirileri yazmaya da başladı. 1831'de *Zeitung*'daki ilk yazılarından biri, Chopin'i Alman okurun dikkatine sundu. *Là ci darem Variations*'la (Op. 2) karşılaştı ve ünlü ifadeyi de içeren coşkulu bir yazı yazdı: "Şapkaları çıkarın beyler! Bir dâhi!" Schumann'ın Jean Paul üslubuyla yazılan bu eleştirisi, Chopin'in çarpıcı yeni müziğinin ve temsil ettiği şeyin, şaşırtıcı ölçüde sevecen ve ileri görüşlü bir özettir. 1833'te kendi müzik dergisini çıkarmaya karar verdi ve *Neue Zeitschrift für Musik*'in birinci sayısı 1834'te çıktı. Ve Schumann, Clara'ya âşık oldu.

1837'de nişanlandılar. Yaşlı Wieck zor kabullendi. Bunun da ötesinde, evliliği durdurmak için elinden geleni yaptı. Tarih onu taş kalpli, ben-

cil, hırslı babanın ilk örneği olarak etiketlemiştir. Ama onun bakış açısı da anlaşılabilir. Clara'yı, kendi cinsinin önde gelen piyanisti yapmıştı. Şimdi tam da maddi meyvelerini toplamaya hazırlanırken Clara, beş parasız bir bestecinin, muğlâk bir idealistin, kuramlarına delilik denilen radikal bir müzisyenin, beceriksiz ve dağınık bir adamın kollarına atılıyordu. Wieck, etrafa bakıp iddialarını destekleyecek bol malzeme bulabilirdi. Kimse Schumann'ın müziğini fazla düşünmüyordu. Paris'te Chopin onunla dalga geçiyordu. Almanya'da en güçlü müzikal iktidar olan ve Schumann'ı kişi olarak seven Mendelssohn, onun müziğinde övecek fazla bir şey bulamıyordu. (Daha sonra, Schumann senfoni bestelemeye başlayınca, onları Mendelssohn tanıttı.) Bizzat Liszt, büyük Liszt, bir Schumann müziğini halkın önünde çalmaya çalıştı ve başaramadı. En büyük matine idolü olan Liszt bile Schumann'ın müziğini kanıtlayamadıysa kim kanıtlayabilirdi?

Ama Wieck'in bakış açısı anlaşılır olsa da, evliliği durdurmak için başvurduğu taktikler can sıkıcıydı. Schumann'ın güvenilmez, bir kadına bakamayacak bir alkolik olduğu söylentisini yaydı. Âşıkları ayırmak için her hileye başvurdu; karalama, yalan söyleme, zıvanadan çıkma, kaygı, hüsran. Clara'ya Schumann'ın tembel olduğunu söyledi ve o da bu bilgiyi ona iletti. Schumann, Clara'nın mektuplarına yanıt verdi. "Baban bana duygusuz diyor. Karnaval ve duygusuz! Fa-diyez Minör Sonat ve duygusuz! Böyle bir kıza âşık olmak ve duygusuz! Ve bütün bunları sakin bir biçimde dinleyebiliyorsunuz? Altı haftadır *Zeitschrift*'te bir şey yazmadığımı söylüyor. Birincisi, bu doğru değil. İkincisi, doğru olsa bile, başka iş yapmadığımı nereden biliyor?.. Şimdiye kadar, editörlük çalışmaları bir yana, *Zeitschrift*'te benim düşüncelerim yaklaşık seksen sayfa yer tuttu; bunun dışında iki yılda on tane önemli besteyi bitirdim ve bunlar bir ömre mal oldu. Başka her şeye ek olarak, her gün birkaç saatlik sıkı çalışmayı Bach ile Beethoven'e ve kendi çalışmalarıma ayırıyorum; çoğu hassas ve karışık yazışmaları özenle hallettim. Ben çok aktif bir zihni olan yirmi sekiz yaşında bir gencim ve ayrıca sanatçıyım... Ve siz demek istiyorsunuz ki tüm çabamı ve samimiyetimi, bütün bu yaptıklarımı babanız görmüyor?" Sonunda âşıklar, Wieck'in rızası olmadan evlenme izni almak için mahkemeye başvurmak zorunda kaldılar. 1840'ta evlendiler.

Huzurlu bir evlilik, iki olağanüstü zihnin birlikteliği olduğu anlaşıldı. Clara, Schumann'ın yaşamında istikrar sağlayan güçtü; Schumann da onun

yaşamındaki manevi işaret fişeğiydi. Uyum gerekliydi. Clara'nın uzun bir süreyi pratik yapmadan geçirmek zorunda kalması anlamına gelse de, Schumann'ın işi önce geliyordu ve Clara bu konuda endişeliydi. Profesyonel çalgıcı için pratik yapmak zorunlu olur ve günde normal altı yedi saat kaçırılırsa psişik bir burkulma olabilir. Ama artık Clara Schumann olan Clara Wieck, *Der Meister* işbaşındayken pratik yapmaktan vazgeçmek zorundaydı. Robert da huysuzluğu tuttuğunda zor biriydi. Böyle zamanlarda Prusyalı koca tipi olabiliyordu. Bir keresinde Rusya'da bir konser turnesinde Clara'ya eşlik etti; büyük piyanist Adolf Henselt tarafından St. Petersburg kent turuna çıkarıldılar. Güzel bir kent manzarası sunan bir kuleye geldiler; ama Robert kuleye çıkmak istemedi. "Hayır, çıkmak başımı döndürüyor." Yükseklikten ölümüne korkardı ve her zaman bir evin zemin katında otururdu. Bunun üzerine Madam Henselt, Clara'yı kuleye çıkmaya davet etti. "Hayır" diye gürledi Robert. "Clara, benim gitmediğim yere gitmez." Hikâyeyi anlatan Madam Henselt, Clara'nın usulca özür dileyip asık bir suratla Robert'ın yanına oturduğunu söylüyor. Clara'nın St. Petersburg'daki bir müzik dinletisinde tanıştırıldığı soylunun sözleri canını acıtmış olabilir. Soylu, "Siz de mi müzikçisiniz?" diye sormuştu.

Clara yalnızca bir piyanist değildi. Beste de yaptı. On beş yaşında Op. 7'yi, La-Minör Piyano Konçertosu'nu yazmıştı ve 1850'lerin başına kadar beste yapmaya devam etti. Fazla özgün olmayan konçerto, Chopin ve Mendelssohn'a borçludur; ama aynı zamanda akıcıdır, keyiflidir ve baştan sona çekicidir. Bir besteci olarak hiçbir zaman fazla özgün düşünceleri olmadı. Re-Minör Scherzo'su (Op. 10) gibi parçalar, söyleyecek çok sözü olmayan profesyonel eserlerdir. Ama evlendikten sonra, besteleme sancıları yaşayan Robert'i günlerce dinleyince müziğinde bir Robert Schumann taklitçisi oldu. Örneğin Sol-Minör Üçlü'sü ve *Four Fugitive Pieces*, kocası tarafından da yazılabilirdi. Bu durum, müziğin dürüst, sevimli ezgi akışını ya da şiveli yazımını azaltmaz. Ama Clara'nınki çarpıcı ölçüde yaratıcı bir zihin değildi.

Besteleri konusunda bir aşağılık kompleksi vardı. 1839'da günlüğüne bir madde yazdı: "Bir zamanlar yaratıcı yeteneğe sahip olduğumu düşünürdüm, ama bu düşünceden vazgeçtim. Bir kadın beste yapmayı arzulamamalı –bunu yapabilen kimse yok ve ben niye umayım? Aslında ilk zamanlarda babam beni buna itmiş olsa da, küstahlık olurdu." 1846'da Robert Schumannesk Sol-Minör Piyano Üçlüsünü besteledikten sonra, memnun

olmadı: "Bu akşam Robert'in piyano dörtlüsünü ve çaldığım her seferinde bana daha zararsız görünen üçlümü çaldım." Daha sonra: "Bugün üçlümün basılı kopyalarını aldım; ama fazla aldırmadım. Robert'inkinden [Re-Minör Üçlü] sonra, kadınsı ve duygusal göründü."

Clara Schumann'ın zamanında kadın bestecilerin sayısı fazla değildi. Paris'te çaldığında acaba Louise Farrenc'le (1804-1875) karşılaştı mı? Oldukça yetenekli olan Farrenc, Paris Konservatuvarında bestecilik okumasına izin verilen birkaç kadından biriydi. Senfoniler ve çok sayıda oda müziği besteledi. 1848'de Konservatuvarda piyano profesörü olan ilk (ve on dokuzuncu yüzyılda tek) kadındı. Ayrıcı on sekizinci yüzyıl performans pratiği konusunda da uzmandı.

Clara, bir bakımdan Robert'i kötü etkiledi. Müzikal açıdan "doğru" yetiştirilmişti ve "en iyi" bestecilerin senfoni ve opera yazdıklarına inanmaya koşullanmıştı. Robert'i ve müziğini çok sevmekle birlikte, Beethoven ve diğer senfoni kahramanlarıyla rekabet alanına girene kadar Robert'in kendini tam olarak gerçekleştirmeyeceğini düşünüyordu. Belki de bilinçdışında Schumann'ın "saygın" olmasını istiyordu. Bu yüzden onu duygusal olarak, zihinsel olarak ve teknik olarak uygun olmadığı alanlara itti. Evlenmeden önce günlüğüne şunları yazdı: "En iyisi orkestra için beste yapması olurdu. İmgelemi piyanoda yeterli alanı bulamaz... Bütün besteleri duygu olarak orkestraya uygundur... En büyük dileğim, orkestra için beste yapmasıdır – onun alanı budur. Onu oraya götürebilir miyim?" Clara yanılıyordu. Diğer müzikal kusurlarını da görmüyordu ve Robert'inin şeflik yapmaktan uzak durmasının daha iyi olacağı söylenince küplere bindi. Olay Düsseldorff'ta oldu. Schumann, müzik direktörü olarak gittiği Düsseldorf'ta orkestrayı ve koroyu harap etti. Clara, Schumann'ın sorunlarını anlamasına rağmen onun için savaştı. İyi niyetliydi, ama hayatına karışması her zaman en hayırlısı değildi.

Ömrünün son on beş yılında giderek kötüleşen zihinsel engeliyle bile Schumann, muazzam işler yaptı. Beste yapmak, faaliyetinin yalnızca bir parçasıydı. Leipzig Konservatuvarında ders verdi, kendi müziğinin şefi olarak orada burada sahneye çıktı, kendi evini Avrupa'daki ilerici müzikal faaliyet merkezlerinden biri haline getirdi ve *Neue Zeitschrift für Musik*'in editörü olarak görevlerini yerine getirdi. Dergi, kişisel, Romantik çizgide çıkmaya devam etti; Schumann'ın bir yansımasıydı. Arkadaşlarıyla birlikte

dergiyi çıkarmaya karar verdiklerinde düşünceleri, iyi müziğin övüldüğü ve kötü müziğin yerildiği bir forum sağlamaktı. 1830'ların başında hatırı sayılır miktarda ticari çöp hâkimdi ve popüler besteciler, Avrupa salonlarına iç gıdıklayıcı potpuriler sunan Franz Hünten ve Henri Herz gibi tarihin dipnotlarıydı. Schumann, 1834'te derginin amaçlarını açıklarken Rossini, sahneye hâkimdi ve "piyanoda Herz ve Hünten'den başka bir şey duyulmuyordu; oysa Beethoven, Schubert ve Weber aramızdan ayrılalı daha birkaç yıl olmuştu. Sonra bir gün aklımıza geldi: 'Boş boş bakmayalım, işe el atalım. Sanatın şiirselliğini insanlar arasında yeniden onurlandıralım!'"

Kendi yayınında Schumann, Romantik yan oyun hayalini gerçekleştirebilirdi. Davidsbund –David'in takımı– olarak bilinen bir dernek icat etti ve müzik tartışan ve eleştiri yazan dernek üyelerine takma adlar verdi. Schumann'ın kendisinin iki takma adı vardı –kendi doğasının taşkın yanını yansıtan, dışa dönük Florestan ve durgun yanını yansıtan, içe dönük Eusebius. Master Raro, Chiara, Jonathan ve benzeri adlar vardı. Hepsi gerçek insanlardı. Chiara, Clara'ydı; Master Raro, Friedrich Wieck'ti; Jonathan, Ludwig Schunke'ydi. Davidçilerin tümü, kültürsüzlerle, güvenli ya da gösterişli müziğe dalmış müzik düzenbazlarıyla ya da hayal gücü kıt burjuvalarla ya da bilgiçlerle savaşmak için bir araya gelmişti.

Bir eleştirmen olarak Schumann bilgili, insaflı ve açık fikirliydi. Berlioz'un tazeliğine, parlaklığına ve nüktedanlığına sahip değildi, ama ondan daha cömert bir eleştirmen de yoktu. Herhangi bir yetenek işareti gördüğünde, bir besteciyi çekincesiz övmeye hazırdı. Schumann, bugün ikinci sınıf sayılan bestecileri övdüğü için kınanmıştır. Ama Niels Gade (1817-1890), William Sterndale Bennett (1815-1875) ve tanınmalarına yardım ettiği diğerleri, şimdi geri dönüp bakıldığında ikinci sınıftırlar. Kendi zamanlarında büyük üne ulaştılar; yetenekli ve dürüst müzisyenlerdi, mahsulün en iyileriydi. Aslında Gade gerçekten iyi bir besteciydi ve müziği dinlenilmeyi hak eder. Özellikle Fa-Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü bir şahesere benzer.

Schumann, müzikte sahtekârlık ve yapmacıklık konusunda acımasızdı ve zamanın geçerli kahramanları Rossini ve Meyerbeer'le kavgaya tutuşmaktan korkmuyordu. Bir eleştirmenin mihenk taşı, kaç yeteneği aşırı övdüğü değil; kaç dehayı fark edemediğidir. Buna göre, Schumann'ın sicili kusursuza yakındır. İlk eleştirilerinden birinde Chopin'i, son eleştirilerinden birinde de Brahms'ı tanıttı. Berlioz'la ilgili bazı çekinceleri vardı; ama uzun ve ayrıntılı

Symphonie fantastique eleştirisi, bir hakkaniyet ve anlayış modelidir. Mendelssohn'a tapıyordu ve Clara'ya, Liszt'in dünyasının kendi dünyası olmadığını söylemesine rağmen Liszt'e saygı duyuyordu. Bazıları, Wagner'i anlamadığını sanır; ama bu doğru değil. *Tannhäuser*'in zayıflıklarına işaret etti ve gerçekten de zayıflıkları vardır. Bununla birlikte, Wagner'in olgunluk müziğini dinlemedi ve elinde olmayan bir şeyden ötürü de eleştirilmemelidir. Geçmiş bestecilerle ilgili yazılarına gelince; Schumann'ın kadirşinas ve coşkulu makaleleri, merhum Beethoven'ın ve fiilen unutulmuş Schubert'in müziğinin anlaşılmasına yardımcı oldu; Bach üzerine birçok makalesi, Bach rönesansının yaşamsal bir parçasıydı. Kısaca bu alanda, engin bilgiye ve kusursuz zevke sahip bir müzik yazarı, bir eleştirmenin yapması gereken şeyi yapıyordu –coşkusunu iletme ve kamuoyunu eğitme. "Bir eleştirinin şimdiyi yansıtması yetmez" diyordu. "Eleştirmen, kendi zamanının ilerisinde ve gelecek için savaşmak için silahlanmış olmalı." Bir eleştirmen olarak Schuman'ın şiarı buydu ve tüm ilkelerine bağlı kaldığı gibi, buna da sadık kaldı. Bir keresinde Florestan'a "Yaşamları eserleriyle uyumlu olmayan insanları sevmem" dedirtti.

Schumann'ın son yılları üzücüydü ve hastalığı, ondan kırk yıl daha fazla yaşayıp 1896'da ölen Clara üzerinde kalıcı bir yara bırakmış olmalı. Zihni giderek daha fazla dengesizleşince Schumann, kendi dünyasına çekildi. İç kulağında, konuşmasını ya da düşünmesini engelleyen aralıksız bir La sesi işitiyordu. Zaten az konuşan biri olan Schumann giderek daha az konuşur oldu; ziyaretçileri ağzından tek laf alamıyordu. Bir keresinde Wagner evine geldi ve âdeti olduğu üzere onu konuşmaya boğdu. Duyarsızlığıyla ünlü olan ve başkalarının düşüncesinden çok kendi düşüncelerini işitmeyi seven Wagner bile sıkıldı. Öfkeyle Schumann'dan söz ederken "İmkânsız biri. İnsan her zaman *tek başına* konuşamaz" diyordu. Sonlara doğru Schumann ailesi sıkıntıya düştü. Büyük bir aileydi (Schumannların, beşi hayatta sekiz çocukları oldu) ve ortada çok para yoktu. Schumann çalışamıyordu ve halüsinasyonlar görmeye başladı. 1852'nin başında bütün bir hafta boyunca, melekler kendisine müzik dikte ederken kaplan ve sırtlan biçimindeki şeytanların kendisini cehennemle tehdit ettiğini söyleyip durdu. 27 Şubatta, bir köprüden Ren'e atlayarak intihar etmeye kalkıştı. Kendi isteğiyle bir tımarhaneye konuldu. Clara, eve para getirmek için onu bırakıp turneye çıkmak zorundaydı. Bir konserden son anda geri çağrıldı. Schumann'ın son günlerine ilişkin, Clara'nın ve aile dostlarının, ayrıca o sırada Schumannlarla

birlikte yaşayan Johannes Brahms'ın yazdığı hüzün verici anlatımlar var. En azından bir teselli vardı: Schumann 29 Temmuz 1856'da öldüğü sırada, müziği uluslararası bir ün kazanmaya başlamıştı. La-Minör Piyano Konçertosu popülerdi ve diğer eserleri de repertuvara girmeye başlıyordu.

Schumann, bir eleştirmen olarak diğer bestecilerin görüşlerini çok iyi anlayıp halka açıklayabildi, ama onun görüşlerini çok az kişi anlayabildi. Mesajı çok fazla gelenek-dışı ve çok fazla kişiseldi. Bunun farkındaydı, ama yalnızca dehasının emrettiği şekilde yazabildi. Her şeyden önce büyük ezgicilerden biriydi ve hoş, satılabilir ürünleri kolayca üretebilirdi. Bu en uzlaşmaz idealistin aklına bu düşünce hiç gelmedi. Clara'ya yazdığı mektuplardan biri ne kadar da düşüncelidir: "İtiraf edeyim, sen çaldığında insanları keyiften dans ettirecek bir şey yazmayı başarsaydım, bu benim için büyük bir keyif olurdu." Ama genç bir adam olarak Kültürsüzlere karşı savaşa girmişti ve benliğine sadık kalmak zorundaydı.

Gelenekdışılık bir yana, müziğinin tam anlaşılmasını zor kılan şey –bugün de aynı şey geçerlidir– içeriğin kişisel doğasıdır. Müziği neredeyse otobiyografiktir. "Dünyada olup biten her şeyden –siyaset, edebiyat, insanlar– etkilenirim, kendime göre düşünüp taşınırım, sonra duygularımı müzikle ifade etmeyi çok isterim. Bestelerimin uzak konularla ilgili olması, bazen zor anlaşılmalarının; gerçekleşen bir şey beni etkileyip müzikle ifade etmeye zorladığı için bazen de alışılmışın dışında olmalarının nedeni budur." Bunlar gerçek bir Romantiğin sözleridir ve Schumann bunları yazarken yalnızca bir inancı ifade ediyordu. Erken Alman Romantik hareketinin liderlerinden biri olan Novalis, aynı düşünceyi daha önce ifade etmişti: "Bireyin ruhu, dünyanın ruhuyla bir olmalıdır." Alman doğa felsefecisi Henrik Steffens: "Dış dünya, içsel varlığımızın bir görünüşüdür." Schumann, yalnızca zamanın entelektüel akıntısının küçük değişimini söylüyordu. Ama yalnızca yansıtmadı. Uyguladı.

Örneğin neredeyse herkes, Schumann'ın *Karnaval*'ını sever ve piyanistler onu çalmaktan hoşlanırlar. Ama ikinci bir düzlemde, içerdiği geniş müzik dışı simgecilik bilgisiyle birlikte de dinlenmelidir. Bunun programlı müzikle bir ilgisi yoktur. Yalnızca bestecinin zihninden geçenleri açıklar. Schumann'ın kendi doğasının iki yanının (Florestan ve Eusebius) resmedildiği ve içinde Clara, Chopin, Wieck, Paganini, Mendelssohn ve diğerlerinin yer aldığı bir resim galerisi olduğu; bütün eserin dört notaya –ASCH (Almanca-

da La = A, Mibemol = S, Do = C, Si-natürel = H); Asch, bestecinin bir hanım arkadaşının oturduğu kenttir ve bestecinin soyadında yer alan dört harfi içeren bir kenttir– dayandığı ve final marşının, Schumann'ın doğru seçilmiş müzisyenlerden oluşan takımını Meyerbeer, Herz ve Hünten'in düşman kampına sürüp onları yok etme kararlılığının müzikal bir ifadesi olduğu kavranmadan, *Karnaval* tam olarak anlaşılamaz. *Karnaval*'da başka simgeler de var, ama genel düşünce budur. Schumann'ın birçok eseri bu şekilde tasarlanır ve yaptığı anıştırmaların çoğu anlamını yitirmiştir. Schumann'ın üslubu ve simgecilik bilgisine dayanarak ancak tahminde bulunabiliriz.

Çoğu kez müziğinin ne anlatmak istediğini kendisi de bilmiyordu. Bir kısmı, adeta trans halindeyken yazılmıştır. Önce yazıyordu. *Sonra* gözden geçirip esere bir başlık veriyordu. Standart pratiği buydu ve eserlerinin neredeyse tümü, yazıldıktan sonra adlandırıldı. Ad, ruh haline ilişkin yalnızca bir ipucu verir ve bir hikâyenin kılavuzu sayılmamalıdır. "En son şarkılarımda" diyordu Clara'ya, "çoğu kez pek açıklayamadığım birçok şey işitiyorum. En olağanüstü olanı, neredeyse her şeyi kanona uygun yazmamdır; ancak sonra taklidi fark ediyor ve çoğu kez çevrimler, ters yönde ritimler vb. buluyorum." Schumann'ın zengin, karışık armonisinin gerçekten de güçlü bir çoksesli dokusu vardır; özellikle bugün onun müziğini çalan genç piyanistlerin genellikle fark etmediği bir gerçek. Schumann'ın özenle gösterdiği ikincil ve iç sesler, modern piyanistlerce büyük ölçüde fark edilmeden geçilir. Görünürde basit Schumann bestelerinin yoğunluğunu ve çoksesli karmaşıklığını kavrayan tek müzisyen, Alban Berg'di. Berg, 1920'de "ezgi yoksunluğu"ndan ötürü, muhafazakâr besteci-eleştirmen Hans Pfitzner'in saldırısına uğramıştı. Neden, diye soruyordu Pfitzner; Berg, Schoenberg ve Webern, Schumann'ın *Traumerei*'yi gibi hoş, çetrefilsiz, ezgisel bir eser yazamaz? Berg, *Traumerei*'nin yapısal ve armonik bir analizini, bir Viyana müzik dergisinde yayımlayarak Pfitzner'i yerle bir etti. Berg şunu gösterdi: Schumann'ın eseri, çetrefilsiz olmak söyle dursun, armonik açıdan şaşırtıcı ölçüde sofistike olmanın yanı sıra, "dört bölüm yazımlı sıkı bir eserdir;" çokseslileği o kadar zengindir ki "bir yaylı çalgılar dörtlüsüne ya da üflemeli çalgılar topluluğuna, hatta dört şarkıcı sesine bile verilebilir."

Chopin gibi Schumann da bir piyano müziği bestecisi olarak işe başladı ve ilk yirmi üç eseri solo piyano içindir. Bu dizide üç sonat ve genel hatlarıyla sonat denilebilecek üç bölümlü Do-Majör Fantezi var. Geri kalanlar,

büyük ölçüde, bir ad altında bir araya toplanan küçük parçalardır. Bazen, *Études symphoniques* ya da *Karnaval*'da olduğu gibi, birleştirici bir yapısal düşünce, bütün esere yayılır; ama genellikle bir birlik iddiası yoktur. Bu müzik, Liszt'in, Thalberg'in ve Henselt'in ürettiği piyanistlik bakımından daha zarif, göz alıcı piyano müziğiyle fazla ilgili olmayan bir piyano müziği türüydü. Onların piyano müziği virtüöz malzemesiydi ve konser salonları ile izleyici, hep göz önüne alınırdı. Schumann'ın piyano müziği eşit ölçüde zor olabilir; ama normalde havalı değildir. Fantezi'nin ikinci bölümünde olduğu gibi istisnalar vardır; ama burada bile bravura öğesini, içerik emreder. Schumann'ın solo piyano için en büyük ve en önemli eseri Fantezi, Chopin'in Si-bemol Minör Sonatı ve Liszt'in Si-Minör Sonatıyla birlikte, tüm Romantik piyano müziğinin dayandığı üç eserden biridir. Schumann'ın piyano müziğinde, gösterişli pasajlar, çağa özgü alengirli oktavlar ve parmak hüneri yoktur. Schumann, kendi başına bir amaç olarak virtüözlüğü küçümserdi. "Sanki halkı memnun etme sanatından daha yüce bir şey yokmuş gibi!"

Ama müzik ketum değil. Tam tersine. Schumann'ın piyano eserleri, yeri geldiğinde coşkulu, şiirsel, iç-gözlemsel, görkemli ve mahremdir. Schumann'ın tikel müzikal büyüsünü, belirgin kendine özgülükleriyle bile –o senkoptasyonlar, o değişik yedili akorlar, o kalın doku– tarif etmek zordur. Romantik idealle aşılanmış, Jean Paul'ün edebiyat için yaptığını müzik için yapmanın peşinde olan yüce bir müzik türüdür. Schumann kendi piyano müziğinde Jean Paul'den çok uzakta değildir. Jean Paul'e göre müzik, insanın sonsuza ulaşma çabasını temsil ediyordu. "Bu yüzden yaşam arkamızdan solup kaybolur, kutsal ve yok olan geçmişimizden yalnızca bir şey ölümsüz kalır –müzik" diyordu Jean Paul. Schumann'da da aynı duygu vardı. Müzik, gizemli sanattı; şiir ve aslında yaşamın kendisi son bulduktan sonra toparlanan sanattı. Schumann, bütün bunları müziğinde ifade ederken mistisizme yaklaştı; esrime hali denilebilecek bir durumda, önünde her zaman bir görüyle beste yaptı. Bu duygusallık gibi görünür; ama Schumann için duygusal değildi. Ona yakışan şeydi.

Schumann piyano müziğinden şarkıya döndü ve 1840'ta dikkate değer bir dizi ile bireysel şarkılar besteledi –iki *Liederkreis* seti, *Myrthen, Frauenliebe und -leben* ve her şeyden öte, bestelediği Heine şiirleri *Dichterliebe*. *Dichterliebe*'nin on altı şarkısı, şarkı dizisi hiyerarşisinde Schubert'in *Winterreise*'siyle bir sayılır. Schumann, Schubert'in bıraktığı yerden alıp sanat

şarkısı kavramını genişletti, piyanoyu daha da incelikli bir ortak haline getirdi, piyano prelüdleri ve postlüdleri ekledi. Schumann ile lied birbirleri için yaratılmışlardı; zira yeteneği özünde lirikti; ezgisel düşünceleri, tadı, imgelemi ve inceliğiyle benzersizdi ve doğal olarak küçük formlarda düşünüyordu. Meslek yaşamı boyunca, enfes vokal düet dizisi de dahil 250'den fazla şarkı besteledi.

Schumann, yeni yazma formları araştırmaya başlayınca başka her şeyi bıraktı. Bu yüzden piyano ve şarkıdan sonra senfoni geldi ve yıl 1841'di. Clara'nın en gözde arzusu gerçekleşti. Schumann'ın Spring dediği Si-bemol Birinci Senfoni'nin taslağını çıkarması dört gününü aldı. Üç ay sonra, martta, partisyon tamamlandı ve Leipzig'deki dünya prömiyerini Mendelssohn yönetti. Nisanda Schumann, Uvertür dediği bir partisyonu bitirdi ve ertesi ay iki bölüm daha ekledi ve esere önce süit adını verdi, daha sonra "senfonicik" dedi. Bugün esere Uvertür, Scherzo ve Final deniliyor ve tam senfoni olması için yalnızca bir yavaş bölüm eksiktir. Şeflerin bir nedenle görmedikleri güzel bir müzik parçasıdır. Mayısta, piyano ve orkestra için tek bölümlük bir Fantezi geldi. Clara çaldı; sonra Schumann, dört yıl boyunca bir tarafa bıraktı, arada bir üzerinde çalıştı. Sonunda en popüler eseri olarak, La-Minör Piyano Konçertosu olarak ortaya çıktı.

Schumann, Fantezi'yi tamamladıktan hemen sonra, Re-Minör anahtarında bir senfoni üzerinde çalışmaya koyuldu. Bu senfoni eylülde bitirildi, icra edildi ve bir tarafa bırakıldı; on yıl sonra Senfoni No. 4 olarak yeniden ortaya çıktı. Sonra Schumann başka bir senfoniye başladı; bu da Do-Minör. O da bir tarafa bırakıldı ve bir şey çıkmadı. İkinci Senfoni olarak bildiğimiz eser 1846'da, Üçüncü Senfoni (*Rheinish*) 1850'de yayımlandı. Schumann, 1841'de bütün gücünü orkestra eseri yazmaya harcamış gibi görünüyor. Ertesi yıl oda müziğine döndü ve altı ay içinde, bu formda önemli eserlerinin tümünü yazdı –üç Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, Mi-bemol Piyano Dörtlüsü ve her şeyden önce göz alıcı Mi-bemol Piyano Beşlisi.

Schumann'ın dört senfonisinin tamamı repertuvardadır ve bestelendiklerinden beri yorumcuların işaret ettiği yapısal ve orkestral kusurlara rağmen. Schumann'ın zayıf bir orkestratör olduğunu söyleyen yoktur; orkestradan çok piyano açısından düşündü ve şefler, partisyonda rötuş yapmayı her zaman gerekli gördüler. Bugün bu düzeltmeler akıllı bir biçimde yapılır; Mahler gibi şeflerin, müziğin partisyonunu fiilen yeniden yaparak Sc-

humann'a yardımcı olmaya karar verdikleri yüzyılın başında böyle değildi. Schumann'ın, sonat formunun sınırları içinde çalışmaktan mutlu olmadığı da savunulur. Geçişleri zahmetli, gelişmeleri çok beceriksizce olabilir. Aynı zamanda Schumann, senfonilerinde özgün düşüncelerle doluydu; tematik bağlantılarla ilgili düşünceler de dahil. Bu durum, dört bölümün ara vermeden çalındığı ve Liszt'in Si-Minör Sonat'ının habercisi olan bir tür tema dönüşümünün kullanıldığı tek bölümlü Re-Minör Senfoni No. 4'te sonuna kadar götürüldü. Schumann senfonilerini canlı tutan şey, özel parıltılarıdır, müzikal düşüncelerinin yüksek kalitesidir. Her senfoninin kendi özel karakteristiği vardır: *Spring* Senfonisi'nin taşkınlığı; İkinci Senfoninin (bir besteci tarafından yazılmış en güzel bölümlerinden biri olan yaslı adagiosuyla) ateşli Romantizmi; Schumann'ın, *Fantastique*'teki Berlioz gibi, beş bölümlü bestelediği *Rheinish* Senfonisi'nin büyüklüğü ve gururu; dörtlünün en liriği olan Dördüncü Senfoninin yenilikleri. Bilgiçler, partisyondaki yanlışlardan endişe edebilirler; ahmak yazarlar, kefenin diğer ucuna Beethoven senfonilerini koyarak Schumann senfonilerini tartıp değerini düşürebilirler. Ama Schumann senfonilerini neyseler öyle kabul etmeye razı dinleyiciler için, on dokuzuncu yüzyılın en esinli yaratımları arasındadırlar.

Schumann tüm müzikal formlarda başarıya ulaştı; opera hariç. Kendi zamanında ünlenmeyen ve o zamandan beri de çok az sahnelenen *Genoveva*'ya çok zaman harcadı. Çok sayıda koro müziği de yazdı; artık çok fazla karşılaşılmayan *Paradies und die Peri, Requiem für Mignon* ve *Der Rose Pilgerfahrt* da bunların arasındaydı. Aslında Schumann müziğinin şaşırtıcı ölçüde fazla bir kısmı artık çalınmıyor. Herkesin zevkine uygun bir besteci değildir. Büyük bestecilerin en fazla kişisel ve en az nesnel olanı olarak, baş Romantik olarak verdiği mesaj, 1918'den sonra Batı dünyasına egemen olan estetiğe aykırıydı. 1920'den 1940'a kadar olan dönemde birçok entelektüel için Schumann, erken Romantik dönemin oldukça sıkıcı bir kalıntısıydı. Duygusal, nefsine düşkün ve bir salon bestecisinden bir basamak üstün –en iyi durumda, duygusal disiplini olmayan tatlı bir şarkıcı– sayıldı. Müziğinin esası –kısa eserlerde form ve içeriğin kusursuz kaynaşması, o kahredici cüret ve özgünlük, ölçüsüzlük anlarında bile o temel saflık– gözden kaçırıldı. Saflık, normalde Schumann'la bağlantılı olarak kullanılan bir sözcük değildir; ama onunla ilgili her şey saftı –yaşamı, aşkı, adanmışlığı, dürüstlüğü, zihni, müziği.



FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)
(MARIA WODZINSKA)

12
PİYANONUN İLAHLAŞMASI
FRÉDÉRIC CHOPIN

Pek çok Romantik bestecinin, Romantizmle ilgili bir tarafgirliği vardı. Propagandacıydılar; birbirlerinin müziğini çaldılar ya da yönettiler; yeni üsluplar ve kuramlarla ilgili değerlendirmeler ve makaleler yazdılar, ellerinden geldiğince birbirlerine yardım ettiler ve bazıları, öğretmen olarak özlemlerini sonraki kuşağa aktardılar. Frédéric Chopin değil. Hareketin bir parçası olan Chopin, bunların hiçbirini yapmayacaktı. Aslında Romantizmi sevmiyordu. Liszt'in müziğini bayağı buluyordu, Schumann'ın müziğini hiç sevmezdi, Berlioz ya da Mendelssohn'un eserleriyle ilgili söyleyecek hiçbir şeyi yoktu; ama bu büyük insanların hepsiyle dosttu. Beethoven'e, hayranlık ile sevmezliğin bir karışımıyla yaklaşırdı; gürlemesi çok fazla ve hoyratçaydı, Chopin onun huzurunda kendini rahatsız hissediyordu. Schubert'in bir müziğini dinlediyse de, ondan bahsetmedi. Onun için bir anlam ifade eden iki usta, Bach ve Mozart'tı. Onları övmekten başka bir şey yapmadı. Bellini'nin operalarına da hayrandı.

Çok yaygın okunmadı; Romantik sanata da karşılık vermedi. Delacroix, en iyi arkadaşlarından biriydi; ama Chopin, bir Delacroix tablosuna bakar ve onaylamayan bir şeyler mırıldanır, Delacroix'nın duygularını incitmek istemezdi. Öğretmenliği –geçimini böyle sağlardı– özel ve büyük ölçüde halka kapalıydı. Zarif öğrenciler Chopin'in stüdyosuna girer; o, pencereden dışarıya bakarken şömine rafının üzerine yirmi ya da otuz franklarını bırakırlardı. O bir beyefendiydi ve beyefendiler, ticari işlemler gibi bayağı şeylerle ellerini kirletmezdi. Aristokrat çevrelere taşınmayı severdi ve üsluba, zevke, giysiye ve kibar davranışa büyük önem verirdi. Nüktedan, kötü niyetli, kuşkucu, huysuz, büyüleyici olabiliyordu. Chopin'de kedigillere has bir şey vardı.

Tarihin en büyük piyanistlerinden biri olan Chopin, sağken çok az konser verdi ve öncelikle salonun yakın çevresini tercih eden bir piyanistti. Kısa, ince, sarı saçlı, çakır (bazıları kahverengi diyor) gözlü, büyük burunlu

ve narin duruşlu Chopin, fiziksel olarak çelimsizdi ve en iyi çalışında bile hiçbir zaman salondan sesler yükselmedi. Sonlara doğru bir fısıltı olurdu. Yaşamının başında, büyük salonlarda asla çalmaması gerektiğini öğrendi ve Paris'te halkın önüne son çıkışı yirmi altı yaşındayken, 26 Nisan 1835'te gerçekleşti. Geri kalan ömrü boyunca –1849'da öldü– yalnızca üç resital daha verdi ve onlar da, piyano imalatçısı Pleyel'in salonunda, sayıları 300'ü aşmayan özenle seçilmiş bir dinleyici topluluğuna verilen yarı-özel resitallerdi. Müzikli partilerde çok çaldı. O geceler ne muhteşem olmuştur! Dört kol müzik çalan Chopin ve Liszt (Chopin bas çalıyor; Liszt *onu* bastırmayacak), klavyede sırasını beklerken sayfaları çeviren Mendelssohn. Piyanonun etrafında Berlioz, Meyerbeer, Eugène Sue, Delacroix, Heine ve George Sand olabilir; bir de arka tarafta çizim yapan Ary Scheffer.

Chopin, 1930'ların ve 40'ların deli, kötü, üzgün, mutlu Paris'ine çok uyar. Çok sayıda yakın arkadaşı olmamasına rağmen herkesi tanırdı ve herkes onu sever ve sayardı. Onun bir dâhi olduğunu biliyorlardı. O günlerin Paris'i, dâhileri saptama konusunda oldukça deneyimliydi. Dünyanın entelektüel ve sanatsal başkentiydi. Hugo, Balzac, Sand, Vigny, Lamartine, Heine, Gautier ve Musset, Paris'te yaşayan edebi şahsiyetler arasındaydı. Delacroix ve Ingres, meslek yaşamlarının doruğundaydı. Liszt, Meyerbeer, Rossini, Berlioz ve Cherubini, Paris'i mesken tutmuştu. Mendelssohn gidip geliyordu. Paris üç tane iyi orkestraya ve Avrupa'nın en büyük operasına sahipti. Operada Malibran, Pasta, Lablache, Rubini ve Nourrit dinlenebilirdi ve bunlar, tüyler ürperten türden gösterişli, virtüözce şarkı söylüyorlardı. Paris; Prudent, Litoff, Heller, Herz, Thalberg ve Kalkbrenner'le Avrupa piyanoculuğunun karargâhıydı. Paris, siyasal bakımdan geçici olarak istikrarlıydı. 1830 Temmuzunun *Les trois jours glorieuses*'i Louis-Philippe'i tahta oturtmuştu ve ayaklanma bir halk hareketi olduğu için, halkın zevkine ödünler verildi. Burjuvazi iktidara geldi; aşağı sınıflar, daha önce sahip olduklarından daha fazla bir şeye sahip olmadılar; ama sanatın aniden çiçeklenmesinden kısmen sorumlu olan bir tür ulusal canlanma ve refah vardı. 1830'larda Paris, I. Elizabeth'in son günlerinde Londra'nın yaşadığı türden bir rönesans yaşıyordu.

Chopin, 1831'de Paris'e geldi. Ömrünün geri kalanını da orada geçirdi. Paris'e geldiğinde, Varşovalı bir taşralıydı. Doğum yeri, Polonya başkentine yakın Zelazowa Wola'ydı ve doğum tarihi konusunda bir karışıklık var. Yerel

kilise kayıtları 22 Şubat 1810 diyor; ama Chopin'in annesi 1 Mart olduğunda ısrar ediyor ve ünlü oğlunun doğum gününü o tarihte kutluyordu. Bazı bilginler, Chopin'in doğum yılı olarak 1809'u gösteren kanıtları bulup çıkardı. Mesele hâlâ çözülmedi. Chopin'in babası Fransalı bir siyasi göçmen, annesi Polonyalıydı. Frédéric, dört çocuğun ikincisi ve tek oğlandı. Müzikal yeteneği kendini erken gösterdi ve altı yaşındayken iyi bir piyanistti. Öğretmeni Adalbert Zywny, örencisinin dehasını bol bol Bach'la besleyen kültürlü bir müzisyendi. (1816'da Varşova'da Bach! Bir de ölümünden sonra unutuldu diyorlar!) Chopin, basılı ilk bestesini sekiz yaşında gördü. Bir polonez dansıydı. 1826'dan 1828'e kadar Joseph Elsner'den bestecilik dersi aldı; Elsner, Chopin'in ona özel biri olduğunu, özel ilgi gösterilmesi gerektiğini anlama bilgeliğine sahip bir adamdı. Bir akademisyen olarak Elsner, Chopin'in senfoni, sonat, belki Polonya ulusal operası bestelemesini istedi. Ama Chopin'in üslubunu hiçbir zaman zorlamadı ve genç adamın doğal gelişimine izin vermek için elinden geleni yaptı. En büyük ve sonraki kuşakların minnet duyması gereken katkısı bu olabilir. Zira Chopin, en harika çocuklardan bile daha fazla bir müzik ucubesiydi. Yalnızca bir piyanist olarak dâhi değildi, yaratıcılık bakımından da bir dâhiydi; yüzyılın en çarpıcı özgün dâhilerinden biriydi.

Düşüncelerini nereden aldı? Varşova, önemli sanatçılar tarafından ziyaret edilse de Avrupa'nın metropolit merkezlerine biraz uzaktı. Chopin'in, bazılarını –diğerlerinin yanı sıra, Hummel, Paganini ve soprano Henrietta Sontag– dinleme fırsatı olmuştu. Chopin müziğinin bir kısmının kökeni, Moscheles, Hummel ve Czerny'nin eserlerinde bulunabilir. Ama bu durum, Chopin'in düşünüşünün devrimci niteliklerini –tamamen yeni bir piyano çalma türü geliştirmesini; cüretli, ama rafine armoni anlayışını; piyanoyu geçmişten kesin olarak kurtaran bir tür piyano sesliliği denemesini– açıklamaz. Ancak şu söylenebilir: Genç Chopin'de müzikal bir mayalanma sürüyordu ve kuralları değiştirmek zorunda olduğunu gördü. Yeni düşünüşünün ne kadar bilincinde olduğu, ne kadar olmadığı belli değil. Bir dâhiydi ve daha az talihli müzisyenlerin asla ulaşamadıkları parmak, kulak ve zihin refleksleriyle doğmuştu. Elbette pek çok besteciden daha erken olgunluğa ulaştı ve her şey ona çok kolay görünüyordu. "Biliyorsun" diyordu babası, "piyano çalma mekaniği zamanını fazla almadı ve zihnin parmaklarından daha çalışkandı. Başkaları bütün günü klavyenin başında çalışarak geçirir-

ken sen, başka insanların müziğini çalmaya nadiren bir saat harcardın." Bu yüzden, bir müzisyen olarak Chopin şanslı olanlardan biriydi –üslubu rahat, doğal bir besteci; yalnızca sevdiği çalgı için yazmaya en başında karar veren bir besteci. Eserlerinin büyük çoğunluğunun küçük formlarda olduğu ortaya çıktı; ama müziğin yüzünün değişmesine yardımcı oldu ve çağdaşlarının büyük çoğunluğu, onun devrimciliğini kabul etti. Schumann, Chopin'in müziğine "çiçeklerin içine gömülü top" dedi.

Varşova'da, kimse ne ölçüde olduğunu bilmese de, genç Chopin'in istisnai bir şey olduğu anlaşıldı. Chopin, Polonya'dan ayrılıp bir piyanist-besteci olarak kendini göstermek üzere Viyana'ya gittiğinde ilk ipucu geldi. Yıl 1829'du ve birkaç konser verdi, müziğinin yeniliğiyle ve klavyeye yaklaşımıyla uzmanları şaşırttı. Zamanın bütün virtüözleri gibi Chopin de kendi müziğine yoğunlaştı. Eve gönderdiği mektuplarda kendi müziğinden mütevazı, hatta küçümseyici bir biçimde söz ediyordu; ama "gazeteciler beni bağırlarına bastılar" ve doğaçlama Polonya ezgileri çaldığında, "aşağıdaki casuslarım, insanların oturdukları yerde bir aşağı bir yukarı dans ettiklerini duyuruyorlar" da dedi. Viyanalıların tepkilerinden biri de aynı soruyu tekrar tekrar sormalarıydı. Sürekli soruyorlardı; Chopin, *Varşova*'da bu kadar şeyi nasıl öğrenmiş olabilir? Polonya'ya dönünce bir gençlik aşkı yaşadı, sürekli beste yaptı, operaya gitti, yiyip içip eğlendi ve sonra meslek yaşamını Paris'te sürdürmeye karar verdi. 2 Kasım 1830'da çok az parayla ve yeteneğine üstün bir güvenle Polonya'dan ayrıldı. Viyana'da bir kez daha çaldı, sözleşmeler yaptı, müzisyenleri ziyaret etti ve rakip piyanistleri dinledi. Bunlardan biri de, yeni piyanist aslan Sigismond Thalberg'di ve Chopin, onun çarpıcı bir portresini bırakmıştı: "Thalberg çok iyi çalıyor, ama benim adamım değil. Benden küçüktür, hanımlar tarafından sevilir, *Masaniello*'dan alınma temalar üzerine potpuriler çalar, el yerine pedalla *piyano* üretir, benim oktav aldığım kadar kolay onlu alır, elmas plastron düğmeler takar." Chopin Viyana'da da kariyer yapabilirdi; ama hedefi Paris'ti ve 1831'in sonunda Paris'e geldi, etrafındaki büyük adamlardan huşuya kapıldı. Neredeyse anında, müzik tarihinin daha çılgın olaylarından birine karıştı.

Yirmi bir yaşında, kusursuz bir biçimde oluşmuş ve özgün piyano üslubuna sahip bir dahi olan Chopin, Friedrich Kalkbrenner'in çalışını dinledi ve kendini kaybetti. Kalkbrenner kuşkusuz harika bir piyanistti, ama eski okuldan bir Klasikçiydi. Kalkbrenner, Moscheles, Hummel ve Clementi gibi

Romantik dönem öncesi piyanistler, çok az pedal kullanarak ya da hiç kullanmayarak, iyi dizilmiş notaları tuşlarda yukarı ve aşağı koştururlardı. Yüksek parmak vuruşları kullanan, dirsekten ve koldan değil; elden ve bilekten çalan bu piyanistlerin, piyanonun (1830'da etki ve seslilik bakımından bugünkü kuyruklu piyanoya çok yakın olan bir çalgı) renk kaynakları konusunda çok az fikirleri vardı. Bir grup olarak Klasik piyanistler, Romantik müziğe sempati duymazdı. Kalkbrenner, herhalde grubun en maharetlisiydi. Kendi zamanının en popüler piyanistlerinden biriydi ve üstelik gösteriş düşkünü bir züppeydi de. Chopin, bir nedenle Kalkbrenner'in çalma şekline hayran kaldı. Ders almak için Kalkbrenner'e koştu ve büyük adam, genç meslektaşını ciddiyetle dinledi. Chopin'e yetenekli olduğunu ve Kalkbrenner stüdyosunda üç yıl geçirirse gelişip iyi bir sanatçı olacağını söyledi. Chopin, atmak üzere olduğu adımı ailesine hemen bildirdi. Dehşete kapılan babası ve Elsner, Polonya'dan öfkeli mektuplar gönderdi. İyi ki Chopin aklını başına topladı ve 1832'nin başında Paris'te kendi başına görücüye çıktı. Liszt ve Mendelssohn da orada hazır bulundu ve resital, Paris'te konuşulmaya başlandı. Ondan sonra Kalkbrenner hakkında saçma sapan laflar edilmedi.

Chopin yüksek çevrelere girmeye başladı. Unvan sahibi Polonyalı arkadaşları aracılığıyla Rothschild'lerle tanıştı ve tek başına bu bile bir pasaporttu. Neredeyse anında, kaldırabileceğinden fazla öğrencisi oldu –falan Prenses, filan Kontes. O andan itibaren yaşam örüntüsü, George Sand ile karşılaşıncaya kadar belli oldu. Fazla seyahat etmedi. 1834'te Aachen'i ziyaret etti ve Mendelssohn'la dostluğunu tazeledi; ertesi yıl Dresden'e gitti ve kendisini idolleştiren Schumann'la buluştu. 1836'da Leipzig'de Schumann'la bir görüşme daha oldu. Chopin, cömert Schumann'a çok şey borçluydu; *Lè ci darem Variations*'la ilgili değerlendirmesi Chopin'i Almanya'ya tanıtmıştı ve *Neue Zeitschrift für Musik*'te yoluna çıkan her Chopin eserini coşkuyla tanıtıyordu. (Chopin, 1831'de Schumann'ın Çeşitlemelerle ilgili ünlü değerlendirmesini okuduğunda çok keyiflenmişti ya da keyiflenmiş gibi yapmıştı. "Adagionun beşinci barında Don Giovanni'nin Re-bemolde Zerlina'yı öptüğünü duyurur. Plater [Kont Ludwik Plater, Paris'te bir arkadaş] dün bana Re-bemolün vb. nerede olduğunu sordu!") Ama Chopin büyük ölçüde Paris'te kalıp beste yaptı, sosyalleşti, önemli arkadaşlar edindi. 1833'te büyük bir memnuniyetle eve şöyle yazıyordu: "Çok iyi bir topluluğa katıldım. Büyükelçiler, prensler, bakanlar arasında yerim var. Bunun nasıl bir mucizeyle gerçekleştiğini bilmi-

yorum, zira ben kendim öne fırlamadım. Ama bugün bütün bu şeyler benim için vazgeçilmez: Bu çevreler, zevkin kaynağı sayılır... Bugün vermem gereken dört ders var. Bir servet kazandığımı düşüneceksiniz –ama faytonum ve beyaz eldivenlerim bundan fazlasına mal oluyor ve onlarsız kibarlık olmaz. " Chopin ders başına otuz frank alacak konumdaydı; o zaman için büyük bir miktar. Lüks içinde yaşadı. Canlı ve boşta olan her erkeğin sahip olduğu bir aşk işleri kotası da vardı. Tüberküloz kendisini zayıflatmadan önce, cinsel alışkanlığı çok normaldi. Aşk ilişkilerini kendisine saklamasına ve iffetli geçinmesine rağmen ne kadınsıydı ne de iffetliydi.

Liszt tarafından George Sand'le tanıştırılınca Chopin'in yaşamı değişti. Chopin yirmi altı yaşındaydı; Sand ise otuz iki yaşında, bağımsızlığıyla ve görgü kurallarını aşağılamasıyla tanınan ünlü bir romancıydı. Gerçek adı Aurore Dudevant'tı; ama *Indiana* (1831) ve *Léila* (1833) romanları için George Sand takma adını benimsedi. Her iki kitap, geleneksel ahlaka, özellikle de evliliğe saldırısından ötürü büyük ilgi çekti. Kısa boylu, tıknaz, keskin zekâlı bir kadındı ve sürekli göz önündeydi. Bir süre erkek giysileri giydi, sigara içti ve peş peşe sevgilileri oldu. Jules Sandeau, Prosper Mérimée, Alfred de Musset, Michel de Bourges, Pietro Pagello ve çok büyük olasılıkla Franz Liszt'in de metresi olmuş bir kadın, deneyimden yoksun değildi. Kocası Casimir Dudevant'tan (1836'da ayrıldılar) iki çocuğu vardı; Maurice ve Solange. Chopin'in bir arkadaşının mektubuna inanılırsa Chopin, başlangıçta George Sand tarafından reddedildi. Aşk, yavaş yavaş ilerledi; ama 1838'e gelindiğinde birlikte yaşıyorlardı ve 1838-39 kışını Mallorca'da geçirdiler.

Gezinin huzurlu olması amaçlanmıştı; ama tam bir cehennem olduğu anlaşıldı. Hava kötüydü, sürekli yağmur yağdı, kaldıkları ev çok nemliydi ve Chopin'in zayıf akciğerleri sorun çıkardı. Az kalsın ölecekti. Sand'ın da kabul ettiği gibi, gezi tam bir fiyaskoydu. Sağlığına kavuşması için Chopin'e hemşirelik yapmak zorunda kaldı ve Marsilya'ya onu yarı ölü bir halde getirdi. Chopin bir arkadaşına buruk bir not gönderdi: "Adanın en ünlü üç doktoru beni muayene etti. Biri tükürdüğüm şeyi kokladı; ikincisi tükürüğümün geldiği yere pat pat vurdu; üçüncüsü beni konuşturdu ve tükürürken dinledi. İlki benim öldüğümü söyledi; ikincisi ölmekte olduğumu, üçüncüsü de yakında öleceğimi söyledi." Sağlığının bozulmasına rağmen Chopin, Mallorca'da önemli işler yaptı. Yirmi dört prelüdlük setini orada bitirdi. Bunlardan birinin, *Raindrop*'un [Yağmur Damlası], âşıkların kaldığı

villanın üzerine durmadan yağan yağmurun müzikal bir yorumu olduğu sanılır. Ama bu başlık, daha sonraki bir icattır ve hangi prelüd olduğunu kimse bilmiyor –hikâye doğru olsaydı bile (ki olasılıkla doğru değil). Bazıları, Do-diyez Minör bölümünde tekrarlanan notalarla Re-bemol No. 15'i desteklerken bazıları da aynı ısrarla, *Raindrop*'un düzenli, yaslı sol el örüntüsüyle Si-Minör Prelüd olduğunu söylüyor.

Chopin ile George Sand arasındaki ilişki 1847'ye kadar sürdü. Birlikte oldukları yıllarda hiç ayrılmadılar. Paris'te bitişik evlerde oturdular. Yazın, Sand'ın Nohant'taki evine gidip yaklaşık dört ay orada kalıyorlardı. Chopin en büyük müziklerini Nohant'ta besteledi. Sand onu bebek gibi okşadı, ona annelik etti, baktı. Öyle görünüyor ki, aralarındaki ilişki kısa süre sonra platonik oldu. Sand memnun görünüyordu ve Chopin'le uzun ilişkisi sırasında başka bir sevgilisi olduğunu gösteren hiçbir kanıt yoktur. Kopuş üzücüydü. Buna Sand'ın şımarık ve disiplinsiz çocukları neden oldu. Maurice ile Chopin geçinemedi; Chopin'in gözdesi Solange'dı. 1847'de Solange, hem Chopin'in hem de Sand'ın sevdiği bir gençle nişanını bozarak Auguste Clésinger adlı tekinsiz bir heykeltıraşla evlendi. Aile içinde kavgalar ve birbirini suçlamalar, yalanlar ve kötü niyet ithamları oldu. Solange annesini Maurice'in bir arkadaşıyla ilişkisi olmakla suçladı. Sand, Solange ve kocasıyla ilişkiyi kesmek isterken Chopin, Solange'ın tarafını tuttu. Toz duman dağılınca Sand ile Chopin kesin olarak ayrıldı. Bütün bu süre içinde asaletini koruyan Sand, Solange'ın, kulağına boşalttığı yalanlara inanmaya istekli gibi görünen Chopin'den daha iyi bir görüntü verir. Ayrıldıktan sonra bir kez tesadüfen karşılaştılar. Chopin bir partiden ayrılıyor, Sand giriyordu. Kapının önünde bir iki laf ettiler. Chopin, Solange'a "nasıl olduğumu sordu" diye yazdı. "İyiyim dedim ve ardından, kapıcıya kapıyı açmasını söyledim. Şapkamı çıkarıp Square d'Orléans'a yürüdüm." Bu tür kabalıklarla ebediyen ayrıldılar.

Chopin'in yalnızca bir yıl ömrü kalmıştı. Hastalığın son evresindeydi ve kan tükürüyordu. 1848'de, İskoçyalı hanım arkadaşı ve öğrencisi Jane Stirling'in isteği üzerine İngiltere'yi ziyaret etti. Stirling çok zengindi ve olasılıkla Chopin'e âşıktı. Chopin, daveti kabul etmekle bir şey kaybetmeyeceğini düşündü. Paris'te 1848 Devrimi patlak vermiş ve Chopin'in öğrencileri, kaçarak onu sürekli bir gelir kaynağından yoksun bırakmıştı. Bu yüzden sürünerek İngiltere ve İskoçya'ya gitti. Berbat bir durumdaydı ve o kadar güçsüzdü ki uşağı tarafından yatağa götürülüp giysilerinin çıkarılması ge-

rekiyordu. İngiltere'de en iyi topluluklara çaldı, insanları ve göreneklerini gözlemledi ve her zerresinden nefret etti. Paris'e gönderdiği mektupları, tahammülün ötesinde bezmiş bir kişinin resmini verir. Unvan sahibi İskoç bir hanımefendinin, onuruna verdiği bir partiyi tasvir eder: "Ben çaldıktan ve başka İskoç hanımefendiler çeşitli şarkılar söyledikten sonra, bir tür akordeon getirildi ve kadın [ev sahibesi] büyük bir ciddiyetle, en korkunç nağmeleri çalmaya başladı. Ama ne beklenebilir ki? Bana öyle geliyor ki bu yaratıkların hepsi çılgındır... Bestelerimi bilenler 'bana *Second Sigh*'ı [Sol Noktürn] çalın... Çanlarınızı seviyorum' diyor. Her yorum 'Su gibi' sözleriyle biter; müzik su gibi akıyor manasına. Şimdiye kadar beni dinleyip de 'Su gibi!!' demeyen bir İngiliz kadına rastlamadım. Ellerine bakıyorlar ve en hassas biçimde yanlış notaları çalıyorlar. Ne tuhaf bir topluluk! Tanrı onlara acısın."

Bayan Stirling'in boğucu pençesinden kurtulup tekrar Paris'e dönen Chopin neredeyse hiç çalışmadı, ölümü bekledi. Zihinsel olarak çökmüştü. "Çalmaya henüz başlamadım, beste yapamıyorum. Tanrı bilir yakında ne tür bir yemle beslenmek zorunda kalırım." Chopin'in çaresiz durumunu öğrenince Bayan Stirling ve onun, besteciye 25.000 frank gönderen kız kardeşi yardım etti. Hastalığının son evresinde kız kardeşi Louis Varşova'dan gelip bakımını üstlendi. Sand, Louise'e bir mektup gönderip çok geç olmadan Frédéric'i görmek istediğini söyledi. Louis yanıt vermedi. Chopin 17 Ekim 1849 sabahı öldüğünde yanında George Sand değil, Solange Clésinger vardı. Louise ile aile dostları Prenses Marcelline Czartoryska da yatağın yanı başındaydı. Sonraki yıllarda Chopin'in son saatleriyle ilgili efsaneler ve o ölürken hüzünlü şarkılar söyleyen falan filan kontesle ilgili harika romantik hikâyeler ortaya çıktı.

Chopin kendisi ve eserleriyle ilgili sahte bir tevazu göstermemiştir. Daha 1831'de "belki çok küstahça ama soylu olan, kendime yeni bir dünya yaratma arzu ve niyeti"nden söz ediyordu. Tam da bunu yaptı. Bir piyanist olarak, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının tamamına egemen olan ve Debussy ile Prokofyev gelene kadar pek değişmeyen bir üslup yarattı. Bu üslup, kendisinden önce gelen her şeyden keskin bir biçimde kopan bir üsluptu. Piyano ilk, kez *eksiksiz* bir çalgı haline geldi: bir şarkı söyleme çalgısı, bir sonsuz renk, şiirsellik ve ince ayrım çalgısı, bir kahramanlık çalgısı, mahrem bir çalgı. Schumann'ın harika, özgün piyano müziği, bunun yanında kısık kalır. Chopin'in müziği, onun kendine ait piyano çalma tarzından doğal bir

biçimde akıyordu ve bir piyanist olarak Schumann'ın birkaç ışık yılı önündeydi; çalgıyı konuşturur gibi ve tamamen modern bir tarzda kullanıyordu. Her durumda, Schumann'ın piyano müziği kendi zamanında görece az etkili oldu; oysa pedal kullanma, parmak kullanma, ritim ve renk kaynağı konusunda Chopin'in icat ettiği yeni düşünceler, piyano müziği bestecileri ve genç piyanistler tarafından hemen benimsendi.

O günün birçok profesyoneli onu izleyemedi. Aklı karışan yalnızca Moscheles değildi. Mendelssohn gibi bir müzikal kafa bile başlangıçta rahatsız oldu. Moscheles'ten Klasik üslup –eller tuşlara yakın, çok az pedal, minimum rubato ya da tempo değişikliği– eğitimi almış olan Mendelssohn, dostluğu kazanılmadan önce, Chopin'e maruz bırakılarak alıştırılmalıydı. Ama Mendelssohn da, herkesin yaptığı gibi, teslim oldu. Mendelssohn şöyle yazıyordu: "Onun piyano çalışında tamamen yeni bir şey var ve aynı zamanda o kadar ustacadır ki ona kusursuz bir virtüöz denilebilir... Kemanda Paganini'nin yaptığı gibi, yeni efektler üretir ve daha önce kimsenin aklına gelmeyen işleri başarır."

Büyük Liszt bile, Chopin'den öğrenmeyecek kadar gururlu değildi. İkisinin arasında gergin bir arkadaşlık vardı. Birbirlerinde çok şey görüyorlardı, ama bilinçdışı bir düşmanlık da olabilir. Chopin, Liszt'in gücünü, dışa dönüklüğünü, erilliğini, büyük dinleyici kitlelerini büyüleme yeteneğini kıskanıyordu. "Liszt benim etütlerimi çalıyor" diyordu Stephen Heller'e, "ve beni saygın düşüncelerimin dışına taşıyor. Benim etütlerimi çalma şeklini ondan aşırmak istiyorum." Ama Liszt'te Chopin'e itici gelen bir bayağılık ve hile öğesi vardı. Chopin bazen işi kinciliğe kadar vardırır; Jules Fontana'ya yazdığı bir mektupta olduğu gibi: "Günün birinde bir parlamento üyesi, hatta Habeşistan ya da Kongo Kralı bile olur –ama bestelerindeki temalara gelince, gazetelere gömülecekler."

Buna karşın Liszt, Chopin'in piyanoculuğuna içtenlikle hayrandı ve onun birçok düşüncesini benimsedi. Chopin piyanonun, virtüöz müziğinde bile bir virtüöz çalgısından çok daha fazla bir şey olabildiğini gösterdi; daha önemlisi, Chopin'in müziği, en vahşi virtüözlük uçuşlarının bile müzikal bir anlamının olabileceğini gösterdi. Chopin'in olgun eserlerindeki filigranı ve bravurası yalnızca gösteriş değildir. Chopin'le karşılaştığı ana kadar Liszt, esas olarak bir havai fişekti. Chopin'in çalışına ve müziğine maruz kaldıktan sonra, bravurasını değiştirip daha şiirsel bir üsluba dönüştürmeye çalıştı.

Peki, Liszt Chopin'in arkadaşlığından biraz rahatsızlık hissetmiş olabilir mi? Chopin zarif, Polonyalı bir aristokrattı; Liszt'te ise onu büyük salonların doğal bir sakini olmaktan çok sosyeteye tırmanmaya çalışan biri gibi yapan bir şey vardı. Gereğinden fazla göz alıcı biçimde giyinirdi, biraz fazla yüksek sesle konuşurdu, gereğinden fazla böbürlenirdi ve bir beyefendi gibi içkisini adabıyla içemezdi. Kesinlikle kibar değildi. Ara sıra Chopin'le arasında kıvılcımlar uçuşurdu. Her zaman başka birinin müziğini "iyileştiren" Liszt, bir keresinde bir Chopin noktürnünü her türlü süslemeyi ekleyerek çaldı. Josef Nowakowski'nin araştırmasında yer alan bir anekdota göre Chopin, Liszt'e çıkıştı ve müziği yazıldığı gibi çalmasını ya da hiç çalmamasını söyledi. Yine de kendi zamanının en büyük iki piyanisti birbirini görmeye devam etti; 1848'de Chopin, "arkadaşım Liszt" diyordu.

Chopin'in piyano üslubuyla –dolayısıyla her zaman olduğu gibi müziğiyle– ilgili iki şey son derece önemlidir: rubatoyla ilgili düşünceleri ve Klasik eğilimi. Ta Mozart ve C. P. E. Bach'ın zamanından beri icracıların çok tartıştığı bir konu olan rubato, ritmin büyük özenle değiştirildiği, ama temel ölçü düşüncesinin hiç değişmediği bir tür kaydırmadır. Bir cümleye çeşitlilik kazandırır ve ilgiyi artırır. Her duyarlı müzisyen kullanır; düzenek, bir ustanın çizimindeki satır varyasyonuna eşdeğerdir. Polonya dans müziği mirasıyla Chopin, öyle belirgin bir rubato kullandı ki alışık olmayan dinleyiciler afalladı. Kendisi iyi bir piyanist olan Meyerbeer, mazurkasında üç-dörtlük yerine iki-dörtlük çaldığına inandı. Yine iyi bir piyanist olan Charles Hallé, Chopin'in çalışının dikkate değer bir özelliğinin "ritimde gösterdiği ve yıllarca beni rahatsız etmeyecek kadar doğal görünen tam özgürlük" olduğunu belirtti. Hallé de, Chopin'in bazı mazurkalarında üçlük ölçü yerine ikilik ölçüde çaldığında ısrar etti.

Ama Romantik rubatosuna ve aşırı Romantik müziğine rağmen Chopin'de güçlü bir Klasik damar vardı. Piyanosunda her zaman bir metronomu vardı, öğrencilerinin kesin zamanlı çalmalarında ısrar ederdi, bol Bach ve Mozart verirdi, ritmik özgürlük kullanıldığında küplere binerdi. Kendi çalışı katışıksızdı ve öğrencilerde de katışıksızlıkta ısrar ederdi –bu ve tam esneklik artı bir şarkı satırı. Joseph Filtsch ebeveynlerine "Dün Henri Herz'i dinledik" diye yazıyordu. "İcrası zariftir, makuldür ve işvelidir, ama inceliklten yoksundur. Parmakları şarkı söyleyen, insanın gözlerini yaşartan, duyarlı herkesi titreten Chopin ile arasında ne kadar fark var. Onun zarif ve

ince elleri büyük bir esneklik gösterir ve inanılmaz bir hafiflikle kayar; parmak kıvraklığı o kadar harikadır ki ayağını boynunun arkasına geçirirken görüldüğüne dair matrak hikâyeye inanmaya hazırım! Üstelik bu esneklik sayesindedir ki siyah tuşları başparmağıyla çalabiliyor ya da bütün bir nota dizisini yalnızca iki parmakla, uzun parmağı kısa parmağın üzerinden geçirip bir notadan diğerine kayarak çalabiliyor." Bunlar, Klasik öğretmenlerin kınadığı pratiklerdi. Siyah tuşlar başparmakla çalınmaz. Filtsch, Chopin'in rubatosunu tasvir etmeye devam eder. "Öğrencilerine şöyle der: 'Sol eliniz şefiniz olsun ve tam tempo tutsun.' Bu yüzden kâh tereddütlü kâh sabırsız sağ eli, bu büyük kurala uymaya ve sol elin ritmini asla zayıflatmamaya mecbur kalır." (Mozart yarım yüzyıldan fazla bir süre önce neredeyse kelimesi kelimesine aynı şeyi söylemişti.) Bu arada Filtsch, küçük kardeşi Karl ile birlikte Chopin'den ders almak için Macaristan'dan gelen bir piyanistti. Karl muazzam yetenekliydi ve Chopin'in gördüğü en iyi öğrenciydi. Liszt onu dinledi ve halka çalmaya başlayınca kendisinin, Liszt'in, dükkânı kapatacağını söyledi. Zavallı Karl on beş yaşında öldü.

Bir besteci olarak Chopin bütün moda değişikliklerine dayandı ve bugün de her zamanki kadar popülerdir. Bestelediği neredeyse her şey aktif repertuvardadır. Başka birçok besteci için de bu söylenebilir mi? Üslubunu çok erken –aslında Polonya'dan ayrılıp Paris'e gelmeden önce– bulmuştu. Sonraki yıllarda müziği büyük bir derinlik kazanacaktı; ama teknik, armonik düşünceler ya da ezgi bakımından çok az şey değişti. Çoğu Paris'e gelmeden önce tamamlanan Op. 10 Etütlerinden sonra, önemli bir değişiklik olmadı. Mazurkalarının ve noktürnlerinin temel üslubunu da Polonya'da şekillendirmişti. Noktürnler, John Field'in bestelerinden türetildi. Chopin, Field noktürnlerinin formunu alıp arıttı ve İtalyan bel canto operasında rastlanabilen uzun soluklu kantilenaları andıran ezgilerle ve daha ilginç bir arpejli basla daha aristokrat bir şeye dönüştürdü. Chopin'in sevdiği bir şey vardıysa o da güzel şarkı söylemekti ve ezgisel düşüncelerinin kaynağı, o günün büyük vokal üslupçularıydı.

Müzikal üslubunun bir boyutu da, mazurkalarla ve Polonezlerle temsil edildiği şekliyle Polonya milliyetçiliğiydi. Avrupa için bunlar tuhaf ve egzotikti. Chopin ilk büyük milliyetçiydi. Büyük milliyetçiler halk ezgilerini kopya etmezler. Yapmamalıdırlar. Halk geleneği geçmişlerinin bir parçasıdır, ırksal bilinçdışlarıdır. Fiili hiçbir halk-nağmesi alıntısı kullanılmasa bile

(çok sayıda milliyetçide olduğu gibi), bir anayurt çağrısı olarak ortaya çıkar. Mazurkalarında ve polonezlerinde Chopin, birlikte büyüdüğü ezgileri yansıttı. Diğer müziğinde, Si-Minör Scherzonun ortasında olduğu gibi, arada sırada bir halk nağmesi kendini gösterse de çok daha fazla bir kozmopolitti.

Chopin, "katıksız" bir besteciydi ve müziğine hep soyut başlıklar koydu. Bu bakımdan diğer Romantiklerden farklıydı. Klasikçi Mendelssohn bile *Songs without Words*'lerden (Sözsüz Şarkılar) bazılarına ve başka eserlere tanımlayıcı başlıklar koydu. Chopin asla. *Black Key* Etüt, *Winter Wind* Etüt, *Little Jew* Mazurka, *Raindrop* Prelüd, *Military* Polonez –bunların hepsi, genellikle yayıncıların tedarik ettiği Romantik uydurmaydı. Dört baladın, Polonyalı yurtsever Adam Mickiewicz'in şiirlerinden esinlendiği iddia edilmesine rağmen Chopin'in hiçbir müziğinde programatik imalar yoktur. Sözü edilen esinlenme doğruysa Chopin, bu konuda dikkate değer ölçüde suskunmuş. Baladların Mickiewicz arka planı iddiası, olasılıkla başka bir Romantik uydurmadır. Chopin'in müziğinin çok büyük çoğunluğuna (elbette Polonya şarkıları hariç) verdiği adlar geneldi: vals, mazurka, etüt, polonez, noktürn, scherzo, prelüd, fantezi, empromptü, balad, çeşitleme, sonat, konçerto.

Gençliğinde müziği zarif, coşkulu, yaratıcı, zekâ doluydu, kararlı bir virtüözlük eğilimiyle belirgindi. O zamana kadarki tüm besteciler gibi Chopin de müziğini halk performansları için araç olarak besteledi ve doğal olarak, kendi piyanoculuk özelliklerine uydurdu. İki konçerto var; piyano ve orkestra için *Là ci darem la mano Variations*, erken etütler, piyano ve orkestra için *Krakowiak* (seyrek çalınmıştır, ama unutulması güç bir eserdir). Hepsi, o zaman bilindiği şekliyle piyano tekniğinin bir uzanımıyla damgalıdır. Almanya'da bağımsız çalışan Schumann, *müziğin* esas olduğu piyano müziği yazıyordu. Chopin, daha çok kendi başına bir şey olarak piyano ile müzik arasında bir dengenin müziğini üretti. Chopin'in müziği, klavye bakımından Schumann'ınkinden çok daha fazla deyimseldir. Müzik, Schumann'ın çoğu kez beceriksiz olduğu, ellere uygundur. Çoğu kez nefes kesici müziktir, canlı ve ışıltılıdır, karışık figürasyonları alıp klavyeye dağıtır ya da yayar; öyle ki, notalar alevli noktalar gibi dağılır.

Salt teknik gösteri bakımından Chopin'e yaklaşan besteciler etrafta vardı. Moscheles ve Kalkbrenner bunların arasındaydı ve genç Liszt de öyleydi. Chopin'in müziğini ayrı ve farklı kılan şey, eşi görülmemiş çekicilikte ve zenginlikte ezgi ve armoni kaynaklarının birleşmesiydi. Chopin'in

kulağı, modülasyon yeteneği, saf virtüözlüğü aristokrat ve şiirsel bir ezgi türüyle birleştirmede aldığı tat, çok az bestecide vardı. Bu ezgi, başından beri işitilebildi ve yaklaşımını hiç değiştirmedi. Ama yaşlandıkça formları daha sıkılaştı. Daha az dolgu vardı ve her notanın bir amacı vardı. Müzik zor olabilirdi, aynı zamanda yoğun ve kusursuz bir denetim altındaydı. Kulağı tırmalayan ikililer ve dokuzlular da dahil, Klasik piyanistler çalarken katlanılmaz sesler çıkaran disonansları vardı ve yeni kuşak piyanistler bunların üstesinden gelmek, pedalı maharetle kullanarak onları parlatmayı ve çözmeyi öğrenmek zorundaydılar. Bu kromatik ve cüretkâr armoniler, on dokuzuncu yüzyıl müzikal düşünüşü üzerinde çığır açıcı bir etki yarattı. Bir armonici olarak Chopin, Wagner'i, hatta daha sonraki bestecileri etkiledi. *Barcarolle*, serbestçe dalgalanan pedal efektleriyle ve İzlenimciliğe yakın armonileriyle aslında Debussy'nin habercisiydi. Hassas, hastalıklı Polonyalı besteci, müziğin geleceğine kudretli bir el koydu.

Hassas ve hastalıklı; ama bu, müziğinin güçten yoksun olduğu anlamına gelmez. Scherzolar ve balatlar, Fa-Minör Fantezi, son polonezler (özellikle, popüler La-bemol Polonezden daha ürpertici ve usta işi bir eser olan Fa-diyez Minör Polonez), son iki sonat (üç tane besteledi; ama Do-Minör, artık repertuvarda yer almayan bir öğrencilik eseridir), hepsi muhteşem sesler içerir. Malzemeye kusursuzca uygun formlar, müziğin emrettiği formlar giydirilir. Sonatlar hariç, düşünceye form dayatmaya çalışmaz. Çoğu kez olduğu gibi lirik ve kendiliğinden olan müziği, çalışma ile düşüncenin ürünüydü. Mozart ve Schubert'in sıkça yaptığı gibi düşüncelerini kâğıda boca etmezdi. Chopin, yapabildiği kadar değerli taşlarla süslenmiş, kusursuz, mantıklı olana kadar bir müzik parçasının yayımlanmasına izin vermeyen yavaş bir işçiydi. İlk düşünceleri hızlı gelirdi; onları uygun formda işlemek, eziyetli olabiliyordu. Birçok bestesi doğaçlamalardan çıktı ve Filtsch, Chopin'in nasıl çalıştığını tasvir etmiş: "Geçen gün [Mart 1842'deydi] Chopin'i George Sand'ın evinde doğaçlama yaparken dinledim. Chopin'in bu şekilde beste yapmasını dinlemek harikadır. Esini o kadar dolaysız ve eksiksizdir ki sanki öyle olması gerekiyormuş gibi tereddütsüz çalıyor. Ama iş kâğıda dökmeye ve ilk düşünceyi bütün ayrıntılarıyla yeniden yakalamaya gelince, gergin ve neredeyse çaresiz günler geçirir. Aynı cümleleri aralıksız olarak değiştirip rötuşlar ve bir deli gibi aşağı yukarı yürür." Bir eser yayımlanınca bile Chopin, tatmin olmazdı. Olanak bulduğu her seferde değişikler yapar-

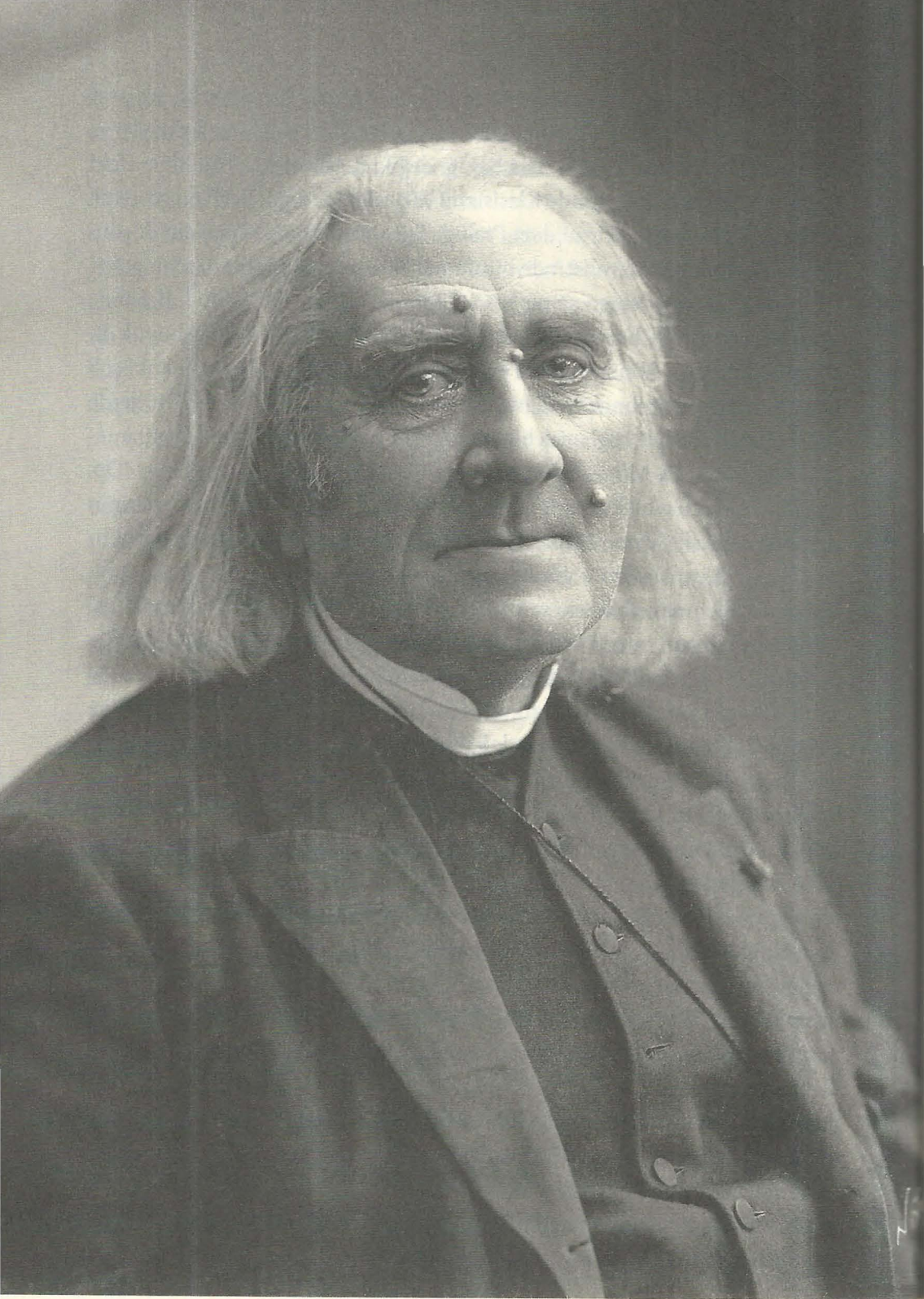
dı ve birçok eserinde, Fransızca edisyon ile Almanca edisyon arasında fark vardır ve bu farkların bir kısmı da önemlidir.

Müziği aynı türdür. İster yirmi dakikadan fazla sürmeyen Op. 28 Dodiyez Minör Prelüdde olduğu gibi kısa, ister Si-Minör Sonatta olduğu gibi uzun olsun, kromatikliğiyle neredeyse Franckiyen bir armonik doku zenginliği ile zarif, çoğu kez melankoli ezgilerin karakterize ettiği müzik, oldukça kendine özgüdür. Ama kromatiklik, bıktırıcı türden değildir. Chopin'in zihni, rengin forma hâkim olmasına izin vermeyecek kadar hassastır. Çok büyük ölçüde oldukça kesin, yoğun müzik formudur; bazılarında bir tek düşünceden yararlanılır. Chopin'in tek düşünce yanı etütlere, prelüdlere, mazurkalara ve noktürnlere girer; daha uzun mazurkalarda ve noktürnlerde ikincil düşünceler de kendini gösterir. Büyük formlu eserler –scherzolar, baladlar, Fa-Minör Fantezi– Chopin'in sonat formunun sorununa getirdiği çözümdür. Klasik sonat formu onu fazla ilgilendirmez. Si-Minör Sonatta, görev duygusuyla sergi, gelişme ve sergi tekrarı devinimlerinden geçip basmakalıp bir forma ulaşır. Sonatı kurtaran ve onu bu kadar popüler yapan şey, düşüncelerinin zenginliği ve ilk bölüm geçer geçmez ortaya çıkan hareket özgürlüğüdür. Daha önceki Si-bemol Minör Sonat, Cenaze Marşı olan, Klasik sonat kavramına tamamen yabancıdır ve Schumann gibi sadık bir hayran bile pes eder. Bu bir sonat değildir, diye yazıyordu. Chopin yalnızca dört bölümü için "dört vahşi çocuğunu" bir araya getirmiş. İşe bakın ki ilk bölüm, Chopin'in en başarılı sonat formu deneyi oluyor. Derli topludur, iyi düzenlenmiştir ve baştan sona tutarlıdır. O bölümden sonra Chopin ile sonat ayrılırlar. En şaşırtıcı olanı, bir buçuk dakikadan fazla sürmeyen hızlı tek sesli pasajlarda mırıldanan gizem, bir sotto voce) olan finaldir. Bu, prelüdlerden biri olabilirdi ve bildiğimiz kadarıyla da başlangıçta prelüd olarak düşünüldü. Mi-bemol Minör Prelüd (No. 14), ruh hali, plan ve teknik bakımından, Si-bemol Minör Sonatın finalinin bir kardeşi olacak kadar yakındır. İkisi de aşağı yukarı aynı zamanda bestelendi. Si-bemol Minör Sonat 1839 tarihlidir; Prelüdler ise 1836 ile 1839 tarihleri arasındadır.

Ömrünün sonuna doğru Chopin, müziğine çok-sesli dokular sokmaya başladı. Bu en Romantik bestecide Klasik bir damar her zaman vardı; formlarının sıkı örülmüş olması anlamında Klasik, zarif işçilikleriyle Klasik, olgunluk eserlerinin içi boş pasajlardan sakınması anlamında Klasik. Yazım ne kadar etkili, parıltılı, hatta görülmeye değer olursa olsun (Fa-diyez-Majör

Empromptünün son bölümünde ya da Do-diyez Minör Scherzonun peş peşe figürasyonlarında olduğu gibi) her notanın, salt teşhiri çok aşan açıklayıcı ya da renksel bir anlamı vardır. Asla bayağı değildir, asla efekt olsun diye efekt değildir. Chopin'in müziğinde Klasisizmi ve özellikle sevgili Bach'ını gösteren başka şeyler de vardır. Yirmi dört Prelüd, *Eşit Düzenlenmiş Klavye*'nin düşüncesini izleyerek beşli çemberinde bütün majör ve minör anahtarlardan geçer. (Hummel, Chopin'den en az on beş yıl önce bestelenen bir prelüd dizisinde aynısını yapmıştı.) Chopin'in ilk prelüdü, Do-Majör Prelüd, Bach'ın büyük dizisini başlatan Do-Majör Prelüde imalı bir iltifat olabilir mi? Chopin'inki çok yavaş bir tempoda çalınırsa ikisinin arasında çarpıcı bir ilişki vardır. Etütlerde de Chopin, birbiriyle bağlantılı bir anahtar şemasına başladı, ama uygulamadı. Daha sonra, Fa-Minör Balad'da ya da Do-diyez Minör Mazurkanın (Op. 63, No. 3) olduğu gibi, kanonik taklit pasajlar vardır. Chopin'in geç eserlerinin çoğunda çoksesli yazım vardır. Chopin'e göre füg, müzik mantığında doruktu ve Chopin'in, yorumlarını günlüğüne kaydeden Delacroix'ya söylediği gibi: "Füg derinlemesine bilmek, müzikteki akıl ve tutarlılık öğesini tanımaktır." Chopin'in bu yanı birçok kişi tarafından bilinmez. Bilinen, yalnızca bir füg besteledi; bir öğrencilik eseridir ve repertuvarda yer almaz.

Chopin kendini kanıtladıktan sonra, müziği dikkate değer ölçüde az eleştirildi. Bir ustanın eseri olarak kabul edildi ve Berlinli eleştirmen Ludwig Rellstab ve Londralı üstat James William Davidson gibi kuşkucular bile imana geldi. Liszt'in 1841'de yazdığı gibi, "Bu seçkin, ulu ve aristokrat şöhret, saldırıya uğramadan duruyor. Sanki gelecek kuşaklar zaten gelmiş gibi, onunla ilgili tam bir eleştiri sessizliği hüküm sürüyor." Liszt yalnızca bir olguyu ifade ediyordu. Kuşkusuz o günün bilgili adamları –Liszt, Mendelssohn, Schumann, Berlioz– Chopin'in ölümsüz olduğunu, kendi kendine koyduğu sınırlar içinde kusursuz olduğunu biliyorlardı. On dokuzuncu yüzyılda büyük bir piyanist olmak için, büyük bir Chopin piyanisti olmak zorunluydu. Bu, Birinci Dünya Savaşından sonraki anti-Romantik günlerde bile geçerliydi. Artık Romantik performans neredeyse kayıp bir sanat olduğu için, bugün daha az geçerlidir. Ama bugün bile, piyano resitallerinde herhangi bir bestecinin eserleri kadar ve diğer Romantiklerin müziğinden daha fazla Chopin'in müziği yer almaktadır. Diğer bestecilerin iniş ve çıkışları oldu. Chopin durmadan ilerler ve piyano literatürü onsuz anlaşılamaz. Değişen zevklerden etkilenmez gibi görünüyor.



FRANZ LISZT (1811-1886)
(FELIX NADAR)

13
VİRTÜÖZ, ŞARLATAN – VE KÂHİN FRANZ LISZT

Chopin, piyanistlerin piyanistiyse Franz Liszt de, halkın piyanistiydi –gösteri adamı, Kahraman; dinleyicilerinin, karşısında dilinin tutulduğu kişi. Kendisini ayrıcalıklı kılan her şeye sahipti –yakışıklılık, çekicilik, güç, devasa bir teknik, eşi görülmemiş bir seslilik ve halkın talebini en sinik biçimde karşılayabilen türden bir fırsatçılık. Havası vardı. Liszt'ten önce piyanistler ellerini tuşlara yakın tutuyor, koldan ya da omuzdan değil, daha çok bilekten ve parmaktan çalıyorlardı. Ama Liszt'ten sonra öyle olmadı. Bravura piyanist türünü; mağrurca ortaya çıkan, başıyla izleyiciyi selamlayan, ellerini yukarı kaldırıp çalgıya saldıran piyanist türünü yerleştirdi. Onun temsil ettiği her şeyden nefret eden "saf" müzisyenler bile, ondan etkilenmeden edemediler. Liszt'in kuzey kutbunun güney kutbu olan Mendelssohn, Liszt'in eşsiz olduğunu, "baştan sona eşine az rastlanır bir müzik duygusu, virtüözlük ve tam bir parmak bağımsızlığı"yla çalabildiğini kabul etmek zorunda kaldı. "Tek kelimeyle, müzikal algıları tek tek her parmağının ucuna ulaşan bir icracı duymamıştım." Charles Hallé gibi çağdaşı olan piyanistler, Liszt'i dinleyip ümitsizliğe düştüler. Zekâ ile saf auranın bu birlikteliğiyle rekabet etmeye başlamamaları mümkün değildi. Kendisi de ortalamanın üstünde bir piyanist olan Clara Schumann, tamamen şaşıp kaldı; çünkü "bizim üzerinde ıkına sıkına çalıştığımız ve sonuçta da bir yere vardıramadığımız şeyi, Liszt görür görmez çalıyordu."

Liszt ilk önce bir piyanist olarak Avrupa'da büyük yankı buldu. Daha sonra her şey oldu –besteci, şef, eleştirmen, edebiyatçı, Don Juan, başpapaz, öğretmen, sembol ve sonunda Müziğin Duayeni. Diğer erken Romantiklerle aşağı yukarı aynı zamanda, 22 Ekim 1811'de doğan Liszt, hepsinden uzun yaşadı. Mendelssohn 1847'de, Chopin 1849'da, Schumann 1856'da, Berlioz 1869'da öldü; erken dönem kahramanların yakın arkadaşı olmuş, Beethoven'le karşılaşmış ve bizzat Ölümsüz tarafından öpülmüş (buna inanılıyordu) son büyük müzisyen Liszt, 31 Temmuz 1886'da öldü. Franz Liszt: bü-

yük, karmaşık ve çok yüzlü. Dehası vardı; ama epeyce şarlatan bir tarafı da vardı. Kiliseye girdi; ama başpapaz olduktan sonra bile, Avrupa'nın diline düşen aşk kaçamaklarına devam etti. İyi bir müzikal zihne, tarihteki en güçlü zihinlerden birine sahipti; yine de resitallerinde, diğer bestecilerin müziğini bozmaktan, Beethoven'ı bile efektler ekleyerek ucuzlatmaktan kendini alamıyordu. Kibar ve cömert olabiliyordu, ama tam tersine dönüp kibirli ve kaprisli de olabiliyordu. Kendini beğenmiş biriydi ve sürekli pohpohlanmaya ihtiyacı vardı, ama Wagner gibi bir dehanın huzurunda sahiden alçakgönüllü olabiliyordu. Evet, herkese kişiliğinin farklı yanlarını gösterdi ve sonuçta içlerinden bazıları onu bütün olarak görebildi. Belki Liszt'in kendisi bunu yapamadı. Birçok kişi için o, müziğin Rönesans adamıydı. Hayranları onun yalnızca iyi yanlarını görebildiler. Bazıları için palavradan ibaretti ve orkestra şefi Hermann Levi'nin küçümseyerek söylediği gibi, "yetenekli bir sahtekâr"dı. Düşmanları da yalnızca kötü yanlarını görebildiler.

Gerçeği hayalden ayırmak ciltler dolusu kitabı, Liszt'in güdülerini açıklamaya kalkışmak da bir tabur psikiyatristi gerektirirdi. Ama anahatlar yeterince açıktır. Macaristan'da, Raiding'de doğan Liszt yedi yaşında çok iyi piyano çalıyor, sekiz yaşında beste yapıyor, dokuz yaşında konserlere çıkıyor, on yaşında Viyana'da Czerny ve Salieri'den ders alıyordu. Bütün bu gezilerde babası yanındaydı. Esterházy ailesinin hizmetinde bir kâhya olan Adam Liszt, oğlunun muazzam yeteneğini fark eden becerikli bir amatör müzisyendi. Bir grup Macar soylu da genç Franz'ın yeteneğini fark etti ve çalışmalarına mali destek verdi. Müzikal Avrupa genç dâhiye onay verdi. Çocuk, çıktığı her yerde dinleyiciyi şaşırtıyordu. Viyana'da Czerny ile çalışmasından yalnızca birkaç yıl sonra konser sahnelerinin bir emektarı olmuştu; Paris'te ve Londra'da çıkış yapmış, bütün Avrupa'yı turlamıştı. On altı yaşında evhamlanıyor ve sinirsel bitkinlik yaşıyordu, her şeyi bırakıp kiliseye kapanmaktan söz ediyordu. Ömrü boyunca hep kiliseye girmekten söz etti; bu, Romantik duruşunun bir parçasıydı. Elbette büyük ölçüde laftan ibaretti bu. Liszt ömrünün sonuna doğru kiliseye girdiğinde bile her iki dünyadan da en iyi şekilde yararlandı ve büyük bir olasılıkla dini hiçbir zaman ciddiye almadı. Yalnızca büyük bir ciddiye alma gösterisi yaptı. Ancak on dokuz yaşından sonra az çok duruldu. 1827'de babasının ölümünden sonra Paris'i karargâhı yaptı ve eğitimindeki boşlukları gidermeye çalıştı. Pek çok *Wunderkinder* [harika çocuk] gibi, yalnızca bölük pörçük genel bir eğitim almış-

tı ve arayı kapatmaya karar verince muazzam miktarda çalışma ve okuma yapması gerekiyordu. Liszt, sonunda kültürlü bir adam kabul edilecekti ve bu, çalışkanlığının zaferiydi; zira her şeyi kendi başına yaptı. "Zihnim ve parmaklarım" diyordu 1832'de, "lanetliler gibi durmadan çalıştı. Homeros, Kitabı Mukaddes, Platon, Locke, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber; hepsi etrafımdaydı. Onları çalıştım. Hırsla okuyup bitirdim." Entelektüel çevrelere girdi, yakışıklılığından ve dehasından ötürü hoş karşılandı. Paris'in genç ve güzel hanımlarını kırdı geçirdi. Kendi gelişimini belirleyici bir biçimde etkileyen üç müzisyeni dinledi.

İlki Berlioz'du. Liszt, Berlioz'da rengin anlamını ve ayrıca büyük düşünmenin anlamını keşfetti. Berlioz yaklaşımı, Liszt'e uygundu. Berlioz ona Romantizmin hayalperest türünü, taşkınlıklarını ve özlemlerini, öznelliğini ve anıtsallık aşkını tanıttı. Liszt, Berlioz'un orkestrayla yaptığını piyanoda yapmaya çalıştı; hatta Berlioz'un birkaç büyük orkestra eserini solo piyanoya uyarladı. *Symphonie fantastique* de bunların arasındaydı. Uyum içinde fiilen çaldı ve numaralarından biri, *Fantastique*'in bir orkestra performansını, "tüm orkestrayı bile aşan ve tarifi imkânsız bir heyecan yaratan" (Hallé yazıyordu) bir efektle, dördüncü bölümün, *March to the Scaffold*'un piyano versiyonuyla takip etmekti. Liszt, piyanoda *orkestrasyon* yapıp en vahşi dinamik uçlara, maksimum renge ulaşan ve zincirleme sesler halinde tuşların tamamını kullanan ilk kişiydi.

Liszt'i etkileyen ikinci kişi Paganini'ydi. Buradaki etki estetik ya da felsefi değil, tamamen araçsaldı. Liszt ilk kez 1831'de Paganini'yi dinledi, dikkatle dinledi ve çarpıldı. Hemen Paganini'nin efektlerini piyanoya uyarlamaya kadar verdi. Bu arayışın iki hedefi vardı: aşkın teknik ve şovmenlik. Yaptığı ilk işlerden biri, solo keman için altı Paganini *Kapriçyo*'sunu piyanoya uyarlamaktı; zorluk üzerine zorluk. O sırada herhalde Liszt dışında hiç kimse bunları çalamazdı, bugün de çok az kişi çalabilir. Liszt'in *Paganini Etütleri*, özgün keman eserlerin piyanodaki ilginç eşdeğeridir. Ayrıca, yalnızca Liszt'in çalabildiği şekliyle çalınan müzik, dinleyiciyi, Paganini'nin yarattığına denk bir vahşi heyecana sürüklüyordu.

Son olarak Chopin'i dinledi ve piyano çalmada bravura kadar şiirsellik de bulunduğunu, çalgının kahramanca fırtınaların yanı sıra, ince renk tabakalarına da muktedir olduğunu, süslemenin gösterişçi ve bayağı fazlalıklar için değil, daha çok müzikal altyapı planı için işlevsel olabildiğini kavradı.

Bu yüzden Liszt yeniden başladığı Avrupa turuna tamamlanmış bir sanatçı olarak çıktı ve önüne çıkan her şeyi silip süpürdü. Resitalleri bir zaferler dizisiydi. Özellikle kadınlar, daha sonra Paderewski'ye yapacakları gibi, konserlere hayran kaldılar; kendinden geçip bayılan ya da Liszt'in sahneye düşen eldivenlerini kapmak için kavga eden kadın sahneleri vardı. Böyle bir sirki tasvir etmeye çalışan Heinrich Heine "manyetizma ve elektrikten; sayısız mum ışığıyla ve yüz kadar parfümlü ve terli insanla dolu bunaltıcı bir salondaki bulaşıcı hastalıktan; duygusal sara krizinden; gıdıklanma görüngüsünden; müzikal kuduz böceğinden ve ağza alınmaz başka konulardan" söz etti. Liszt yarattığı etkinin farkındaydı. Her şey hesaplıydı. Genellikle dişe dokunur bir şey içermeyen programları da öyleydi. Kendi stüdyosunda her şeyi çalıyordu. O zaman bilindiği şekliyle bütün literatürü herhalde ezberlemişti. Ama büyük halk konserlerinde büyük ölçüde ilgi çekici, garantili müzik çalardı. Genellikle müzik kendi müziğiydi. Zincirlere asılı süsleri şakırdatarak sahneye girerdi. Saçları omuzlarına dökülürdü. Dinleyiciyi inceler ve yavaşça eldivenlerini çıkarıp yere atardı. 1839'da kadar yerleşik konser formatına uydu; yani zamanı diğer sanatçılarla ya da bir orkestrayla paylaştı ve programın yalnızca bir kısmında dinlendi. Resitallerinden birine tipik bir Liszt katkısı; Rossini'nin *Guillaume Tell* Uvertürü'nün uyarlaması, Mozart'ın *Don Giovanni*'si üzerine fantezisi, Schubert'in *Erlkönig*'inin ve Beethoven'ın *Adelaide*'sinin uyarlamaları, kendisinin *Grand galop chromatique*'i olurdu. Bu, bir keresinde St. Petersburg'da çaldığı programdı.

Doğal olarak 1839'da, bugün bilinen şekliyle solo resitali icat eden kişi, bu büyük benmerkezci Liszt olmalıydı. Bir programı başkalarıyla niye paylaşsın? Bu saf solo çıkışlarına ilk önce *soliloquies* dedi ve Prenses Belgiojoso'ya şöyle tasvir etti: "... bu yorucu *müzikal soliloquies*'le (bu icatlarıma başka ne ad verileceğini bilmiyorum) Romansları hoşnut etmeye çalışıyorum ve onları Paris'e taşıyabilirim, küstahlığım bu kadar sınırsızlaşıyor! Sağduyuya sahip bir programı bir araya getiremeyen savaş yorgunu olarak tek başıma bir dizi konser vermeye kalkıştığımı, XIV. Louis gibi davranıp halka, *le concert, c'est moi* dediğimi düşünün." Daha sonra *soliloquiese* resital denmeye başlandı ve bu terim İngiltere'de büyük kargaşaya neden oldu. "Ne demek istiyor? Piyanoda nasıl ezber okunabilir?"

Liszt, bir piyanist olarak, çok büyük olasılıkla dünyanın tanıdığı en büyük piyanist olarak erken olgunlaştıysa da bir besteci olarak gelişimi bi-

raz geç oldu. Erken dönem müziği artık ilgi çekmiyordu. Büyük çoğunluğu içi boş virtüözlük malzemesidir. On dört yaşında bir opera, *Don Sancho*'yu besteledi. Bu da unutuldu. 1829'dan 1834'te kadar çeşitli malzemeleri –Berlioz'un orkestra eserlerini, Beethoven'ın senfonilerini– uyarlamakla ve opera açımlamaları yapmakla meşgul oldu. Ancak 1835'ten sonra repertuvarda kalacak eser dizilerine başladı. 1835'ten sonraki dört yıl, *Transcendental* Etütler, *Paganini* Etütler, *Années-de-pèlerinage*'ın ilk iki kitabı, Schubert şarkılarının düzenlemeleri, Bach'ın org eserlerinin piyano uyarlamalarının yıllarıdır. 1840'tan sonra *Macar Rapsodileri*, büyük ölçekli opera açımlamaları ve bugün ender çalınan ama çalınması gereken dikkate değer bir şarkı dizisi geldi. Si-Minör Piyano Sonatı 1854'te geldi ve Romantik hareketin en önemli düşüncelerinden biridir. Otuz dakikalık bu eserde Liszt, tematik dönüşümü kullanıp ana temayı çeşitli işlemlerden geçirdi, değişikliklere uğrattı ve tek bölümlü eserin çimentosu haline getirdi. Si-Minör Sonat, Romantik retoriğin özüdür ve bazıları onu rahatsız edici bulur; duygularına sahte, içeriğine yüzeysel der. Bazıları ise bu esere, Liszt'in, piyano tekniğine ve Romantik ruha en anlamlı katkısı der. Bugün pek çok müzisyen, ikinci değerlendirmeye katılır. Si-Minör Sonat ve 1857'nin yine tek bölümlü Mi-bemol Konçerto (yine tematik dönüşüm örneği bir eser), bestelendiklerinden beri repertuvardadırlar ve hâlâ heyecan ve elektrik üretirler.

1847'de Liszt, "profesyonel" piyanist olmayı –yani dolaşıp para karşılığı konser vermeyi– bıraktı. O zamana kadarki yaşamı hareketli bir müzikal ve duygusal patlama olmuştu ve buna, bütün Avrupa'nın başını sallayarak hoşnutsuzluğunu belli ettiği (belki de kıskançlığa çalan bir hoşnutsuzluk) bir aşk ilişkisi de dahildi. Liszt 1834'te Kontes d'Agoult'la karşılaşmıştı ve ertesi yıl Kontes kocasını terk edip Liszt'le birlikte İsviçre'ye kaçtı. Birliktelikten üç çocuk oldu. İkisi erken öldü; ama 1837'de doğan Cosima, daha sonra Liszt'in ilk büyük öğrencisi Hans von Bülow'la evlendi ve ardından da *onu* terk edip Wagner'e gitti. Cosima, hık demiş babasının burnundan düşmüştü; onun gibi uzun yaşadı ve 1930'da doksan üç yaşında öldü.

Kontes d'Agoult'un edebi özlemleri vardı ve onun iteklemesiyle –büyük olasılıkla onun editörlük ve redaktörlük yardımıyla– Liszt, eleştiri ve deneme yazmaya başladı. Kontesle birlikte Cenevre'ye yerleşti; orada ders verdi, peş peşe turnelere çıktı. 1842'de Weimar sarayında Özel Müzik Grandük Müdürü olarak atandı; ama 1848'e kadar orada ciddi görevler üstlenme-

di. Bu arada kontesle ilişkileri soğuyordu ve 1844'te ayrıldılar. Kontes Paris'e döndü ve Daniel Stern takma adıyla *Nélida* adlı bir roman yazdı. Liszt, romanda çok küçük bir yer tutar.

Liszt bir virtüöz olarak son turnesinde Rusya'da çaldı. Kiev'de Prenses Carolyne Sayn-Wittgenstein'la karşılaştı. Liszt otuz altı yaşındaydı. Prenses ise yirmi sekiz yaşındaydı, Polonyalı bir toprak sahibinin kızıydı ve on yedi yaşında Sayn-Wittgensteinli Prens Nicolas'la evlenmişti. Birkaç yıl sonra ayrıldılar ve Kiev'deki malikânede tek başına yaşıyordu. Fiziksel olarak çok çekici değildi; dinsel olarak bağnaz, bildiğinden şaşmaz ve oldukça erkeksiydi. Evlilik sayesinde de olsa bir prensesti, muazzam bir serveti vardı ve Liszt, onu ele geçirdikleri arasına kattı. Liszt'in peşini bırakmayacaktı. 1849'da Weimar'da Liszt'le buluştu ve sarayda rezalet çıkardı. Elinden geldiğince çabaladı, ama prensten boşanamadı. Ağdalı ve değersiz bir yazar olarak, Liszt'ın adıyla çıkan malzemenin önemli bir bölümünü büyük olasılıkla o yazdı. Sağolsun, Prensesin edebi üslupla ilgili düşünceleri sayesinde Liszt'in Chopin biyografisi, Chopin ve piyano çalışıyla ilgili temel kaynak olabilecek bir biyografi, bozulup Chopin'in önemsiz bir rol oynadığı muğlak, lugat paralanan pasajlara dönüştü. Tarihin Carolyne Sayn-Wittgenstein'ı sevmemesinin haklı nedenleri var. Prenses ömrünün sonraki yıllarında Roma'da yaşadı ve *Causes intérieures de la faiblesse extérieur de l'église* [Kilisenin Dış Zayıflığının İçsel Nedenleri] adlı bir kitap dizisi olan büyük projesi üzerinde çalıştı. Her bir cildi 1000 sayfayı aşan yirmi dört cilt olarak yayımlandı. Odasında bir matbaa, Liszt'in on dört büstü ve onun için özel olarak yapılmış yüzlerce sert puro vardı. Denildiğine göre, tütün, sertleştirilmek için demir tozuna bandırılırdı.

Weimar'da Liszt işe daldı ve küçük kenti ilerici müzik hareketinin kargâhı yaptı. Wagner'in, Berlioz'un, Schumann'ın ve Joachim Raff, Peter Cornelius ve Verdi gibi geleceğin okulunun bestecilerinin müziğini sunuyordu. Avrupa'nın her tarafından piyanistler, ondan ders almak için Weimar'a akıyordu. Bunların en önde geleni, 1871'de otuz yaşında ölen Karl Tausig'di. Tausig, Liszt'in doğal yeteneğine sahip olmasa da, onun yapabildiği her şeyi yapabilen müthiş bir piyanistti. Liszt, Weimar'da orkestra şefliğine de başladı. Liszt'in şef olarak önemi, genellikle fark edilmemiştir. Piyano çalışının birçok karakteristiğini podyuma taşıdı. Serbest şefliği temsil ediyordu. Çok sayıda şefin yaptığı ve hâlâ yapmakta olduğu gibi, Liszt kendini

ölçü çizgisiyle sınırlamak ve düzenli vurgularla yönetmek yerine metrik esneklik, drama ve renk aradı. Oldukça alışılmışın dışında olan vuruşu, ölçünün ilk vuruşuna ağır bir biçimde çullanmaktan çok, bir cümlenin iniş ve çıkışlarının anahatlarını çiziyordu. "Biz rehberiz, tamirci değil" diyordu. Wagner de, vurgudan çok cümleyle ilgilenen bir şefti ve Liszt gibi Wagner de tempo konularında cesaretliydi. Liszt ya da Wagner yönettiğinde, *tek* tempo olmazdı; bütünsel bir kavrayışla birbirine bağlanan bir dizi dalgalı tempo vardı. Kronolojiyi saptamak zordur ve Liszt'in bir şef olarak Wagner'i ve Wagner'in Liszt'i ne kadar etkilediğini belirlemek olanaksızdır. İkisi sürekli birbirine yaslandı. Ama Liszt, bir piyanist olarak daha önceydi ve yorumla ilgili serbest düşüncelerini, şefliğine de taşındı. Olasılıkla, birçok şeyde olduğu gibi, Wagner'in Liszt'i etkilemesinden çok Liszt Wagner'i etkilemiştir.

1858'de Cornelius'un bir operası olan *The Barber of Baghdad*'ın prömiyerindeki düşmanca bir gösteriden ötürü Liszt, Weimar'daki görevinden istifa etti. En azından, gösterdiği istifa nedeni buydu. Weimar'da artık mutlu değildi. İlk işvereni Grandük Carl Friedrich ona tam yetki ve cömert bir bütçe vermişti. Ama Carl Friedrich 1853'te öldü ve yerine geçen Grandük Carl Alexander, müziğe fazla ilgi göstermiyordu. Grandük, orkestranın ve opera binasının masraflarından da hoşnut değildi. Metresinin varlığı Liszt'in konumunu iyileştirmedi. *Cornelius* operası ıslıklandığında Liszt, gösterinin besteciye olduğu kadar kendisine de karşı olduğunu biliyordu.

Ama Liszt, müzik müdürü olarak görevlerini bırakmasına rağmen Weimar'la yakın bağlarını korudu. Ömrünün geri kalan kısmında Roma, Budapeşte ve Weimar arasında mekik dokumayı rutin haline getirdi; ayrıca iyi bir davaya hizmet söz konusu olduğunda, Avrupa'nın her yerine gitti. Öğrenciler ve genç hanım hayranları hep peşindeydi. 1865'te dört küçük kiliseden sipariş aldı, ondan sonra bir papaz cüppesi giydi ve Abbé Liszt olarak hitap edildi. Bir tanımlama da "Papaz cüppeli Mephistopheles"ti. Sürekli beste yaptı; ömrünün son yılına kadar ders verdi; *ayrıcalıklı olarak* ayrıcalıklılar arasında dolaştı.

Meslek yaşamının başından itibaren, aristokrasi tarafından eşit kabul edilmesinde ısrar etmişti. Gençken büyük salonlarda çalmış ve "Moscheles, Rubini, Lafont, Pasta, Malibran gibi birinci sınıf sanatçıların, hizmetçi kapısından girmek zorunda" olduklarını fark etmişti. Liszt öyle olmayacaktı. Kim olurlarsa olsunlar, konuklarla eşit kabul edilmedikçe çalmayacaktı.

Meslek yaşamının seyri içinde, kendisi müzik çalarken kaba davranan soyluları, hatta kralları azarladı. O Liszt'ti, kendi türünde tekti ve ayrıcalıklılar onun iradesine boyun eğmeliydi. Liszt yaşlandıkça, fiilen ayrıcalıklılar gibi davrandı ve ilave avantajlar bekledi. Ama saygı gösterilip pohpohlanınca –ne yazık ki bir züppeydi– tatlı ve cömert olabiliyordu ve Liszt'le yolları kesişen ve yanından mutsuz ayrılan çok az yetenek vardı. Avrupa'nın, hatta Amerika Birleşik Devletleri'nin her tarafından genç besteciler müziklerini ona getiriyorlardı. Getirilen müziği büyük bir kibarlıkla gözden geçirdi ve Grieg, Smetana, Borodin, Rimski-Korsakov, Balakirev, MacDowell, hatta bir süre Brahms gibi bestecileri cesaretlendirdi. 1853'te Weimar'ı ziyaret eden Brahms'la flörtü uzun sürmedi. Brahms, eski senfoni formlarını ve sonat ilkesini savunan "saf" Klasik okulu temsil ediyordu. Liszt ve grubu serbest formlardan, Romantik aşırılıktan ve müzik dışı çağrışımların tetiklediği müzik türünden yanaydı. 1860'ta Brahms, Joachim ve birkaç kişi daha, Weimar okulunun temsil ettiği Geleceğin Müziğine karşı bir bildiri imzaladı. Brahms muhalefetin lideri, İnancın Bekçisi olarak ortaya çıkacaktı; ama tarih ondan yana değildi. O ve Max Reger gibi izleyicileri yirminci yüzyıl müziğini çok az etkiledi; oysa Liszt ve Wagner doğrudan Strauss'a, Mahler'e, genç Arnold Schoenberg'e ve sonunda on iki ton okulu ve türevlerine yol açtı.

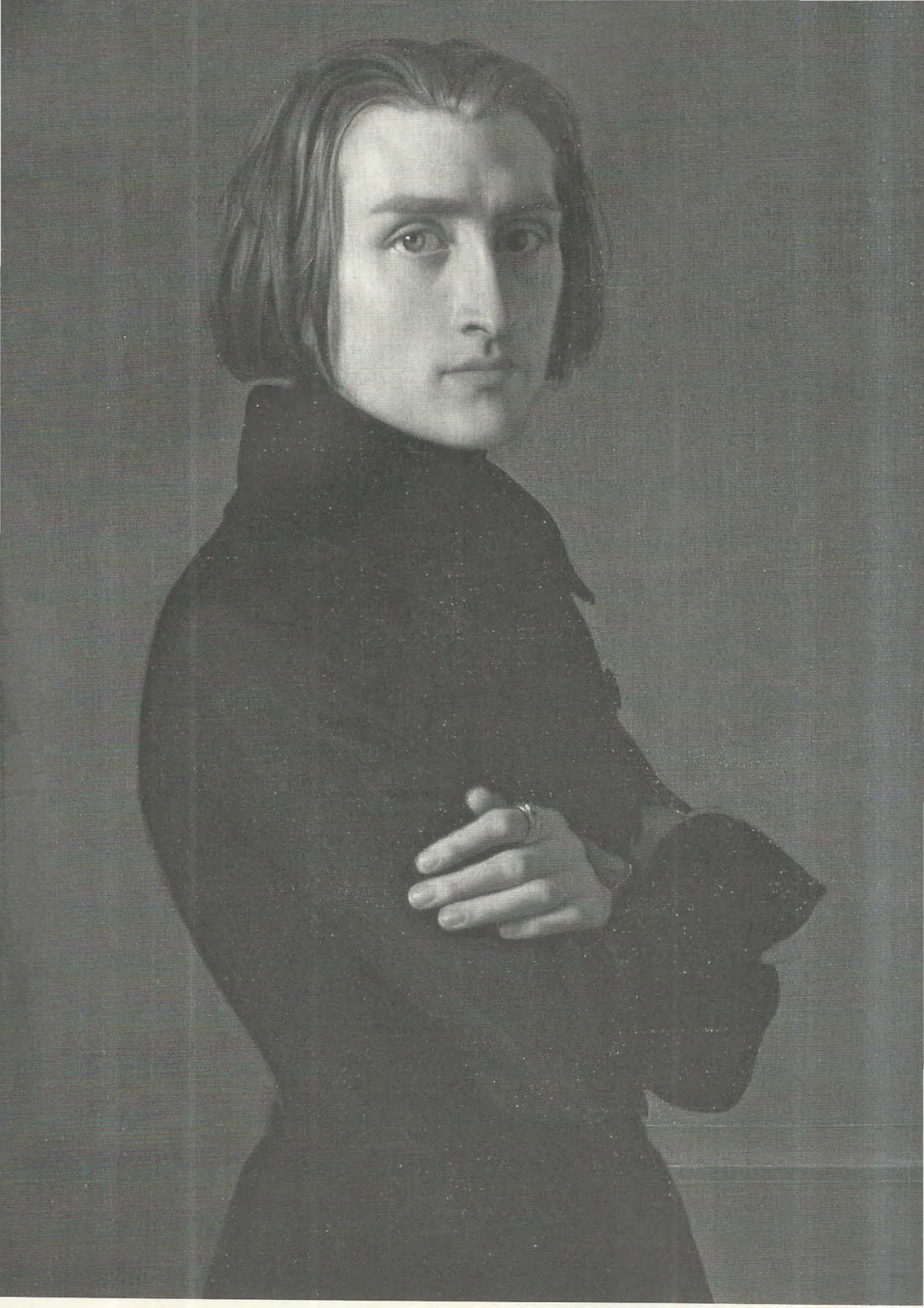
Liszt'in etkisi, bir piyano öğretmeni olarak da çok geniş olacaktı. Ustanın üslubunu ve tekniğini bütün dünyaya yayan iki kuşak takipçi yetiştirdi. Von Bülow ve Tausig'den sonra Sophie Menter, Eugen d'Albert, Moritz Rosenthal, Alfred Reisenauer, Aleksandr Ziloti, Arthur Friedheim, Frederic Lamond, Rafael Joseffy, Emil von Sauer ve Bernhard Stavenhagen gibi piyano devleri vardı –hepsi Liszt ürünü ve büyük çoğunluğu Liszt geleneğini gelecek kuşağa aktaran öğretmenlerdi. Liszt'in eğittiği ve yeni Romantik piyanoculuk okulunu temsil eden daha yüzlercesi vardı.

Birinci Weimar döneminde, 1848 ile 1858 arasında Liszt, yaratıcılığının doruğundaydı. Emrinde bir orkestrayla, yeni bir bestecilik evresini başlattı. Başlangıçta partisyonlarının orkestrasyonunu August Conradi, Joachim Raff ve çevresindeki diğer yetenekli genç bestecilere yaptırdı. 1854'e gelindiğinde, kendi orkestrasyonunu yapacak kadar kendinden emindi. Liszt'in icat ettiği yeni bir müzikal form, on iki senfonik şiir bu dönemde çıktı. Bunlar, bir dış uyarandan –bir şiir, bir oyun, bir tablo, herhangi bir şey– esinlenen tek bölümlü programlı müzik örnekleridir. Senfonik şiirin adı ve çoğu

kez yayımlanan edebi bir özet, ipucunu verir: *Les Préludes, Orpheus, Hamlet, Mazeppa.* Müzik, bir sonat kadar sıkı örülmüş olabilir, ama özel olarak programı anlatır. Liszt örnek oluşturduktan sonra senfonik şiir yazma modası, Avrupa'yı silip süpürdü. Liszt'in bir katkısı da, tematik dönüşümle ilgili bir kavramdı. Si-Minör Sonat ya da Mi-bemol Piyano Konçertosu gibi tek bölümlü büyük eserlerinde, bir tema birden fazla görev üstlenir. İkinci bir konu olarak ortaya çıkacak şekilde değiştirilebilir, daha sonra bir final konusu olarak başka bir formda hizmet edebilir; ama baştan sona fark edilir bir biçimde aynı tema olarak kalır. Liszt, bu tür tematik hokkabazlıkta çok yaratıcıydı ve müziği çoğu kez bir form ilkesi işlevi gördü; müziğine, eski formlara dönmeden kendine özgü birliğini kazandırdı. Liszt ile Klasik üslubun hiçbir zaman bir ilişkisi olmadı. Chopin bile, üç sonatında ve Viyolonsel Sonatında, eski sonat ilkesine boyun eğdi. Liszt hiç yapmadı. Her zaman kendi formlarını icat etti.

Solo piyano için yaptığı muazzam opera açımlamaları da yeni bir şeydi. Herz ve Hünten gibi besteciler, opera açımlama talebini karşılayarak geçindiler. Gösterişli bir giriş –zor, ama müşterileri olan genç hanımefendiler için çok da zor değil– yazar, sonra eserin temasını tanıtırlardı; bunu, dizilerle ve arpejlerle dolu bir kodayla son bulan bir dizi standart ve yaratıcı olmayan çeşitleme izlerdi. Bunlarla karşılaştırıldığında Liszt'in opera açımlamaları ve fantezileri, bir mum ışığının yanında yıldırım gibi kalır. Temaları bir kontrpuan karışımında bir araya getirirdi; armonileri değiştirirdi; kendi piyano dehasının bütün kaynaklarını sonuna kadar kullanırdı. Sonuç, yalnızca süper-virtüözler için müziktir: kahramanlık, hatta patlayıcı ölçekte özgün kompozisyonlar (kaynak ne olursa olsun). Bu tür müzik yirminci yüzyılda gözden düştü, ama son zamanlarda geri geldiğini gösteren işaretler ortaya çıktı. Her şeyden önce büyük ustalık içerir; virtüözün kral ve virtüözlüğün kendi başına bir amaç olduğu bir dönemi canlandırır.

Weimar döneminde *Faust* Senfonisi, *Dante* Senfonisi gibi tutkulu eserler, piyano ve orkestra için müthiş *Totentanz*, çok miktarda org ve din müziği ve Bach'ın *Weinen, Klagen, Sorgen, Zafen* kantatlarından alınan bir tema üzerine yoğun, büyüleyici bir çeşitleme takımı da dahil olmak üzere, piyano için yazılan birçok eser ortaya çıktı. Bu müziği tasvir etmek, Liszt'i tasvir etmek kadar zordur; zira soyluluk ile duygusallığın, şiirsellik ile bayağılık efektlerinin bir bileşimidir. Ama olgunluk dönemi müziğinin değişme-



FRANZ LISZT

yen bir şeyi vardır: son derece özgün, cüretkâr, hatta aşırı bir armoni bakışı. Bütün efektlerin altında, bütün vurguların altında, çarpıcı ölçüde sıradışı bir müzikal zihin vardır. Liszt'in kromatikliği, Chopin'inkinden bile aşırı olabilir ve doğrudan Wagner'e öncülük etmiştir. Küçük bir değişiklikle (ilk akorda Re-diyez yerine Re-natürel) ünlü Tristan'ın akorlarını notası notasına içeren bir Liszt şarkısı vardır: *Ich möche hingehn*. 1845'te, Wagner *Tristan und Isolde*'yi tasarlamadan çok daha önce bestelendi. Olasılıkla uydurma olan bir hikâyeye göre, *Tristan* Prelüdü başlarken Liszt ile Wagner bir locada oturuyordu. Wagner, "Bu *sizin* akorunuz, Papa" der. Liszt soğuk bir biçimde "Hiç olmazsa şimdi dinlenecek" yanıtını verir. Wagner, Liszt'e borcunu kabul etti. 1859'da şöyle yazıyordu: "Liszt'in besteleriyle tanıştığımdan bu yana, armoniyi ele alma tarzım çok değişti." Liszt'in cesur darbeleri ve sık disonansları her yerdeki genç besteciler tarafından kopya edildi ve Liszt ile Chopin arasında yeni bir dil müziğe girdi. Chopin öncüydü, alanda ilkti. Chopin'e bir şeyler borçlu olan Liszt'in armonisi, Polonyalı bestecinin daha rafine, daha incelikli armonisinden çok daha fazla dışa dönüktü. Bir o kadar kişisel, bir o kadar kendine özgü, bir o kadar da geniş kapsamlıydı.

Bunun dışında Liszt'in müziği bir gösteriş ve bravura, özenle hesaplanmış efekt, muhalif duruş, büyük teknik güçlüklere galip gelmiş bir çözüm müziğidir. Şaşırtmayı amaçlayan bir müziktir. Yaşamının sonrasında bazı önemli değişiklikler olacaktı. Ama bazılarının yaptığı gibi, Liszt'in müziğini saf efekt ve çok az töz olarak tarif etmek, esas noktayı gözden kaçırır. Böylesine armonik cürete sahip hiçbir müzik, tamamen yüzeysel olamaz. Liszt'in uzun soluklu birçok melodisi de görmezlikten gelinemez. Nağmeleri yalnızca bir ayrıntıyı çok uzun gösterse de, ilgi çekmeyecek şekilde biraz fazla belirli olsalar da Liszt, üstün bir ezgiciydi. Müziğinin sahici bir büyüleyiciliği vardır; ama bu müziği anlamadaki güçlüklerden biri, performansa çok fazla bağımlı olmasıdır. Bu durum, özellikle piyano müziği için geçerlidir. Romantik Liszt çalışı geleneği, Birinci Dünya Savaşından sonra kaybolmaya başladı ve bugün, bunu başarmak için *diablerie* ile imgelemi birleştiren çok az kişi vardır. Notalara oldukları gibi yaklaşan bir piyanist kaybeder. O zaman müzik, içi boş, zangırdayan diziler ve arpejler gibi görünür. Diğer yandan bir piyanist gereğinden fazla rotadan çıkarsa müzik, bayağı ve rahatına düşkün gibi görünebilir. Liszt'in piyano müziği, sınırsız tekniğe, cürete (yanlış nota basmaktan korktukları için deneme yapmayan dikkatli piya-

nistler, inandırıcı Liszt çalgıcısı olamazlar), büyük sesliliğe, narin gölgelere, aristokrat bir çizgide yüzme yeteneğiyle yumuşatılmış sergiciliğe ve dışadönüklüğe, sürekli ama esnek bir ritme sahip piyanistlere ihtiyaç duyar. Zor olan yalnızca piyano düzeni değildir. Bugün Liszt'in zihniyle ve dünyasıyla özdeşleşmek çok daha zordur.

Yaşamının son döneminde Liszt, tuhaf deneylere başladı. *Czardas macabre* ve *Nuages gris* gibi piyano eserlerinde, virtüözlük neredeyse ortadan kaldırılır. Armoniler disonant, çıplak ve açıktır. İzlenimcilik, hatta dışavurumculuk görülür. Son yıllarda Liszt'in bu geç eserleriyle ilgili epeyce araştırma yapılmıştır. Bu eserlerde Debussy, Bartók ve diğer modernlerin tohumları vardır. Büyük ölçüde fark edilmediler; çünkü çok az piyanist onları halkın önünde çaldı. Birçoğu tam işlenmiş beste olmaktan çok, taslaktır. Ama kahin, hatta hayalet gibidirler: Yaşlı Liszt, çalınıp çalınmayacağına, aslında gün ışığına çıkıp çıkmayacağına aldırmadan sırf eğlenmek için, gelecek bir dünyayı ima eden müzik taslakları çıkarıyor. Ama 1980'lerde Liszt'in yeniden canlanmasıyla birlikte piyanistler, aniden dikkatlerini bu cinli eserlere çevirmeye başladılar ve şimdi aktif repertuvarın parçasıdırlar.

İleri yaşında Liszt, bir kurumdu. Etrafı sürekli genç piyanistlerle, genç bestecilerle, gazetecilerle, dalkavuklarla ve asalaklarla çevriliydi. Arada bir halkın önüne çıkardı ve dinleyicilerini kendinden geçirme yeteneği hâlâ vardı. İlerlemiş yaş, beyaz saçlar ve siğiller, içindeki ateşli âşığı uslandırmadı. Kadınlara hâlâ çekici geliyordu ve öğrencisi Olga Janina ("Kazak Kontes") önce onu sonra kendini vurmaya kalkışınca güzel bir rezalet çıktı. Yaşamı sürekli tartışılıyordu. Onunla ilgili her şey, dedikoduya aç bir dünyanın ilgisini çekiyordu. En büyük piyanistlerin elleri her zaman özel bir ilgi görmüştür. Ellerinin alçı kalıpları çıkarıldı ve öğrencileri elleriyle ilgili şiir gibi düzyazılar yazdılar. Egemen görüşe göre, kocaman bir eli vardı; ama öyle değildi. Rahat bir biçimde yalnızca onluya uzanabiliyordu. Frenologlar Liszt'in kafasındaki yumruları inceleme derdindeyken el falcıları da, Liszt'in ellerine bakmaya can atıyorlardı; Amerikalı bir hanımefendi olan Anne Hampton Brewser, fiilen baktı. 22 Mart 1878 tarihli Philadelphia *Evening Bulletin*'e bir açıklama gönderdi; yazının bir kısmı bir tuhaflık olarak buraya almaya değer:

> *Bu ünlü sanatçının el ve parmaklarında, Desboralle'in kuramının öyle bir kanıtı bulunuyor ki! Karışıktır; yani parmaklar çeşit çeşittir, bazıları yu-*

varlak, bazıları kare ve bazıları da düz ya da yassıdır; bu gerçek bir sanatçı elidir, zira formun ve düşüncenin işaretidir. Avuç içi, tutku ve coşkuyla dolu, çalkantılı, olaylı bir yaşamı olduğunu gösteren çizgilerle kaplıdır –ama Apollon ve Merkür parmaklarındaki felsefi ve maddi noeud'*lar ya da düğümler, işaret parmağının orta boğumunun ötesine kadar uzanan harika uzun başparmaktaki mantık ve irade, bu dikkate değer adamın içgüdülerini kontrol edip mizacını nasıl yönetebildiğini gösterir. El falcılığına göre, bu kendi kendini kontrol, biraz bozulmuş aya çizgilerinde görülür. Yüce ve soylu bir karakterin zihinsel çalışmaları ve ciddi, ağır iş, fırtınalı gençliğin izlerini silmiş ve ileri yaşında, onu sükûnete ve huzura kavuştuğu yüce bir konuma yerleştirmiş. Yaşam çizgisi, şimdiye kadar gördüğüm en güçlü çizgidir; Jüpiter dağından sayısız çizgi çıkar. Parmaklar dikkate değerdir. Jüpiter ve Satürn parmakları karedir; yüzük ya da Apollon parmağı ile küçük ya da Merkür parmağı yassı, düz ve geniştir. Jüpiter parmağının ikinci kemiği, ilkinden uzundur ve bu da ihtirası gösterir. Satürn parmağı düğümlerle doludur. Sağ elin Apollon parmağında bir siğil var. Her iki elde küçük parmağın gücü muazzamdır; eklemi demirden yapılmış gibi görünür. Apollon parmağının eklemi çok güçlü gelişmiş. Satürn parmağının eklemi menteşeye benzer. Bir çizgi Apollon parmağının dibinden başlayıp bütün boğumları geçer; çok belirgindir; bu, büyük ün demektir.*

Bir başpapaz olarak Liszt'in çalımlarını ve yapmacık tavırlarını katlanılmaz bulanlar da vardı. 1877'de *Le Charivari* onun görünüşünü, "Marguerite'in ölüsü dokununca yavaş bir dönüşüme aracılık eden" bir Mephistopheles'in görünüşü olarak tasvir etti. Liszt, diyordu *Le Charivari*, yaşlı ve yoksul bir hava takınıyor; ama "Buna inanmaz, yalnızca alçakgönüllülük numarası yapar ve papaz cüppesi hâlâ genç bir ruhun zıplamalarını zor zapt edebilir... Onu Pasdeloup konserlerinden yarı kapalı gözlerle çıkıp, büyük bir adamın emrine verdiği şahane bir konak arabasına binerken görürsünüz." *Le Charivari* devam edip Liszt'in yaşam tarzını, yeme alışkanlıklarını, hoşlandığı küçük ve çok kötü Roma purolarını, gün boyunca içtiği siyah kahveyi, kahvaltıda yediği istiridyeleri tasvir eder. Makale şöyle biter: "Son bir söz. Liszt'in yüzü, kibarlık olsun diye deha taneleri denilen et benleriyle süslüdür. Eskiden dört taneydi, şimdiki sayıları iki katı aşmış. İnancının açığa çıktığı söylenir."

Evet, Liszt'le alay edebilirlerdi ve kusurları az değildi. Ama öldüğünde dünya sahiden üzüldü. Yalnızca erken Romantizm günleriyle son büyük bağlantı gitmemişti. Öğretmen ve besteci olarak, piyanist ve matine idolü olarak Liszt, bir esin kaynağı olmuştu –baş romantik, kendi kurallarını koyan adam, kendi pişirip kendi yiyebilen olağanüstü şahsiyet. Dostlarının ve düşmanlarının, hep olduğunu söyledikleri her şeydi. Bir yönden baktığınızda, o bir dahiydi. Başka bir yönde baktığınızda, bir numaracıydı. Ama şahsen bakıp karar vermek *gerekirdi*. Liszt, dünyaya geldiği andan itibaren göz ardı edilemezdi.

Bugün birçok kişi için Liszt'in müziği bayağı ve ikinci sınıftır. Bazılarına göre ise ebediyen büyüleyicidir. Müziği de fazlasıyla Liszt'e benzer –her zaman özgün, her zaman düşüncelerle dolu, çoğu kez karakteri kusurlu, çoğu kez sözde soylu. Zarif piyano eseri *Au bord d'une source*'un hassas mahremiyetinden muazzam *Faust* Senfonisi'nin Mephistophelesçi kasıntılarına kadar, sonsuz ölçüde değişik bir müzikti. Liszt'te her zaman bir tarafta şeytan ve bedensel istekler, diğer tarafta melekler korusu vardır. Şeytanlık eserleri, dini eserlerinden daha ilginçtir (sürekli işaret edildiği gibi, günah erdemden daha ilgi çekicidir). Liszt'in müziği *Grand galop chromatique* kadar boş kafalı, Si-Minör Sonat kadar ileri görüşlü, *Conzonetta del Salvator Rosa* kadar basit, *Don Juan Fantasy* kadar karmaşık, *Il Penseroso* kadar sessiz, *Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este* kadar parıltılı olabilir. Çoğu kez alay edilen *Macar Rapsodileri*'nde (birisinin dediğine göre, Liszt Çingene Rapsodileri adını verseydi kimse itiraz etmezdi) olduğu gibi milliyetçi, *Weinen, Klagen Variations*'ta olduğu gibi Bachçı ya da *Christus* oratoryosunda olduğu gibi kutsal olabilir.

Her şeyden önce Liszt'in müziğe getirdiği yeni form ve armoni kavramları vardı. Béla Bartók, Liszt üzerine bir denemesinde, müziğindeki kimi aleni kusurlara işaret etti. Ama, diyordu Bartók, bunlar önemli değil. "Bu eserlerin özünü, ilk kez Liszt'in ifade kazandırdığı yeni düşüncelerde ve geleceğe işaret etme cesaretinde bulmalıyız. Bu şeyler, Liszt'i bir besteci olarak büyükler sınıfına yükseltir." Bartók, Liszt'in katkıları arasında şunları sayar:

> *... birbirinden en uzak iki anahtarın herhangi bir geçiş olmadan yan yanalığı gibi sayısız ara söz, cesur armoni dönüşleri ve çok fazla teknik terimi kullanmayı gerektiren daha başka birçok nokta. Ama bunların hepsi yan-*

lızca ayrıntıdır. Daha önemli olan, baş eserlerde (örneğin Piyano Sonatı ve Faust *Senfonisi'nin iki dış bölümü) kendini gösteren mutlak bir biçimde yeni imgesel kavramdır; bu eserler, bu nedenle, on dokuzuncu yüzyılın önde gelen yaratımları arasında sayılırlar. Form bakımından da Liszt, gelenekten tamamen kopmamakla beraber, yeni olan çok şey yarattı. Onda, örneğin Mi-bemol Piyano Konçertosunda, çeşitleme ilkeleriyle ele alınan ortak temalı döngüsel sonat formunun ilk kusursuz gerçekleşmesi görülür Kendi romantik yüzyılını, bütün abartılarıyla birlikte reddetmemiş olması, çok anlaşılır insani bir durumdur. Aşırı dokunaklı belagati de buradan kaynaklanır ve kuşkusuz, en güzel eserlerinde bile halka verdiği ödünlerin nedeni de budur. Ama yalnızca bu zayıflıkları çekip alan kişi –ve bunu yapan bazı müzikseverler hâlâ var– bunların arkasındaki özü görmez.*

Bartók, Liszt'i çığır açan güç olarak selamlayan ilklerden biriydi. Brahms ve Wagner, on dokuzuncu yüzyılda yaratıcı şahsiyetler olarak Liszt'i gölgede bıraktı ve Liszt, yirminci yüzyılın ikinci yarısında neredeyse görmezden gelindi. Ama kâhin Liszt'in, fiilen gelişen müzikle, kendi zamanının herhangi bir bestecisinden daha fazla ilişkili olduğu ortaya çıkabilir. Müzik tarihindeki muhteşem yerinin hikâyesi, henüz tam olarak anlatılmamıştır.



FELIX MENDELSSOHN (1809-1847)
(EDUARD MAGNUS)

14
BURJUVA DÂHİ
FELIX MENDELSSOHN

Erken romantiklerden, en doğal müzisyen Klasikçiye, geleneklerin destekçisine, "saf " müzisyene dönüştü. Berlioz, Schumann, Chopin, Liszt –hepsi dâhiydi, ama bir müzisyen olarak Mendelssohn, eşi görülmemiş bir şeydi ve Mozart dışında hiç kimse böyle yeteneklerle doğmamıştı. Aslında Mendelssohn, Mozart'tan daha hızlı gelişti; zira aynı yaşlardaki Mozart'ı –ya da bu konuda müzik tarihindeki herkesi– gölgede bırakarak on altı yaşında Mi-bemol Sekizliyi ve on yedi yaşında *Midsummer Night's Dream* Uvertürü'nü besteledi. Mendelssohn bir müzik uzmanı değildi. Mozart gibi, her şeyi yapabiliyordu. O günün en iyi piyanistlerinden biriydi, en büyük şefti (Liszt ve Wagner'den önce podyumda aktifti), olasılıkla en büyük orgcuydu. İsteseydi en büyük kemancılardan biri olabilirdi. Kulağı kusursuzdu, belleği kuvvetliydi. Ayrıca hümanistti –kültürlüydü, çok okurdu, şiirle ve felsefeyle ilgilenirdi. Birçok kez işaret edildiği gibi, ilgilendiği her şeyde ses getiren bir başarı elde edecekti.

Ama başlangıçta vaat ettiği yaratıcılığa ulaşamadı. Belli bir muhafazakârlık, duygusal bir ketlenme, doruklara ulaşmasını engelledi. Her zaman ustaca olan müziği, yaşlandıkça giderek daha fazla bir dizi doğru, kibar hareket halini aldı. Bunun için geçmişini suçlayabiliriz. Saygın, zengin, muhafazakâr, bankacı bir Yahudi ailesinden gelen Mendelssohn'a çocukluktan itibaren doğru olması, iyi davranışları örnek alması, kabahatlerden uzak durması öğretildi. Genç bir adam, ne kadar ateşli ve dehayla dolu olursa olsun, duyarlı ama ataerkil bir babanın hâkimiyetinde, içine muhafazakârlık aşılanmadan servet içinde büyümez. Mendelssohn, ihtiyatlı bir adam olarak, yerleşik düzeni tehdit eden her şeyi kuşkuyla karşılayan biri olarak yetişti. Kız kardeşine "Dünyada bir ilerleme kaydedip bir ün kazanana kadar yeni olanı övme; çünkü o zamana kadar bu iş sadece bir zevk meselesidir" diyordu. İhtiyat, ihtiyat. Belki de güçlü bir biçimde anti-Semitik Berlin'de zenginlik ile Yahudiliğin birleşmesi, Mendelssohn'u fark etmeden aşırı dik-

katli olmaya, öne çıkmakta tereddüt etmeye ve kabul görmeye hevesli olmaya itti. Belki de damarlarındaki kan, onu daha sonra Wagner'de meyvesini veren bariz Alman milliyetçiliğine itti. Mendelssohn bir Almandı ve bundan gurur duyuyordu; müzikte ve diğer sanatlarda Alman üstünlüğüne inanan bir yurtseverdi. Alman Yahudiler, izin verildiğinde, her zaman Almandan daha fazla Alman olmaya çalıştılar; Mendelssohn da kendisini bir Yahudiden çok bir Alman olarak görüyordu. Yalnızca bir kez atalarına işaret ettiği bilinir. Her neyse, ebeveynleri Abraham ve Leah Ortodoks değildi ve çocuklarını Mendelssohn-Bartholdy adıyla vaftiz ettiler. (Annesi Leah'ın erkek kardeşi Hıristiyan olunca Bartholdy adını almıştı.) Mendelssohnlar Berlin toplumuyla bütünleşti; "kabul" edildiler ve evleri, müzikal ve entelektüel düşüncenin –ama genel kabul gören bir müzikal ve entelektüel düşüncenin– merkezi oldu. Felix Mendelssohn'un geçmişi, devrimci düşüncelere uygun değildi. Bu yüzden zengin Alman burjuvazisinin ideal örneği olarak büyüdü ve doğa da ondan yanaydı; zira yakışıklı, neşeli bir gençti, kıvrak ve aktifti, aristokrat bir duruşu, yüksek bir alnı, bukleli siyah saçları ve rafine, anlamlı bir yüzü vardı. Terbiyeliydi, biraz züppeydi, yaşamının sonrasında oldukça ukalaydı, taşkınlığa güvenmezdi, sakin bir aile yaşamı sürdü, saygılı bir karısı vardı, çocuklarıyla ilgilendi, sürekli çalıştı ve yalnızca tesadüfen bir dahi olmasıyla, öteki zengin burjuvaziden farklıydı.

Büyük filozof Moses Mendelssohn'un bu torunu o kadar olağanüstü bir çocuktu ki! 3 Şubat 1809'da Hamburg'da doğdu, ama aile üç yıl sonra Berlin'e taşındı ve Felix orada, neredeyse acımasız bir kültür atmosferinde büyüdü. Acımasız; çünkü anne ve baba, paranın ve mevkinin verebileceği her şeye çocuklarının sahip olmasını sağlamaya kararlıydı. Leah'ın kendisi amatör bir müzisyen ve sanatçıydı, İngiliz, Fransız ve İtalyan edebiyatı öğrencisiydi, Homeros'u özgün dilinde okuyabiliyordu. Abraham müziği severdi ve genel olarak kültürlü, aydın bir adamdı. Abraham ile Leah, yalnızca çocuklarının eğitimini doğrudan denetlemekle kalmadı, çocukların bu konuda ciddi olmalarını sağlamaya da kararlıydılar. Bu çok çalışmak, hiç piknik yapmamak demekti. Felix, sabah saat 5'te kalkıp müzik, tarih, Yunanca ve Latince, doğa bilimleri, çağdaş edebiyat ve resim derslerine çalışmaya hazır beklerdi. (Ömrü boyunca sabah erken kalkmayı sürdürecekti.) Yetenekli kız kardeşi Fanny gibi, diyetle büyüdü. Fanny, Felix'ten dört yaş büyüktü. Fanny doğduğunda annesi, bebeğin ellerine bakmış. "Bach füg parmakla-

rı!" diye haykırmış. Mendelssohnlar böyle bir aileydi. Fanny ve Felix: Mozart'la bir paralellik daha; zira Mozart'ın kız kardeşi Nannerl gibi Fanny de iyi bir piyanistti. Ama Mozart daha sonra kız kardeşinden uzaklaştığı halde Felix, bütün yaşamı boyunca Fanny'ye yakın oldu.

Gerçekten de Fanny'nin Bach füg parmakları vardı. Neredeyse parlak kardeşi kadar yetenekli olan Fanny, on üç yaşında Bach'ın *Eşit Düzenlenmiş Klavye*'sinin tamamını ezberlemişti. Çocukken Felix'le birlikte piyano düetleri yapacak ve iki-piyano müziği çalacaklardı. Kardeşi gibi beste de yaptı –şarkılar, piyano parçaları, bir piyano üçlüsü ve çoğu hiç yayımlanmayan başka eserler. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*'a göre, Fanny Hensel (kocası ressam William Hensel'di), kardeşinin üslubunda çok fazla beste yaptı. Tal-Groethuysen CD'si için yazdığı program notlarında David Montgomery, Fanny'nin dört el için *Three Pieces*'i hakkında farklı düşünür. Ona göre Fanny bazı bakımlardan Felix'ten daha serüvenciydi. "Arada bir ezgisel yazıları kardeşininkine benzer özellikler gösterir; ama armonik ve yapısal anlayışı tamamen kişiseldi. Yalnızca yayımlama zorunluluğunun (belki de olanağının) olmaması, yeteneklerinin o zamanın önde gelen Avrupalı bestecileriyle boy ölçüşecek kadar gelişmesini önlemiş gibi görünüyor." Tal ve Groethuysen, *Three Pieces*'in partisyonunu bulmak için, Fanny'nin müziğinin elyazmalarının bulunduğu Berlin Staatsbibliothek arşivini taramak zorunda kaldılar. *Three Pieces* sevimlidir: Çalım, kendine güven, ince bir ezgi duygusu ve epeyce cazibeli bestelenmiştir.

Mendelssohn, dokuz yaşına geldiğinde dinleyici önünde piyano çalıyordu. O zamanın en iyi piyanistlerinden biri olan Ignaz Moscheles, onun üslubunun son rötuşlarını yaptı. Mozart'ta olduğu gibi, Felix'in yeteneğinden yararlanmak söz konusu değildi ve Felix çocukken halkın önüne çok fazla çıkmadı. Tam tersine, Mendelssohn'un ebeveynlerinin, Felix'in profesyonel müzisyen olması konusunda kuşkuları vardı ve bu konuda büyük aile toplantıları yapıldı. Ama çok geçmeden, bu kadar muazzam bir yeteneğin teşvik edilip geliştirilmesi gerektiği anlaşıldı. Felix'in yalnızca doğal bir çalgı yeteneği yoktu; 1825'te daha on altı yaşındayken dört opera, konçertolar, senfoniler, kantatlar ve çoğu hâlâ elyazması halinde piyano müziği bestelemişti. Felix, ebeveynlerinin ayarladığı bir orkestrayla bu müziği deneyip düzenliyordu. Gelişip kusursuz bir sanatçıya dönüşmesi boşuna değil. Büyüyüp kendi orkestrası için müzik yazıp yönetebilirdi. Pazar sabahları

Mendelssohnların evinde Avrupa'nın entelektüel ve sosyal yaşamından ünlülerin katıldığı müzik toplantıları olurdu. Bütün çocuklar katılırdı –piyanonun başında ya da şeflik yapan Felix, yine piyanoda Fanny, şarkı söyleyen Rebecca (1811 doğumlu), viyolonselde Paul (1813 doğumlu). Arada bir, bu erken Mendelssohn eserlerinden bir ikisi dirilir ve formlarının kesinliği, canlılıkları ve katışıksız profesyonellikleri bakımından etkileyicidirler. Çocuk o sırada Avrupa'daki iyi bestecilerden biriydi. 1825'te Mi-bemol Sekizliyi besteleyince büyük bestecilerden biri olduğunu gösterdi.

Sekizli, birçok bakımdan, bir besteci olarak Mendelssohn'un tipik eseridir. Sonat formunun yerleşik ilkelerine sadıktır ve bu bakımdan bir çığır açmaya kalkışmaz. On altı yaşındaki bu çocuğun yazımında, devrimci bir serbest kalma çabasını gösteren hiçbir işaret yoktur. Ama geniş açılış teması, nasıl bir özgüven ve mantıkla sunulmuş ve geliştirilmiş! Berlioz, Chopin ve Schumann'ın kullanacağı türden hiçbir metrik düzensizlik içermeyen bir temadır. Mendelssohn'un kafası o yönde çalışmazdı ve Sekizlisinin açılış teması, olgunluk döneminin sakin akan, Klasik olarak yapılandırılmış temalarının habercisidir; aynı şekilde Sekizli temasının çözümünde, sonraki eserlerin inceliği, zarafeti ve pürüzsüzlüğü vardır. Sekizlinin üçüncü bölümü *scherzo*da, Mendelssohn müziğe yeni bir şey getirdi. Bu zarif, kıvrak, hava gibi hafif yazı o zaman bir mucizeydi ve şimdi de bir mucizedir. Eski müzik yazarları istisnasız buna "Mendelssohn'un peri müziği" dediler ve gerçekten de içinde cin gibi bir şey var. Bu yazma türü ertesi yıl, Mendelssohn *Midsummer Night's Dream* Uvertürünü besteleyince doruğuna ulaştı. On yedi yaşındaydı ve asla daha kusursuz bir eser yazmadı. Oberon, Titiana, âşıklar, Bottom –hepsi, bu perili manzaranın içinden yürüyerek geçerler. Müzik her daim taze kalmıştır ve tekniğe bağlı içeriğin kusursuz bir örneğidir. Orkestralama da buna dahildir. Mendelssohn, bir besteci olmanın yanı sıra, bir orkestracı olarak da altın oranı temsil ediyordu. Tamı tamına kullanması gerekeni kullandı, fazlasını değil; ama kullandığını da zevkle, beceriyle ve imgelemle kullandı.

Mendelssohn'un Berlin'deki ilk yılları, Bach'ın *Aziz Matta Pasyonu*'nu hazırlayıp sahnelemesiyle doruğa ulaştı (1829'da 11 ve 21 Mart günlerinde iki performans). Bach, Mendelssohn'un sunduğu şekliyle kendi partisyonunu tanımakta zorluk çekebilirdi; ama eser, Bach'tan bu yana dinlenmemişti. Mendelsshon 400 kişilik bir koro ve sayısı çok artırılmış bir orkestra kul-

landı. Müziği Berlinli dinleyicilerin zevkine uygun hale getirmek için bazı bölümleri kesti, bazılarını değiştirdi ve gerekli olduğunu hissedince, yeni orkestrasyon yapmakta tereddüt etmedi. Yirmi bir yaşındaki Mendelssohn, o sırada diğer bestecilerin ve şeflerin erken müziğe yaptıklarından fazlasını ya da eksiğini yapmadı. Canlanma, Bach'ın yeniden doğuşunun kıvılcımını çaktı. Yaşamı boyunca Mendelssohn hiçbir zaman Bach'tan çok uzak olmadı ve olasılıkla o sırada bilinen müziğinin tümünü ezberlemişti. Bütün iyi müzisyenlerin üstün hafızaları vardı; ama Mendelssohn'unki olağanüstüydü. Çocukken dokuz Beethoven senfonisini ezbere biliyor ve piyanoda çalabiliyordu. Çok büyük olasılıkla bir müzik eserini bir kez dinler ve bir daha unutmazdı. Abartma gününde olan Charles Hallé, Mendelssohn'un o zamana kadar yazılmış müziğin her ölçüsünü bildiğine ve anında yeniden yazabileceğine inandığını söylemiştir.

Her zengin gencin yaptığı gibi Mendelssohn da Büyük Avrupa Turuna çıkmalıydı ve 1829'da yola çıktı. Gezi üç yıl sürecekti. İtalya'ya, Fransa'ya ve İngiltere'ye gitti; herkesle karşılaştı, herkes tarafından sevildi. Uzun, açıklayıcı mektuplar yazdı; çoğunu kurşun kalem çizimlerle resimledi. Mendelssohn, bir sanatçı olarak çok övüldü. Çizimleri birbirine benzer ve çok dikkatlidir, kişisellikten yoksundur, gördüklerinin kopyasıdır. İnsan figürü çizmeye çalıştığında, bir teknik ressam olarak eksiklikleri kendini gösterir; ama bu figür çizimler, en azından, dikkatle kopya edilen manzaraların yoksun olduğu çekiciliğe sahiptir.

1831'de Paris'teydi; Liszt, Chopin, Berlioz ve Kalkbrenner'le karşılaştı; Romantik müziği dinledi ve çok sevmedi. Yeni mahsulün en iyisinin Chopin olduğunu düşündü; ama Chopin'in radikal armonilerine ve yeni piyano çalma tarzına Mendelssohn'un başlangıçta duyduğu güvensizliği aşması biraz zaman aldı. Mendelssohn, Schumann'a da şahsen büyük saygı duydu; ama müziğinden kuşkuluydu. Onu rahatsız ediyordu ve muhafazakâr Mendelssohn, rahatsız edilmekten hoşlanmazdı. Berlioz "Ölüleri çok sever" diye dalga geçiyordu. Mendelssohn, Biedermeier dönemini temsil ediyordu: rahat, ev gibi, duyguda ağır, burjuva, işlevsel. Ama Mendelssohn mizaç olarak Romantizme kuşkuyla baksa da bu durum, 1835'te Leipzig'de müzik müdürü olunca Romantik müzik yönetmesine engel olmadı. Sonraki kuşaklar Mendelssohn'un müziğini fazlasıyla ağır, fazlasıyla sığ, fazlasıyla yüzeyde diye küçümsedikleri halde erken Romantiklerin,

onunla ilgili tamamen farklı düşünceleri vardı. Örneğin Schumann'a göre, Mendelssohn, kusursuzluğun kendisiydi. "Mendelssohn'u zamanımızın *ilk müzisyeni* sayarım ve bir usta olarak ona şapka çıkarırım." Avangard Berlioz'un, bir besteci olarak Mendelssohn'a büyük saygısı vardı; Liszt'in de öyle. Hayranlığın bir kısmı, Mendelssohn'un icracı bir müzisyen olarak gösterdiği büyük başarılara bir yanıt olabilir. Müzisyenler sanatkârlığa her zaman karşılık verir ve Mendelssohn, etraftaki herkesten daha fazla sanatkârdı. Ama Mendelssohn'un müziğinin, Romantik çağdaşları üzerinde kesin bir etki yarattığını gösteren bolca kanıt vardır. Halk da onun müziğine doyamadı. Aslında hiçbir Romantik besteci, Chopin bile, sağken halk tarafından bu ölçüde usta olarak kabul edilmedi.

Mendelssohn'un standartları çok yüksekti ve 1833'te Düsseldorf'ta müdür olunca bu standartları hayata geçirme fırsatı buldu. Hemen Lasso, Palestrina ve Leo gibi on altıncı ve on yedinci yüzyıl bestecilerini programa almaya başladı ve operada *Don Giovanni*'nin canlandırmasını yönetti. Ne var ki, Mendelssohn uyuşuk ve taşra kasabası Düsseldorf için çok gelişkin bir müzisyendi. 1835'te Leipzig'de –Bach'ın kenti– Gewandhaus konserlerinin sorumluluğunu üstlenmeye davet edilince seve seve kabul etti. Kısa süre içinde Leipzig'i Almanya'nın müzik başkenti yaptı ve ülkesindeki orkestra çalışını da devrimcileştirdi. Orkestrayı kırk çalgıcıdan elli çalgıcıya çıkardı, Ferdinand David'i birinci keman yaptı ve çalgıcılarının kafasının rahat olması için, orkestranın her üyesine maaş bağlattı. Baton kullanan ilk şeflerden biri olan Mendelssohn, orkestrasını duyarlı bir birim haline getirdi. Bir şef olarak fazla hareketten kaçınırdı, hızlı tempoya eğilimliydi ve doğru ritim ile pürüzsüz ansamblda ısrarlıydı. Mendelssohn, belki de bugün anlaşıldığı anlamda ilk modern orkestra şefiydi. Canlı, gergin, diktatör Mendelssohn, çalgıcılarından itaat isterdi ve istediğini alamadığında tepesinin attığı biliniyordu.

Repertuvarı da gözden geçirdi. Gewandhaus konserlerinin sorumluluğunu almadan önce en çok çalınan besteciler, Anton Eberl, Ignaz von Seyfried, Karl Reissiger, Alexander Fesca, Sigismund Neukomm, Ferdinand Reis gibi unutulmuş şahsiyetlerdi. Mendelssohn hepsini değiştirdi. Mozart ve Beethoven'ı repertuvarın belkemiği yaptı; onların hemen arkasına da Haydn, Bach ve Hendel'i koydu. Leipzigli dinleyicilere tanıttığı yeni besteciler arasında Spohr, Cherubini, Moscheles, Gade, Rossini, Liszt, Chopin,

Schumann ve Schubert vardı. Âdet haline gelen varyete programlarından kurtuldu ve programları daha çok bugün olduğu gibi düzenlemeye, bir uvertürle başlayıp büyük ölçekli bir esere, sonra bir konçertoya ya da başka bir büyük ölçekli esere geçmeye ve daha kısa bir parçayla bitirmeye başladı. Bir senfoninin bölümlerini bir divertimentoyla ayırmayı da bıraktı. O zamanın programlarında, çoğu kez bir Beethoven senfonisi iki bölümden sonra durdurulur ve bir arpçı, viyolonselci ya da şarkıcı izleyici eğlendirirdi, ondan sonra senfoni kaldığı yerden devam ederdi. Konser sponsorları, hiçbir izleyicinin bir Beethoven senfonisini baştan sona dinlemenin entelektüel gerilimine dayanamayacağını hissediyorlardı.

Mendelssohn Leipzig'de çok çalıştı; ama evlenmeye vakit bulmayı da bildi. Karısı, Fransız Reform Kilisesinden bir din adamının kızı olan Cécile Jeanrenaud'ydu. Evlilik mutluydu ve dört çocukla kutsandı; ama şaşırtıcı bir biçimde Cécile, fazla tanınmaz. Mendelssohnlar ev yaşamlarını kendilerine sakladı ve Cécile, arka planda kaldı. Zeki ve yardımsever olmalı; Leipzig'de Mendelssohn'un kız kardeşiyle karşılaştığında onun üzerinde iyi bir izlenim bıraktı. Fanny, Berlin'e şöyle yazdı:

> *Sonunda yengemi tanıdım ve kendimi üzerimden bir yük kalkmış gibi hissediyorum; zira onu hiç görmediğim için çok rahatsız olduğumu ve keyfimin kaçtığını inkâr edemem. Cana yakın, çocuksu, taze, pırıl pırıl ve soğukkanlıdır ve Felix'i çok şanslı buluyorum; zira onu anlatılamayacak derecede sevdiği halde, tadını kaçırmaz, ama Felix kaprisli olduğunda, zaman içinde sinir patlamalarını tamamen tedavi edecek bir ağırbaşlılıkla ona yaklaşır. Varlığı bir meltem etkisi yaratır, o kadar duru ve doğal.*

Mendelssohn, Leipzig konserlerine ek olarak 1841'de Berlin Sanat Akademisi konserlerinin sorumluluğunu da üstlendi. Konuk şef olarak Avrupa'nın her tarafına gitti ve özellikle Londra'da fazlasıyla itibar gördü; orada Kraliçe Victoria ve Prens Albert'le yakınlık kurdu. Kraliçe rahat müziği seviyordu ve Bay Mendelssohn onu verecek kişiydi. Mendelssohn'un mektupları, Windsor Şatosunda yapılan müziğe ve müzik toplantılarına göndermelerle doludur. Kraliyet ailesi, özellikle Bay Mendelssohn'un piyano çalışını dinlemekten hoşlandı. Bir piyanist olarak Mendelssohn, Liszt okulunun Romantik gürlemelerine ya da Chopin üslubunun zarif nüanslarına ve renk efektlerine karşıt olarak saf, Klasik üslubu temsil ediyordu. Çalışı, müziği

gibiydi –berrak, zarif, kesin, mantıklı, çok az pedal kullanımı. Herhalde, Kalkbrenner'in beyniyle çalmasına benziyordu.

Mendelssohn besteciliğin, şeflik yapmanın ve konser düzenlemenin üzerine, 1842'nin sonunda bir de Leipzig Konservatuvarını kurdu; Konservatuvar, ertesi yıl 3 Nisanda açıldı. Robert Schumann'la birlikte kompozisyon ve piyano dersleri verdi. Keman öğretiminden sorumlu Ferdinand David de öğretim üyeleri arasındaydı. Mendelssohn Mi-Minör Keman Konçertosunu bestelerken birçok teknik konuda David'e danıştı.

Demek ki 1840'larda besteci, şef, piyanist, öğretmen, yönetici, aile babası ve gezgin olarak aktif Mendelssohn'u görüyoruz. Bu arada muazzam yazışmalar da gerçekleştirdi ve müzik festivallerinin kuruluşunda etkili oldu –Köln'de, Düsseldorf'ta, Schwerin'de, Birmingham'da. 1845'te Berlin'deki görevlerinden azat edilmesini istedi ve bu, ona Londra'da daha fazla faaliyet için zaman kazandırdı. Sürekli gezerek, sürekli çalışarak, sürekli daha fazla sinirlenerek çeşitli faaliyetlerini gece gündüz sürdürdü. Ailesi sağlığından endişe etmeye başladı. Mendelssohn, fiziksel ve duygusal olarak tükendi, ama çalışma dürtüsü vardı. Örneğin 1847'nin başında Leipzig'de kendi *St. Paul*'ünü yönetti ve ardından Londra'ya gidip dört *Elijah* performansını yönetti. Sonra Birmingham ve Manchester'da da *Elijah* yönetti. Londra'da başka yükümlülükleri de vardı. Her şey bittiğinde hasta ve yorgun görünüyordu; söylendiğine göre, Londra'da bir hafta daha kalırsa öleceğini söylemiş. Londra'dan ayrılıp şeflik yapmak üzere Frankfurt'a geldi.

Mayıs 1847'de sevgili kız kardeşinin ölüm haberini orada aldı. Berlin'de beyin kanaması geçirmiş ve 14 Mayısta ölmüştü. Mendelssohn bunu öğrenince kendisi de beyin kanaması geçirdi ve bir daha iyileşmedi. Çalışmayı bırakmak zorunda kaldı –nihayet!– ve ailesiyle birlikte İsviçre'ye gitti; orada suluboya resim yaparak ve bir yaylı çalgılar dörtlüsü ile başka eserler üzerinde çalışarak rahatlamaya çalıştı. Eylülde kendisini iyi hissettiğini söyleyerek Leipzig'e döndü; ama kendisini kısmen felç bırakan bir beyin kanaması daha geçirdi. 4 Kasım 1847'de otuz sekiz yaşında öldü.

Mendelssohn'un Romantizmi, 1830'larda ve 1840'larda aktif olan büyük bestecilerin Romantizminden çok daha ölçülüydü. Romantik özlemlerin hiçbirine, Romantiklerin hoşuna giden hırslı kavramlardan hiçbirine sahip değildi. Şöyle diyordu: "İnsanlar müziğin çok fazla ihtiraslı olmasından, sözleri anladıkları halde, müziği dinlediklerinde düşündükleri şeyle-

rin berrak olmamasından sıkça yakınırlar. Benim içinse tamamen tersi söz konusu... Sevdiğim müzikle bana açıklanan düşünceler, söze dökülemeyecek kadar tanımsız değil; aksine fazlasıyla tanımlıdır." Bu, müzikte mantığa karşılık veren birinin açıklamasıdır ve Mendelssohn müziğinin çok büyük bir bölümü, mantıklı değilse hiçbir şeydir. İçgüdüsel bir biçimde her türlü aşırılıktan –müzikte, sanatta, yaşamda– kaçındı. Berlioz'un aşırı sesli müziği doğal olarak onu tiksindirdi: "korkunç bir karmaşa, karmakarışık bir pislik... partisyonlarına dokunduktan sonra elleri yıkamak gerekir." İlk eserlerinin kimisinde birkaç ileri armoni denedi, ama hemen ürkmüş gibi geri çekildi. Müziği, Schumann'ın, Chopin'in ve Liszt'in dokusal zenginliğinden yoksundu. Değiştirilmiş akorlardan, alışılmışın dışında anahtar ilişkilerinden, düzensiz ölçü gruplarından yoksundur. Mendelssohn'un müziği büyük ölçüde diyatoniktir. Romantiklerle aynı dili konuşmadı.

Onu bu kadar popüler yapan şey, müziğinde armonik bir acılığın bulunmamasıydı. Diğer Romantiklerin vahşi disonanslarından rahatsız olan geleneksel kafalı dinleyiciler, Mendelssohn'un müziğiyle arkalarına yaslanıp gevşeyebiliyorlardı. Hummel'in, Cherubini'nin, hatta bazı salon bestecilerinin o sırada popüler olan müziğiyle güçlü bir ilişkisi vardı. Bununla birlikte Mendelssohn müziğini onlardan katbekat üstün kılan şey, sergilediği zarafet ve incelik ile açık seçik yapısıydı. Daha sonraki kuşaklar böyle bir kusursuzluğu can sıkıcı, Mendelssohn'un ezgilerini bıktırıcı, ritimlerini çok düzenli ve tahmin edilebilir bulacaklardı. Mendelssohn müziğinde sürpriz öğesi, diğer büyük bestecilerde bulunandan daha azdır. Ama on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısı, Mendelssohn'u ilaha yakın görüyordu. Özellikle İngiltere'de nüfuzu, yüzyıl boyunca güçlü kalıp Britanya okulunun tamamına egemen oldu. Mendelssohn Londra'ya ilk geldiği andan itibaren İngiltere'yi sevdi ve hayranlık karşılıklıydı. Sir George Grove, Mendelssohn'u adeta Britanya uyruklu ilan etti. "Uzun süredir yarı İngiliz sayılmaktadır. İyi İngilizce konuşuyordu, dilimizde mektup ve nota yazıyordu; sık sık taşrada görülüyordu; ilk önemli eseri Shakespeare üzerine kuruluydu... *Scotch Symphony* ve *Hebrides Overture*'ü, Britanya manzarasının onu ne kadar derinden etkilediğini gösteriyordu."

Yirminci yüzyılda Mendelssohn'un ünü keskin bir inişe geçti. Yine de müziğinin repertuvardan çıktığı bir zaman olmadı ve entelektüel eleştirmenlerin kötüleyici açıklamalarına rağmen olmadı. Yalnızca genel olarak

Romantizmin modası geçmedi ve Schumann, Liszt, hatta Chopin gölgede kalmadı; avangard eleştirmenler, Mendelssohn'un müziğinin özgünlükten uzak, hatta tatsız olduğuna da karar verdiler. Amerikalı eleştirmen Paul Rosenfeld, *Elijah* ve *St. Paul* gibi partisyonlardan tiksinti dışında bir şey duymuyordu. Mendelssohn'un, dini müziği pasaport olarak kullanıp Hıristiyan toplumuna girmeye çalışan Yahudi bir züppe olduğunu öne süren makaleler yazdı. Rosenfeld'in görüşü, avangard düşünürler tarafından genel olarak kabul edildi. Ne var ki, halk, sert eleştirilere aldırmadı. Keman Konçertosu, *Italian* ve *Scotch* Senfonileri, *Midsummer Night's Dream* ve *Hebrides* (*Fingal's Cave* olarak da bilinir) Uvertürleri, her zamanki kadar popülerdi. Bir oda müziği grubunun bulunduğu her yerde, Re-Minör ve Do-Minör Üçlüler ile çok sayıda yaylı çalgılar dörtlüsü eksik olmazdı. *Variations sérieuses* piyano literatürünü hiç terk etmedi; Sol-Minör Piyano Konçertosu da.

Dış görünüşe bakıldığında, 1920 ile 1940 arası dönemde bu kadar çok müzisyenin ve eleştirmenin Mendelssohn'u bu kadar küçümsemiş olması tuhaftı. Stravinsky ve Bartók'un anti-Romantizmiyle büyüyüp bir Liszt'in dışa dönük parıltısından ya da bir Schumann'ın gizli ruh hallerinden rahatsızlık duyan dinleyiciler anlaşılabilir. Ama Mendelssohn'un müziğinin berrak çizgileri ve güzel örgüsü vardır; taşkın Romantik hareketlerden çoğu kez tamamen sakınır. Yirminci yüzyılın anti-Romantikleri, Mendelssohn'u coşkuyla benimsemeliydi. Müziğini bir süre tatsız kılan şey, herhalde müziğindeki serüven yoksunluğuydu.

Her neyse, yirminci yüzyılın ikinci yarısı, Mendelssohn'u yeniden keşfetmekle meşguldür. Bir zamanlar dalga geçilen *Songs without Words* bile, kusursuz yazılmış ve hayli kişisellik içeren bir dönem eseri olarak saygıyla anılmaya başlanıyor. Piyanistler üç Etüde, altı Prelüd ve Füge, Fa-diyez Minör Fantezi (Op. 28) gibi etkili virtüöz eserlere bir kez daha bakıyor. Son yıllar, Mendelssohn'un on iki yaşındayken Berlin'de bestelediği müzikle ilgili bir araştırmaya tanık oldu ve dinleyiciler müziğin –yaylı çalgılar için senfoniler, iki piyano için konçertolar ve oda müziği eserleri– ataklığına, tatlılığına ve teknik uzmanlığına hayran kalırlar. Şarkıları geri gelmeye başlıyor. Oratoryolar bile –*hayret!*– artık otomatik olarak ahlakçı Victoria dönemi sofuluğunun bunaltıcı örnekleri olarak görülmüyor. Mendelssohn, doğru bir bakış açısıyla görülmeye başlanıyor. Muazzam bir tekniğe sahip kibar bir besteciden ibaret değildi. Müziğinde duyarlılık, üslup ve büyük ölçüde kişisellik

vardır; çok sayıda müzikal formun her birinde –senfoni, konçerto, piyano, oda müziği, lied, konser uvertürü, oratoryo– en az bir tane kusursuz örnek besteledi. Aslında opera dışında her şey. Etkisi Fransız okulunun müziğinde (özellikle Gounod ve Fauré), genç Richard Strauss'ta, Çaykovski'nin gençlik eserlerinde görülebilir. Bugün, Mendelssohn'un çoğu müziğindeki örtük duygudan hâlâ biraz kuşkulanılır. Ama şimdi seriyal ve post-seriyal müzik kendi mecrasında akarken ve yeni-Romantizm geri dönerken Mendelssohn'un müziği, Liszt'inki gibi, yeniden değerlendiriliyor ve Mendelssohn, yeniden tatlı, saf, kusursuz orantılı bir usta olarak kabul edilmeye başlanıyor.



GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)
(HENRI GREVEDON)

15
SES, SES VE DAHA FAZLA SES
ROSSINI, DONIZETTI, BELLINI

Gioachino Rossini'nin ilk operasının tarihi olan 1810'dan Gaetano Donizetti'nin öldüğü yıl olan 1848'e kadar, İtalyan operasına –yani İtalya'da bestelenen opera: bel canto opera, Cherubini ve Spontini gibi bestecilerin çıkardığı heybetli İtalyanca operaların karşıtı– üç besteci egemen oldu. Üç besteci Rossini, Donizetti ve Vincenzo Bellini'ydi.

Onların operasında şarkıcılar ve şarkı söylemek önemliydi. Operaları, çok büyük ölçüde içtenlikle eğlendirmeyi amaçlıyordu. Weber, operalarında Alman halkıyla ilgilenmiş olabilir ve Beethoven, *Fidelio*'da manevi değerleri amaçlıyordu. Bunlardan hiçbir bel canto bestecilerini ilgilendirmiyordu. Duygusal ve göstermeci sanatları, dinleyicilerden derin düşünmelerini istemiyordu. Sonuç olarak operaları son derece popülerdi. "İtalyanlar için müzik" diye yakınıyordu Berlioz, "duyusal bir hazdır, fazlası değil. Zihnin bu soylu dışavurumuna, aşçılık sanatına duydukları kadar saygı duyarlar. Bir tabak makarna gibi, hakkında düşünmeye gerek olmadan, hatta dikkat bile etmeden hemen sindirilebilen bir müzik istiyorlar." Daha sonra Meyerbeer'in gösterişli operaları, Verdi'nin psikolojik operaları ve Wagner'in müzikli dramaları bel canto operayı sahneden attı; yine de bir avuç eser uluslararası çevrede varlığını sürdürdü –Rossini'nin *Sevil Berberi*'ni, Donizetti'nin *Lucia di Lammermoor*'u, *Don Pasquale*'ı ve *L'elisir d'amore*'u, Bellini'nin *Norma*'sı. İtalya'da yarım düzinesi daha arada bir duyulmuş olabilir. Ama Rossini'nin otuz dokuz, Donizetti'nin yaklaşık yetmiş ve Bellini'nin on bir opera bestelediği düşünülülecek olursa bu kadar azının duyulmuş olması, büyük bir temsiliyet sayılmaz.

İkinci Dünya Savaşından sonra, büyük ölçüde iki şarkıcı –Maria Callas ve Joan Sutherland– sayesinde, Avrupa ve Amerika'nın her tarafında bel canto operaya duyulan ilgide ani bir canlanma oldu. Yüz yıldır unutulmuş operalar raflardan çıkarıldı ve müzikseverler antikaları şevkle araştırdı. Ama bu operalardan çok azının, antika olmanın ötesinde bir değere sahip

olduğu anlaşıldı. Operaların neye benzediğine ilişkin yeterli bir fikir edinmek de olanaklı değildi. Bel canto opera koloratur sopranoların yanı sıra, koloratur tenorları, kontraltoları ve baritonları gerektirir. (Koloraturun yalnızca tiz sopranoyla ilgili olduğuna dair yanlış bir düşünce vardır.) Her ne kadar Callas ve Sutherland canlandırmaya çalışsa da gelenek yok olmuştu ve on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında, tenor Rubini'nin ya da bas Lablache'ın yaptığı gibi şarkı söyleyebilecek tenorlar ve baritonlar dünyanın hiçbir yerinde yoktu.

Bel canto operanın önemli bir kısmı alelacele hazırlanmış, büyük ölçüde kavatina ve kabalet düzeneğine dayanan formüllü operalardı. Yavaş ve lirik olan kavatina, şarkıcının çizgisini göstermek, uzun bir cümleyi ton, nüans ve renk güzelliğiyle söyleme yeteneğini sergilemek içindi. Kavatinayı, kabalet denilen ve şarkıcının virtüözlüğünün devreye sokulduğu hızlı bir bölüm izlerdi. "Güzel şarkı söyleme" anlamına gelen bel canto, büyük ölçüde, on sekizinci yüzyılın ideal doğaçlama zevkini yansıtıyordu. Bir şarkıcıdan kusursuz bir tekniğe sahip olması beklenirdi. Bir şarkıcının güzelleştirmeden, süslemelerden ve kadanstan tat alması da beklenirdi. Saf ton ile parlak tekniğin bileşimi, bel canto şarkıcılığı oluştururdu. Bu tür şarkıcılık büyük ölçüde *castrato*lardan kalmaydı. On yedinci yüzyılın *castrato* virtüözü Baldassare Ferri, yukarı ve aşağı iki oktav ardışık trili bir nefese yerleştirebiliyordu. Bu tür pasajlar kesintisiz 50 saniye sürebiliyordu. Farinelli'nin de bir cümlesinin 50 saniye sürdüğü ölçülmüştür. Rossini, büyük *castrato*lardan bazılarını dinlemişti ve neler yapabildiklerini biliyordu. Büyük *castrato*ların salt fiyakacı olmadıklarını da biliyordu. Zevk sahibi olanlar, dinleyicilerini söyleyiş tarzlarının saflığı, güzelliği, hatta tutkusuyla mest edebiliyorlardı.

İdeal olan –teknik artı zevk– çok sık ortaya çıkmazdı. Müzisyenler içinde en çok opera şarkıcıları, ayrıcalıklarını kötüye kullanma eğilimindedir. Rossini'nin ilk günlerinde, akıllarına eseni yapıyorlardı. Şımarık ve huysuzdular, besteciden daha önemli sayılıyorlardı. Besteci, onları memnun etmek için Talleyrand diplomasisine başvurmak zorundaydı. İki popüler primadonna aynı operada sahneye çıksaydı yoğun bir çekişme ve kuşkunun, gözyaşı ve nefretin ortaya çıkması olasıydı. Her biri aldatılmadığından emin olmak için kendi aryalarının ölçülerini sayardı. Sonra ileri gidip müziği kendine göre değiştirirdi. Rossini'nin zamanındaki şarkıcıların basılı notalara yönelik tutumu o kadar saygısızcaydı ki şaşkın besteciler, çoğu kez kendi

müziklerini tanımakta güçlük çekerlerdi. Rossini, şarkıcıların zevksizliğiyle hep savaşıyordu. Hatta güzelleştirmelerin çoğunu yazdı ve bunlara titizlikle uyulmasını istedi. Ama Rossini bile, yıldız bir sopranonun, her şeye yazıldığı gibi uymasını beklemiyordu. Emekli olduktan yıllar sonra Rossini, *Sevil Berberi*'ndeki "Una voce poco fa" aryasında genç Adelina Patti'ye eşlik etti. Patti aryayı tanınmayacak şekilde süsledi ve Rossini, parlak şarkıcılığından ötürü kendisini kutladıktan sonra, soğuk bir biçimde bestecinin kim olduğunu sordu. Birkaç gün sonra Rossini, Saint-Saëns'a aryalarının değiştirilmesine ya da nakışlanmasına itirazı olmadığını söyledi. "Onlar bunun için yaratılmıştı. Ama resitatiflerde dahi bestelediğim şeyden bir nota bile bırakmamak –bu da çok fazla."

İtalya'da yüzyılın ilk yarısında besteci bir opera binasına gelir, aşağı yukarı üç haftada bir opera besteler, ilk üç performansı yönetir, ardından bir sonraki kente geçerdi. İtalyan operası hep bu şekilde çalışmıştı; bir ticaretti, devir ne kadar hızlı olursa o kadar iyiydi. Operalar nadiren yayımlanırdı; bir sonraki kentin son operasını dinlemediğini bilen Rossini, son operasından bölümler alıp yeniymiş gibi sunardı. Rossini'nin en ünlü operası, 1816 tarihli *Sevil Berberi*, 1810 tarihli *La cambiale di matribonio*'dan aryalar ve ansamblar, ayrıca diğer dört operasından da çeşitli malzemeler kullanır. Şimdi ünlü olan uvertür bile, daha önceki üç eserinden aşırılmıştır. *Il barbiere*'nin bitirilmesinin bestecinin on üç gününü almış olması tipikti. Donizetti bu beceriden söz ederken, şaka yollu "Rossini'nin tembel bir adam olduğunu hep biliyordum" diyordu. Donizetti ne dediğinin farkındaydı, zira *L'elisir d'amore*'u beslemek sekiz gününü almıştı. İtalya'yı gezen Felix Mendelssohn, İtalyan tarzı opera bestelemeye baktı, hayret etti ve eğlendi. Eve şöyle yazıyordu: "Donizetti bir operayı on günde bitiriyor. Kuşkusuz ıslıklanabilir, ama parası ödendiği için bu önemli değil, sonra gidip iyi vakit geçirir. Sonunda ünü tehlikeye girerse, gerçekten çok çalışmak zorunda kalır ve bundan da hiç hoşlanmaz. Bu yüzden, halkı memnun etsin diye bir operaya üç hafta ayırır, bir çift aryaya epeyce emek harcar; sonra yine keyfine bakabilir, yine çerçöp yazabilir." Çalışkan Alman karınca Mendelssohn ile İtalyan ağustosböceği Donizetti.

Bel canto bestecileri, tümü aynı şekilde yapılandırılmış formüllü operalar bestelediklerı için bu kadar hızlı partisyon üretebiliyordu. Açılış korosunu; hazır olda bekleyen, herkesin ve her şeyin saptanan yerde olduğu, bir

ordu müfrezesinin askerleri gibi yerleştirilmiş aryalar ve ansambllar izliyordu. İki perdenin her biri, baş şarkıcıların, sahne ön ışıklarına ilerleyip dinleyiciye gözlerini dikerek şarkı okuduğu gürleyen bir koroyla son bulurdu. Rossini bir besteciye yazdığı mektupta, çalışma yöntemini içtenlikle anlatmaktaydı:

> *Açılış gecesinden önceki akşama kadar bekle. İster eserinizi bekleyen bir kopyacının varlığı olsun, ister saçını başını yolan emprezaryonun kışkırtması olsun, hiçbir şey zorunluluktan daha fazla esin vermez. Benim zamanımda, İtalya'daki bütün emprezaryolar otuz yaşında keldi...* La Gazza Ladra'*nın uvertürünü açılış günü, müdürün beni hapsettiği tiyatroda ve yazdığım özgün metni aşağıda bekleyen kopyacılara pencereden atan sahne görevlilerinin gözetimi altında yazdım. Yetiştiremezsem sahne görevlilerine beni pencereden atmaları emredilmişti.* Il Barbiere'*de daha iyisini yaptım. Bir uvertür bestelemedim, Elisabetta adlı yarı-ciddi bir opera için yazılmış olanı seçtim. Halk çok memnun oldu. [Rossini,* Barbiere *uvertürünü* Elisabetta'*nın dışında* Aureliano *ve* L'Equivoco Stravagante *için de kullandığını da eklememiş.]*

Rossini ve Donizetti gibi vurdumduymaz olmayan ve sanatını daha ciddiye alan Bellini, formüllerden uzaklaştı, ama fazla değil. İki kolaycı çağdaşı, başarılı formüllerini değiştirme zahmetine hiç katlanmadı. Rossini ve Donizetti'nin fiilen her operasında ve Bellini'nin birçok operasında baştan savma iş, kendi eserlerinden hırsızlık ve sinizm vardır. Operalarının çok büyük çoğunluğunun ölü olmasının nedeni budur. Donizetti'nin *Chiara e Serafina*'sını, *L'ajo nell'imbarazzo*'sunu, *Parisina, Torquato Tasso, Rosamonda d'Inghilterra*'sını ya da *Belisario*'sunu; Rossini'nin *Elisabetta, regina d'Inghilterra, Torvaldo e Dorliska* ve *Adelaide de Borgogna*'sını; Bellini'nin *Bianca e Gernando*'sunu ya da *Zaira*'sını kim dinledi ya da kim dinler?

Bellini ve Donizetti'den uzun yaşayan Rossini, üçlünün büyük adamıydı. Deha sahibiydi, kıvrak bir zekâsı ve hiç yanılmayan bir ezgi yeteneği vardı. "Bana bir çamaşır listesi verin, besteleyeyim" diyerek böbürleniyordu. 29 Şubat 1792'de bir Adriyatik limanı olan Pesaro'da doğdu. İleriki yaşamında Rossini'ye Pesaro'nun Kuğusu denilecekti. Birçok büyük besteci gibi onun da çocukken muazzam bir becerisi vardı ve piyano, keman ve viyola çalabiliyordu. Sesi çatallaşmadan önce operada şarkı da söyledi ve onlu yaşlarındayken durmadan beste yapıyordu. 1807'de Bologna'da konserva-

tuvarda derslerine başladı. Daha sonra karısı ve müziğinin büyük yorumcusu olacak İspanyol soprano Isabella Colbran'la orada tanıştı. Sahnelenen ilk operası, 1810'da Venedik için yazılmış, *La cambiale di matrimonio* adlı tek perdelik bir farstı. Müziğin ataklığı, ruhu, bastırılamaz mizahı ve gerçek kişiselliği, onu özel bir şey olarak ayrı bir yere koydu. Rossini'nin ilk büyük gözdesi *L'inganno felice*, ertesi yıl yine Venedik'te sahnelendi. Bunu, *La scala di seta, Il signor Bruschino, Tancredi, L'italiana in Algeri, Semiramide, Il Turco in Italia, La Cenerentola* ve *Le Compte Ory* gibi operalar izledi. Rossini yirmi bir yaşında dünya çapında ünlüydü ve operaları, çıktığı anda uluslararası repertuvara giriyordu.

Rossini'yi ünlü yapan, her şeyden önce ezgiydi ve Wagner de bunu kederli bir biçimde kabul etti. "Rossini" diyordu, "ağır partisyonların ukala kerestesine sırtını dönüp halkın, yazılı nota olmadan söyledikleri şarkıları dinledi. Orada duydukları, opera kutusundaki numaraların dışında kalan, kulakta kendiliğinden kalan bir şeydi: çıplak, kulağı rahatlatan, mutlak ezgisel ezgi, yani başka bir şey değil yalnızca ezgi olan ezgi." Wagner öfke ve ironi karışımıyla şu sonuca vardı: Rossini'yle "operanın gerçek yaşam tarihi son bulur." Tüm iddialara rağmen drama bir tarafa atıldı ve icracıya, yalnızca gösterişli virtüözlük görevi verildi. Wagner durumu düzeltmeye kararlıydı.

Komik operaların en büyüğü olan *Il barbiere Siviglia*'da Rossini'nin müziği, Avrupa'daki her opera evinin gazabına uğradı. Rossini bu konuda bir opera yazma cüretini gösterdi. Önemli ve çok popüler bir besteci olan Giovanni Paisielo 1782'de sevilen, hayranlık uyandıran ve hemen popüler olan bir *Sevil Berberi* yazmıştı. Bugün Paisielo operası bir antikadır; büyüsü solmuş, ama özünde armoni ve ezgi bakımından sıradan bir operadır. Neredeyse aynı librettoyu kullanan Rossini'nin operası, onu hızla unutturdu. Yine de Rossini'nin *Barbiere*'si 20 Şubat 1816'da Roma'daki prömiyerinde umduğunu bulamadı. Kötü okundu ve halkın dikkatini müzikten uzaklaştıran tuhaf kazalar oldu. Bir şarkıcı ayağı takılıp düştü ve kanayan bir burunla şarkı söylemek zorunda kaldı; bir kedi sahneye dalıp herkesin dikkatini kendi üzerine çekti. Ama ikinci perde iyi gitti ve eser, çok geçmeden tüm zamanların komik operası olduğunu kanıtladı. İlk gösteriminden dokuz yıl sonra New York'ta, Park Theater'da Manuel García'nın ilk sezonunda sahnelendi (gerçi kısaltılmış bir versiyonu, 1819'da bu kentte sunulmuştu ama). García, özgün bir Almaviva olmuştu.

Rossini bugün öncelikle komik opera yazarı olarak hatırlanır; ama ciddi ve trajik operaları kendi zamanlarında epeyce saygı gördüler. *Otello, Le Siège de Corinth, Moise, Guillaume Tell* –hepsi büyük hayranlık uyandırdı. 1822'de Viyana'da Karntnertor Tiyatrosunda bir Rossini festivali oldu ve kent bir Rossini çılgınlığı yaşadı. Beethoven da *Barbiere*'ye hayran kaldı ve Rossini'ye dünyaya daha fazlasını vermesini söyledi. Schubert ünlü Rossini kreşendosunu ve diğer düzenekleri bazı partisyonlarıyla bütünleştirdi. Paris'te Théâtre des Italiens ve Opéra binasında sürekli Rossini operaları sahneleniyordu. 1842'de Londra'nın bir "Rossini sezonu" doldu. Rossini Londra'ya performansları denetlemeye gitti (Viyana'ya gittiği gibi) ve varlığı, tahsilatı maddi olarak artırdı. Avrupa, Rossini delisiydi. Gelgeç İtalyan için işler yolunda gidiyordu. Yıllarca birlikte yaşadıktan sonra Colbran'la evlendi; sonra Olympe Péllisier'le düşüp kalktı ve Colbran ölünce onunla evlendi. Gittiği her yerde kıskanıldı, ağırlandı, hayranlık duyuldu. Şişmanladı, bazı tuhaf hastalıkları ortaya çıktı, Avrupa'nın en ünlü gurmelerinden biriydi (insanlığa bıraktığı miraslardan biri de Rossini bifteğidir) ve 1829'da Paris Opéra'da *Guillaume Tell* sahnelendiğinde, övgüler adeta histerik bir hal aldı.

O noktada Rossini opera bestelemeyi bıraktı ve otuz dokuz yıl daha yaşamasına rağmen yayımlanmak üzere başka bir nota yazmadı.

Emekliliği, sonsuz sayıda spekülasyona konu olan bir sırdır. İki tane büyük ölçekli dinsel eser, *Stabat Mater* ile *Petite messe solennelle*'i (birçok kişinin gözlemlediği gibi, ne *petite* [küçük] ne de *solennelle*'dir [gösterişli]) besteledi ve çok sayıda kısa piyano ve vokal eser besteleyerek avundu. Ama her şeye rağmen meslek yaşamı 1829'da, ününün doruğunda son buldu.

Birçok tahminde bulunulabilir. Bir kere Rossini çok para kazandı. Öldüğünde, yaklaşık 1 milyon 420.000 dolar değerinde bir mülk bıraktı. Yazması için herhangi bir mali zorunluluk yoktu ve Rossini, estetik inançtan ya da manevi zorunluluktan ötürü beste yapan bir idealist değildi. İkincisi, sağlığı iyi değildi. Üremik sorunları vardı; üstüne üstlük bir de evhamlıydı ve uykusuzluk çekiyordu. Rossini bir arkadaşına "Kadınların bütün hastalıkları bende var" diyordu. "Bende olmayan tek şey, rahim." Emeklilik kararında bir miktar, doğasındaki tembellik de etkili oldu.

Ama daha önemlisi, Rossini operanın gidişatından memnun değildi. Castratoların ortadan kalkmasıyla birlikte şarkı söyleme sanatının da ölmekte olduğuna içtenlikle inanıyordu. Daha 1817'de –o sırada daha yirmi

beş yaşındaydı– şarkı söylemenin yozlaşmasına ağlıyordu: "İtalya'nın dışında doğmuş birçok şarkıcımız, müzikal zevkin saflığından vazgeçti... Bülbül gibi şakımalar, sekmeler, triller, atlamalar, nota salkımlarının, yarım tonların kötü kullanımı; şimdi hâkim olan şarkıcılığı bunlar niteliyor." O sırada Rossini, Alman okulunun bozucu etkisi saydığı şeyden de rahatsızdı. 12 Şubat 1817 tarihli bir mektubunda, herhangi bir konservatuvardaki en katı akademisyen kadar muhafazakâr görünür:

> *Haydn tuhaf akorları, yapay pasajları ve cüretkâr yenilikleri işin içine sokarak tadın saflığını bozmaya zaten başlamıştı... Ama ondan sonra Cramer ve sonunda da Beethoven, birlikten ve doğal akıştan yoksun, yapay tuhaflıklarla dolu besteleriyle, sözsüz müzikten alınan tadı tamamen bozdular. Şimdi de Mayr, Sarti'nin, Paisiello'nun ve Cimarosa'nın yalın ve muhteşem üsluplarının yerine, kendi ustaca ama kısır armonilerini geçiriyor; burada yeni Alman okulu dikkate alınarak ana ezgi boğazlanıyor.*

Rossini'nin yaşlandıkça fikrini değiştirdiğini gösteren hiçbir kanıt yoktur. Kendi operaları, Meyerbeerci öğeler içeren *Guillaume Tell* bile, ezginin zarifliğiyle, berraklıkla, orkestrasyonun mütevazılığıyla ve ağırlıklı olarak diyatonik armonilerle, esas olarak Klasiktir. 1830'da Romantizm yolundaydı ve Rossini bir anti-Romantikti. Yeni hareketin yüksek sesliliğinden, "tuhaflıklarından", "edalarından" hoşlanmazdı. Her şeyden önce, yeni şarkı söyleme üslubundan nefret ediyordu. Yeni bir tür, tiz sesli tenorlar modaydı ve Rossini, onların temsil ettiği her şeyi küçümsüyordu. Enrico Tamberlik, ünlü ince Dodiyeziyle opera izleyicisini hayrete düşürüyordu ve Tamberlik bir vesileyle Rossini'yi ziyaret etti. "İçeri alın" dedi Rossini. "Ama söyleyin, Do-diyezini askılığa bıraksın. Giderken alır."

Rossini'nin, *Guillaume Tell*'den önce bile besteciliği bırakmayı düşündüğü biliniyordu. Stendhal, Milano'da Rossini'yle görüştü ve şunları yazdı: "Gelecek Nisanda Rossini 28 yaşında olacak ve 30'unda beste yapmayı bırakmak istiyor." Bir de Rossini'nin babasından bir mektup var: "Yeterince bitkin düştüğü için 1830'da her şeyi bırakıp eve çekilmek, beyefendi gibi davranmak ve istediğini yazmanın keyfini sürmek istediğini bana söyledi." Dergiler dedikodulara başladı ve 1828'de *Revue musicale*, yakında çıkacak *Guillaume Tell*'le ilgili bir makalede, "bu operanın, kaleminden çıkan son opera olacağını... bizzat kendisi öne sürdü" dedi.

1840'lara gelindiğinde Rossini, mesleğe dönmeyi düşünse bile, halkın kendisini terk edip yeni tanrıları, özellikle de Giacomo Meyerbeer'i tercih edip etmeyeceğini kendine sormuş olmalı. Bunca yıldır Avrupa operasının kralı olan Rossini, önemini yitirmiş eski kral denilme olasılığından hoşlanmazdı. Rossini'nin biyografisini yazanlardan biri, Herbert Weinstock, durumu özetler: "Zevklerine ortak olmadığı izleyicilere bütünüyle sevmediği operalar vermek için *Les Huguenots* ile *Le Prophète*'nin bestecisiyle ve *Nabucco* ile *Ermani*'nin bestecisiyle rekabet ettiğini –ya da etmek istediğini– gösteren hiçbir şey yoktur." Kısaca, Rossiniyen opera dünyası artık yoktu.

Bu yüzden Rossini emekli oldu. Bologna ve Paris'te evleri, Passy'de bir yazlığı vardı. Yeni bir metres buldu. Bologna'da Liceo Communale'yle ilgilendi, bu taşra konservatuvarının müzik standartlarını yükseltmeye çalıştı. Ağırlandı, pohpohlandı ve Müziğin Duayeni kabul edildi. Nüktedan, uygar, kentli ve keskin dilliydi; görüşlerinden korkulurdu ve ağzından aniden çıkıveren açıklamalar, her yerde keyifle aktarılırdı. "Biraz önce Cipriani Potter'dan bir Stilton peyniri ve bir kantat aldım. Peynir çok güzeldi." Ya da "Wagner'in bazı kötü çeyrek saatleri dışında, bazı iyi anları da vardır." Berlioz'un *Symphonie fantastique*'ini dinledikten sonra, "Müzik olmaması ne kadar güzel" dedi. Rossini'nin Berlioz'la ilgili başka bir yorumu da *La Damnation de Faust*'taki "Sıçan Şarkısı"yla ilgiliydi. Binada kedi olmadığı için hoş değildi, dedi. Ya da –söz oyunları yapmayı severdi– Liszt'in *Gran Mass*'ının Amentüsünü, çelenkteki en güzel çiçek olarak sürekli öven birini dinleyince, "Evet, gerçekten *Liszt'in bir çiçeği*" dedi. Bestelediği küçük piyano eserlerine ve şarkılara –bazıları henüz yayımlanmamıştır– yaşlılığının günahları dedi. Bu eserlerin, Chabrier ve Satie tarzı bir gerçeküstücülüğü vardır, özellikle başlıklarda: kırmızıturplar, ançuezler, tereyağı gibi adlarla gruplanmış, içinde bireysel parçalar bulunan *Les Hors d'oeuvres*, ya da *Mon Prélude hygienique du matin*, ya da *Gymnastique d'écartement* ya da *L'Innocence italienne suite de la candeur française*.

Paris'te, Avrupa'nın en parıltı salonlarından birini kurdu. Cumartesi akşamları konuk ağırlardı. Müzik olur, çoğunlukla Rossini piyanonun başına geçip ünlü bir şarkıcıya eşlik ederdi. Eski okuldan bir piyanistti, çok az pedal kullanır ya da hiç kullanmazdı, parmakları tuşların üzerinde nazikçe kayardı. Konuklara basılı davetiyeler gönderilirdi ve gecenin müzik kısmının basılı programları olurdu. Rossini havasında değilse ona eşlik etmek ya

da çalmak için hazırda bekleyen birkaç yetenekli piyanisti vardı. Bunlardan biri Camille Saint-Saëns, biri de Louis Diémer'di. Viyana'daki *Neue Freie Presse*'ye yazan Eduard Hanslick, Rossini gecelerinden birini tasvir etti. Hanslick, evin konuk sayısını barındıramayacak kadar küçük olduğunu söylüyordu:

> *Hararet anlatılamazdı ve basınç o kadar büyüktü ki, güzel bir vokalist (özellikle Madam Sax'ın çapında biri), oturduğu yerden piyanoya gitmek için kendine yol açmak sorunda kaldığında, çok büyük çabalar zorunlu oluyordu. Parıldayan mücevherleriyle bir sürü hanımefendi, müzik salonunun tamamını işgal eder; açık kapılarda erkekler, hareket edemeyecek kadar birbirlerine yapışık ayakta dururlar. Arada bir elinde içeceklerle bir hizmetçi kalabalık arasında kıvrıla kıvrıla ilerlemeye çalışır; ama işin tuhafı, yalnızca çok az kişi (ve çok büyük çoğunlukla yabancılar) ikram edilen içeceklerden alır. Söylendiğine göre, evin hanımefendisi, böyle yapmalarından hoşlanmıyor.*

Rossini, 13 Kasım 1868'de öldüğünde, bir imparator öldü.

Operalarında Rossini, Romantik dünyanın bir parçası olmadı. Ama her şeyi dinledi ve *Stabat Mater* ya da *Petite messe solennelle* gibi eserlerde, operalarında rastlanabilenden daha fazla serüvenci armoniler kullandı. Klasik ezgi çizgisinin yanı sıra, kromatiklikleriyle *Messe*, eski ile yeninin büyüleyici bir karışımıdır. Koro, dört solist, iki piyano ve armonyum için yazılan özgün partisyonuyla eser, kendine özgü bir çekicilik yaratır. Bir şaheserdir, tıpkı *Péchés de vieillesse*'in –Yaşlılığımın Günahları– minyatür şaheser olması gibi. 1829 öncesi balon operalara gelince, *Barber, Ma Cenerentola, Le Compte Ory* ve diğer etkileyici komediler yerli yerinde duruyorlar. *Guillaume Tell*'in şaheser kabul edildiği günler de gelecek. Peki, bugün Rossini operalarını kim seslendirebilir?

Bugün çoğu kez "Rossini üslubu" diye kabul edilen zoraki, gırtlaktan, baykuş gibi, yayık, yüksek sesli, bayağı, ağır, beceriksiz şarkı söyleme üslubuyla karşılaşsaydı, şarkı söylemenin nihai uzmanı Rossini ne derdi?

Gaetano Donizetti (29 Kasım 1797 –7 Nisan 1848), Rossini'den bile daha üretkendi. Doğduğu kent Bergamo'da okudu, Bologna'ya gitti, Bergamo'ya geri döndü; sonra bir kibrit çöpü makinesinin akıcığıyla opera üretmeye başladı. Yetmiş kadar operaya ek olarak kaleminden on iki yaylı çalgılar dörtlüsü, yedi missa, şarkılar, piyano müziği, kantat, motet ve ilahiler



GAETANO DONIZETTI (1797-1848)
(GIUSEPPE RILLOSI)

çıktı. Özel yeteneği vardı, üslubu vardı ve sürekli fazlasıyla hızlı ve fazlasıyla çok yazarak yeteneğini kötüye kullanıyordu. Yine de *Lucia* (1835), *Don Pasquale* (1843) ve *L'elisir d'amore* (1832) hâlâ bizimle birlikte duruyor; *Anna Bolena* (1830), *La Fille du régiment* (1840) ve *La Favorite* (1840) ara sıra canlandırılır. Donizetti'nin deli sahneleri özellikle hayranlık uyandırırdı. Dinleyici, ara değerli kadanslar eklenen tril, arpej, dizi, sekme ve tiz nota sağanağı içinde kaybolan kadın kahramanları dinlemekten hoşlanıyordu. Fransız operası Donizetti'nin deli sahnelerini benimsedi. Donizetti, genç Verdi'yi Rossini ve Bellini'den daha fazla etkiledi. Yüzyıl boyunca Pasta, Rubini, Lablache ve Duprez'den Lind, Sontag, Grisi, Patti, Mario ve Alboni'ye kadar her yerde büyük şarkıcılar Donizetti operalarından hoşlanıyordu. Yüzyılın ortasındaki o büyük şarkıcılık günlerinde *Anna Bolena* (1830) Donizetti'nin şaheseri sayıldı.

Bütün İtalyan opera bestecileri gibi Donizetti de sürekli hareket halindeydi. İtalya'yı bir aşağı bir yukarı dolaşıp operalarını sahneledi. Operalarından birçoğu coşkuyla karşılandı ve *Anna Bolena*'dan sonra ünlü oldu. *L'elisir d'amore*, Donizetti'nin hangi koşullarda çalışmak ve aldığı siparişleri hangi hızla karşılamak zorunda olduğunu gösterir. Milano'daki Teatro della Canobbiana'nın müdürünün, programlanan bir eseri teslim edemeyen bir besteci yüzünden acilen yeni bir operaya ihtiyacı vardı. Programlanan prömiyerden iki hafta önce Donizetti'ye gidildi. Çaresiz müdür, Donizetti'ye eski bir eseri yamayıp yeni gibi sunmayı önerdi. Donizetti, bunu olasılıkla bir meydan okuma olarak anladı. Ne? İki haftada bir opera besteleyemeyeceğimi mi düşünüyorsun? Librettist Felice Romani'ye haber gönderip şöyle dediği varsayılır: "On dört günde bir şiire beste yapmak zorundayım. Bana bir şiir hazırlaman için sana bir hafta veriyorum. Hangimiz daha babayiğit göreceğiz!" Romani, librettoyu zamanında teslim etti ve Donizetti de müziği hızla yazıverdi. İlk gösterimde büyük bir başarı elde etti ve en popüler operalarından biri olarak kaldı. Berlioz prömiyerden kısa süre sonra Milano'da operayı dinledi. Onun anlatımı, İtalyan dinleyicinin tutumu hakkında bir fikir verir. Tiyatroyu ağzına kadar dolu bulmuş, ama "sırtları sahneye dönük normal sesle konuşuyorlardı. Yılmayan şarkıcılar en güçlü rekabet ruhuyla el kol hareketleri yapıp, ciğerlerini yırtarcasına şarkılarını söylediler. En azından, ağızlarının açıklığından ben öyle yaptıklarını sandım; ama dinleyicinin gürültüsü öyle yüksekti ki bas davul dışında hiçbir ses duyulmu-

yordu. İnsanlar localarında kumar oynuyor, yemek yiyorlardı vb. Sonunda, o sırada benim için yeni olan müzikten bir şey duymayı beklemenin boşuna olduğunu anlayınca oradan ayrıldım."

L'elisir d'amore'dan sonraki yıllarda Donizetti, yine sürekli hareket halinde Paris'te, Viyana'da görüldü. *Lucia di Lammermoor* 1835'te Napoli'de sahnelendi. Yüzyılın en popüler operalarından biri olduğu anlaşıldı. 1837'de Donizetti, taparcasına sevdiği karısını kaybetti ve bu şoktan bir daha kurtulamadı. Ayrıca dönemsel hastalıklar geçiriyordu. 1845'te bir beyin kanaması geçirdi, düşünme yetisini yavaş yavaş kaybetti ve üç yıl sonra öldü. Herkes üzüldü. Dünya yalnızca yetenekli bir besteciyi değil, en ufak bir kıskançlık ya da çekememezlik izine rastlanmadığı söylenen bir beyefendiyi, iyi huylu bir insanı da kaybetti. En iyi durumunda bir zarafet bestecisiydi ve komik operaları, yalnızca Rossini'nin müziğe kazandırdığı türden ezgisel buluşa, tada ve canlılığa sapitir. Vincenzo Bellini (3 Kasım 1801 - 23 Eylül 1835), kendi zamanının muazzam gözdesi ve hâlâ repertuvarda bulunan yarı ciddi bir opera, *La sonnambula*'yı (1831) besteledi. Bu eserin büyülü olduğu anları vardır; ama Bellini'yi daha fazla temsil eden eserler *Norma* (1831) ve *I puritani*'dir (1835). Bu eserler, Bellini'nin özü olan aryalarla doludur –arpejli bir basın üzerinde uzun, kemerli, yavaş ezgi. Bir zamanlar Pergolesi'nin *Stabat Mater*'i çalarken bir arkadaşına şöyle demiş: "Bu kadar güzel bir ezgi yazabilseydim, Pergolesi gibi erken ölmeye aldırmazdım." İtalyan müziğinden büyük ölçüde hoşlanmayan Wagner bile *Norma*'ya tepki verdi. Bellini operalarının "yürekten, sözcüklerle bağlantılı" olduklarını söyledi. Rossini ve Donizetti de uzun, yavaş ezgiler yazmıştı; ama onlarınki, Bellini'nin kendine özgü yoğunluğundan yoksundu. Örneğin Rossini'nin ezgileri Klasik yönelimli oldukları halde Bellini'ninkiler, Romantik yönelimlidir ve Bellini ile Chopin'in yakın arkadaş olmaları yersiz değildi. Müzikal açıdan ortak bir şeyleri vardı ve bir Chopin noktürnünün, Bellini türü ezgiye çok yakın gelen bir ezgi ve bas tipi vardır. (Başka ortak yanları da vardı. İkisi de çelimsiz, ufak tefek, aristokrat görünümlü erkekti. İkisi de moda olan Romantik hastalığa, tüberküloza yakalandı ve ikisi de genç yaşta öldü.) 1827 tarihli *Il pirata* ve 1829 tarihli *La straniera* gibi erken Bellini operalarında bile yeni, uzun soluklu, bir bakıma duygusal bir ses duyuluyordu. Verdi, Bellini'nin, "daha önce hiç kimsenin yazmadığı türden uzun, uzun ezgileri" üzerine çığlık atacaktı.

Müziği, Rossini'ninkinden bile büyük şarkıcıları kendine çekti. Bellini aryalarındaki örtük Romantizme tepki verdiler. Birlikte çalıştığı dikkate değer sesler vardı; özellikle on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında aktif olan kahraman mezzosoprano kabilesi. Rossini, Donizetti ve Bellini, şimdi sopranolar tarafından okunan rollerin birçoğunu onlar için yazdılar (örneğin *Il barbiere*'deki Rosina rolü, alçak ses için yaratıldı). Ama bu bel canto mezzosopranolar çok-yönlüydü. Bir gece en hafif koloratur rolde şarkı söyleyip bir sonraki performanslarında Norma'yı ya da en ağır Meyerbeer rolünü okuyabiliyorlardı. 1836'da yirmi sekiz yaşındayken attan düşüp ölen Maria Malibran, çağdaşları tarafından, yaşamış en büyük şarkıcı sayılmaktaydı. Kalın Fa'ya inip ince Do'ya çıkabilen bir mezzosopranoydu. Marietta Alboni ile Giulia Grisi de öyleydi. Giuditta Pasta ve Henriette Sontag gibi tiz sopranolar, Fa'ya da Sol'a kadar çıkabiliyorlardı. Sonra Mario (yalnızca bu adla bilinir) gibi tenorlar, Antonio Tamburini gibi baritonlar ve tarihe kendi kabilesinin en büyüğü olarak geçen Luigi Lablache gibi baslar vardı. Gümbürdeyen bir sese ve "kıvrılmış bir yılan"ın esnekliğine sahip Luigi Lablache. Bellini, bu şarkıcılara yazdı. Tüm zamanların en büyük vokal dörtlüsü –Grisi, Rubini, Tamburini ve Lablache– onun operalarında birlikte yer aldı. Adelina Patti gibi, büyük Jenny Lind de bir Bellini örneği olarak ilk ününe kavuştu.

En büyük olmasa da en elektrikli Bellini şarkıcısı, Rossini ve Donizetti'nin bazı operalarıyla özdeşleşmiş tenor Giovanni Battista Rubini'ydi. *Musical World*, "Rubini ile Bellini birbirleri için doğmuşlar" diyordu. Rubini, özellikle *I puritani*'de ince Do'nun üstündeki ara değerli Fa'sıyla ünlüydü. Falsetto okuyordu. Fransız eleştirmen Léon Escudier, Donizetti'nin *Roberto Devereux*'sünde Rubini'nin "Sol'e bile çıktı"ğını dinlemiş. "Kendisi de bu tizliğe hiç çıkmamıştı ve kendisi de bu yetenek gösterisinden sonra şaşırmış görünüyordu." İyi bir oyuncu değildi; ama kimse onun performanslarına oyunculuğundan etkilenmek için gitmezdi. Şarkıcılığından etkilenmek için giderdi. *La Revue de deux mondes*, Rubini'nin (1854'te öldü) ölüm ilanında, yetenekleri hakkında bir fikir verir:

> *Şaşkın kulak, tenor ses perdesinin en yüksek sınırlarına çıkan şarkıcıyı, bu uzun sarmal notalarda bir kesintiyi fark etmeden izledi... Rubini, göğüs bölgesinden baş bölgesine neredeyse inanılmaz kesintisiz geçiş yeteneğine bir o kadar önemli bir yetenek daha ekledi –yani nefes kontrol yeteneği; nefesi idareli kullanmayı öğrenmenin gücü. Akciğerlerin kolayca açılabildiği geniş*

bir göğüs bahşedildiği için tiz bir nota aldı, peş peşe ışık ve ısıyla doldurdu, tamamen genişleyince de salona doğru fırlattı; orada bin renkli bir Bengal fişeği gibi patladı.

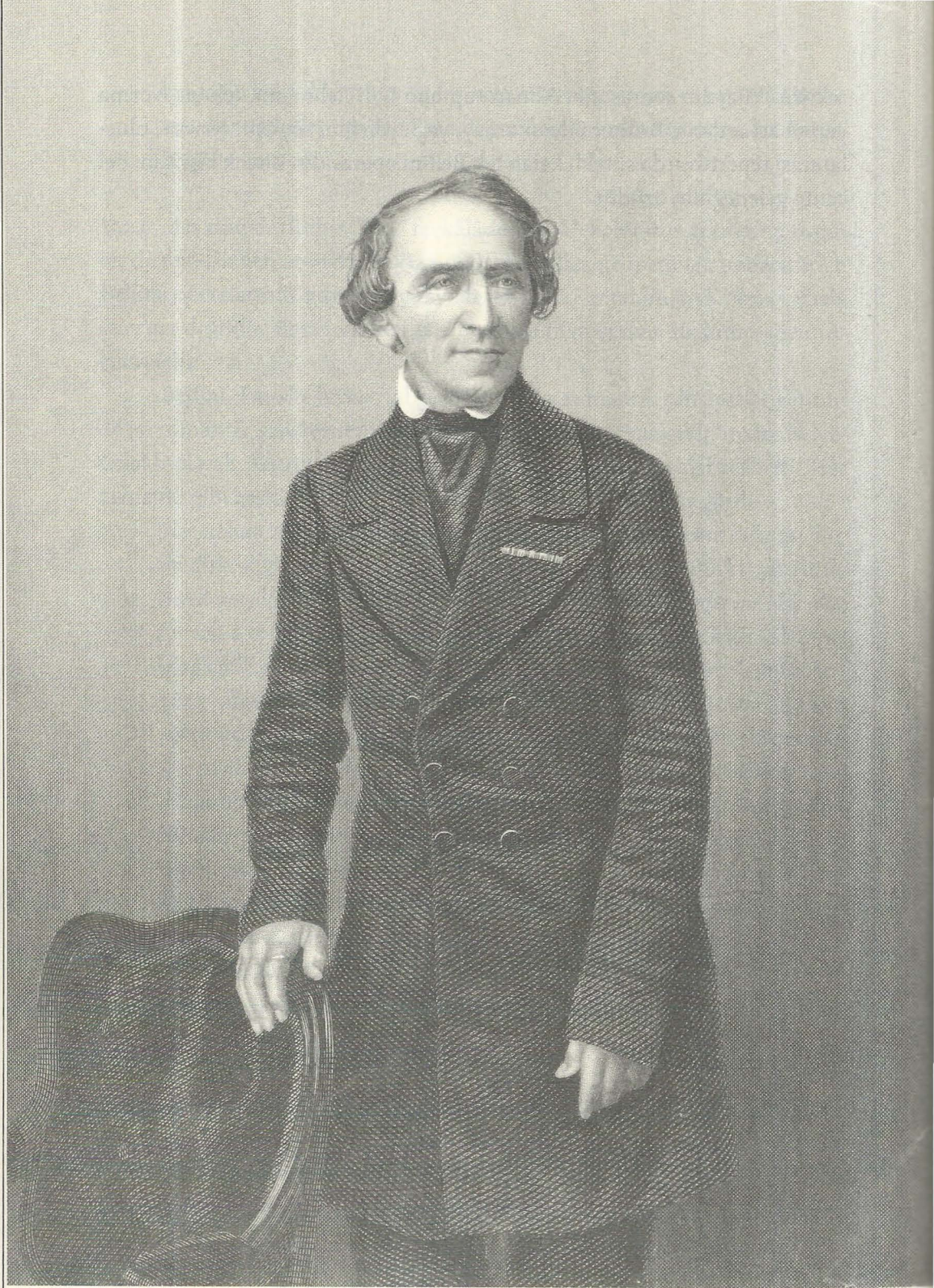
Yazar, devamında Rubini'nin "fevkâlâde esnek" koloratur tekniğine övgüler düzer –diziler, arpejler, en tiz notalarda triller, grupettolar, apojyatürler. Bellini operalarının yirminci yüzyılda tam etki yaratamamış olması fazla şaşırtıcı değildir. Bestelenirken göz önüne alınan şarkıcı türünün soyu tükenmiştir.

Bellini, Paris'te birkaç yıl geçirdi; orada, romantik şahsiyetler kentinde en romantik şahsiyetlerden biriydi. Zayıf, hassas, yakışıklı, mahzun, yetenekli olarak; kendisine tapanları, çoğunlukla da karşı cinsi cezbetti. Her zamanki gibi keskin ve kinik Heinrich Heine, Bellini'yi şöyle gördü:

Her zaman zarafetle hareket eden uzun boylu, ince bir endam; dilbazdı, hep iki dirhem bir çekirdekti; düzenli ama büyük, zarif gül renkli bir yüz; açık, neredeyse altın rengi bukleli saçlar; yüksek, çok yüksek, mermer bir alın, düz burun, açık mavi gözler, ölçülü bir ağız ve yuvarlak çene. Özelliklerinde biraz muğlâklık, bir karakter eksikliği, süt-benzeri bir şey vardı ve bu süt-benzeri yüze bazen acılı-sevinçli bir üzüntü ifadesi gelip giderdi. Yüzdeki bu ifade, yoksun olunan ateşin yerini tutardı; ama derinliği olmayan bir üzüntünün ifadesiydi. Gözlerinden yansıyordu, ama şiirsel olmayan bir biçimde. Dudaklarında okunuyordu, ama tutkusuz. Genç maestronun bütünsel görüntüsünde temsil etmeyi en çok istediği şey, bu sığ, çığırtkan olmayan üzüntüydü. Saçları öyle garip bir şekilde taranır, giysileri zarif bedenini o kadar mahzunca sarar ve asasını o kadar güzel taşırdı ki bana, kurdeleyle süslenmiş sopalarıyla kırlarımızda gördüğümüz genç çobanları hatırlattı... Adam, gece ayakkabıları ve ipek çoraplar içinde bir iç çekişe benziyordu. Kadınların sempatisiyle çok karşılaşmıştır, ama birine güçlü bir tutku duyduğundan kuşkuluyum...

I puritani'nin parıltısı (Rubini için yazılan ince Re'ler de dahil) daha fazla olmasına rağmen *Norma*, Bellini'nin en büyük eseri kabul edilir. *Norma*'dan kusursuz orantılı, iffetli ama tutkuyla dolu "Casta Diva" gibi dengeli, son derece uzun bir ezgi, iyi okunduğunda unutulmaz bir etki yaratır. Norma kolay bir rol değildir. Sıradışı esnekliğe sahip dramatik bir sopranoyu ge-

rektirir. Yüzyılın sonrasında Alman soprano Lilli Lehmann, tek bir Norma yerine art arda üç Brünnhilde okumayı yeğleyeceğini söyledi. *Norma*, uluslararası repertuvarda sürekli kalan tek Bellini operasıdır. Birçok kişi için, bel canto geleneğinin özüdür.



GIACOMO MEYERBEER (1791-1864)
(DANIEL JOHN POUND)

16
GÖSTERİŞ, GÖSTERİŞ VE DAHA FAZLA GÖSTERİŞ
MEYERBEER, CHERUBINI, AUBER

Almanlar sonat formuna ve mutlak müziğe yoğunlaşırken Fransızlar, Lizbon'dan St. Petersburg'a kadar aristokrasinin ve halkın on dokuzuncu yüzyıl boyunca, hatta biraz daha sonrasında da aktif repertuvarda tutulacak kadar kabul edilebilir ve gıdıklayıcı bulduğu bir müzik formu sunuyorlardı. Meyerbeer ve çağdaşlarının, Rossini ve Bellini'nin bel canto operalarının yerini alan Fransız grand operası dünyayı hükmü altına aldı. Wagner'in kuramları olmuş olabilir, büyük orkestrası ve laytmotifleri, cüretkâr armonileri ve kapsamlı vizyonu olmuş olabilir; ama Fransızlar ağız tadını karşılamayı biliyorlardı. Bu müzik tat almak içindi! Meyerbeer, Auber, Halévy, Hérold –bunlar, insana ezgi ve şarkıcılık verebilen bestecilerdi! Paris'teki Opéra da gösterişi sunabiliyordu.

Académie Royale de Musique, 1671'de ciddi lirik drama için bir kurum olarak kurulmuştu. On sekizinci yüzyılın dönümünde öncelikle opera için bir çıkış kapısına dönüşmüştü. Burada (ve diğer Paris tiyatrolarında) bazı önemli besteciler aktifti ve ürettikleri operaların çoğu belirgin bir biçimde pre-Romantikti ve o zamanın sözsüz müziğinden çok daha fazla Romantizmin habercisiydi. Daha Jean-Jacques Rousseau'nun *Le Devin du village*'ında (1752) doğaya yönelik bir duygu ifade edilmekteydi. André Grétry'nin *Zémire et Azor*'u (1771), *La Caravane du Caire*'i (1783) ve *Richard Coeur-delion*'u (1784) Romantiklerin çok sevdiği türden ortaçağcılığa ve egzotik konulara ilgi göstermeye meraklıydı. Nicolas Dalayrac'ın operaları, özellikle *Les deux petits Savoyards* (1788) ve *Adolphe et Clara* (1799) popülerdi. Luigi Cherubini, *Lodoiska* (1791), *Médée* (1797) ve *Les deux journeées*'inde (1800), sahnede canlandırılan büyük ateşler ve diğer doğal görüngülerle gösterişli operanın habercisi oldu. Bu üç Cherubini operası ilk önce Théâtre Feydeau'da, daha sonra da Opéra'da sunuldu. Théâtre Favart'ta François Boieldieu, *Zoraine et Zulnar* (1798) ve *Le Calife de Bagdad* (1800) gibi egzotik librettolara müzik yapıyordu. O sırada dünyanın hiçbir yerinde buna denk bir opera okulu yoktu. Alman



LOUIS VÉRON (1798-1867)
(CHARLES CAREY)

operası yalıtıktı ve yalnızca birkaç eser –Mozart'ın *Die Zauberflöte*'ü ile *Don Giovanni*'si, Weber'in *Der Freischütz*'u ve daha sonra Nicolai'nin *Die lustigen Weiber von Windsor*'u (1849)– uluslararası ilgi çekti. Heinrich Marschner, Ludwig Spohr ve Albert Lortzing'in Almanya'da popüler olan operaları yerel görüngülerdi; oysa Fransız operası ile hafif opera, bütün Avrupa'yı esir almıştı. 1830'larda, Meyerbeer'in başarısıyla birlikte, Opéra büyük işletmeydi. Bir burjuva işiydi. 1831'de Yurttaş Kral'la [Louis-Philippe] birlikte iktidara gelen işadamları, Opéra'yı "kârı ve zararı kendine ait olmak üzere, altı yıl boyunca yönetecek" bir müdür-girişimciye devrettiler. Aslında Opéra, müdürün eviydi. Kazançları kendi cebine atabiliyor, zararları üstlenebiliyor, repertuvarı ve sanatçı kadrosunu seçebiliyordu. Bütün bunlarla birlikte devletten destek de alıyordu –1830'larda 710.000 frank. Müdür, Opéra'yı bir işletme gibi yönetti. Kâr beklentisiyle bir meta sundu. Doğal olarak o da burjuva zevkleri olan bir burjuvaydı. Opéra'nın ilk büyük müdürü Louis Véron, kendi otobiyografisine *Mémoires d'un bourgeois de Paris* [Parisli Bir Burjuvanın Anıları] adını koydu. Bu otobiyografide, gerçek egemen sınıfın – bankerler, sanayiciler, Paris'i ve ülkeyi yöneten burjuvazi– gönül rahatlığını yansıttı. Kralın kendisi de burjuva olmaktan gurur duymaktaydı ve birçok kişi için Louis-Philippe'in krallık dönemi katlanılmaz derecede donuktu. Lamartine, "La France s'ennuie" [Fransa can sıkıcı] diye yakınıyordu.

1798'de doğan Véron, hekimlik eğitimi gördü ve fiilen doktorluk yaptı. Sonra gazeteciliğe girdi ve *Revue de Paris*'i kurdu. Açıkgöz, tanıtımın önemini ve halkın ne istediğini bilen Véron, kendisinden ne beklendiğini de biliyordu. Bu şişman adam son derece şık yaşar, züppe gibi giyinir, pahalı giysiler ve takılar kullanır, reklama çok önem verir ve eleştirmenlere ödemelerde eli açık davranırdı. 1831'de Opéra müdürlüğüne atanan Véron, yönetimi toptan değiştirip yerlerine kendi adamlarını yerleştirdi. Repertuvar konusunda da bazı yeni düşünceleri vardı ve orada bulunduğu dört yıl boyunca, Paris Opéra'sını Avrupa'daki en itibarlı opera evi yaptı. O günlerde Opéra, Rue Le Peletier'deydi. Bina 1821'de yapılmıştı ve salon 1954 kişilikti.

Véron yönetiminde birçok operanın müziğini Meyerbeer, Auber ve Halévy gibi besteciler sağladı. Eugène Scribe resmi librettistti. Konservatuvar konserlerinin de şefi olan, Beethoven uzmanı François Habeneck, baş şefti. Dansçıların başında büyük Marie Taglioni vardı; daha sonra eşit derecede büyük Fanny Elssler de ona katıldı. Edmond Duponchel ile Pierre Cicé-

ri, sahne yönetmeniydi. Şarkıcıların arasında Adolphe Nourrit, Louis Duprez ve Cornélie Falcon gibi yıldızlar vardı. İtalyan operasında uzmanlaşan ve Malibran ve Sontag gibi devlere sahip olan Théâtre des Italiens'in güçlü bir vokal rekabeti vardı. Ama onlar bile, ilk büyük dramatik tenorlardan biri olan Duprez kadar ilgi çekmediler. Tiz notaları falsetto yerine göğüsten okuyordu ve o zamanın bir anlatımına göre, "devasa organının bütün gücüyle göğüs sesinde ince Do sesi çıkarınca kendisinden öncekilerin ününü alıp götürdü. O zamana kadar Parislilerin gözdesi, saygın bir tenor olan Nourrit, rakibinin gücünü kabul etti. Onun devri kapanmıştı; ihtişamını geri dönülmez bir biçimde kaybedince çaresizlik içinde kendisini pencereden aşağıya atıp yaşamına son verdi."

Dünyanın yalnızca Auguste olarak tanıdığı heybetli bir adam, *corps de claque*'ın [alkışçıların] başını çekiyordu. Tam adı Auguste Levasseur'dü. Auguste'le ilgili şunlar yazılmış: "Opéra'da yaşadı –aslında yalnızca orada yaşabilirdi... İri, güçlü kuvvetli, adeta Herkül boyutunda, olağanüstü bir çift el bahşedilen Auguste, bir alkışçı olmak için yaratılıp dünyaya gönderilmişti." Auguste alkışı yönetip yerinde bir başarı yaratmadıkça hiçbir şarkıcı, hiçbir besteci, Véron'un kendisi, kendini güvende hissetmezdi. Alkışçılar Paris'te bir kurum olarak yüzyıl boyunca kaldı ve *chef de claque* [alkışçılar şefi] makamı rağbet gören bir konumdu. Kârlı bir işti. *Chef de claque*, şarkıcıların ve bestecilerin isteklerini yerine getirerek para kazanabilirdi ve her performans için kendisine bedava verilen kırk koltuğu satabilirdi. 1860'a gelindiğinde *chef de claque*, artık Opéra'dan maaş almıyordu: Aksine o müdüre para ödüyordu. Yalnızca Opéra'nın değil, her tiyatronun kendi *chef de claque*'ı vardı. Her biri bir kafeyi kendi karargâhı yapmıştı. Londra'daki *Musical World*'ün açıkladığı gibi, *chef de claque* saat beş ya da altıya doğru görünürdü ve "o akşam için seçilmeye can atan kırk elli kişi etrafını sarar. Kural olarak *chef de claque*'ın baktığı ilk şey, adayın kılık kıyafetidir. Gömleksizleri ve pasaklıları kabul etmez. Süslü, dinç ve göz dolduran, omuzları geniş ve elleri büyük bir adamı görünce, hemen listeye alır." *Musical World*'ün dediğine göre, yeni bir şarkıcının, *chef de claque*'ı ayarlamadan sahneye çıkması aptallık olurdu. "Fransız kafası sinsi ıslıklardan keyif alma eğilimini ortaya koyduğu ve dramatik arbedelerden zevk aldığı sürece, *chef de claque* görevinde kalıp, saygıdeğer birliklerine duyulabilir bir fısıltıyla *'Allons, mes enfants, tous ensemble; chaudement, et à bas la cabale'* diye haykıracaktır."

Nasıl ki şarkıcılar Auguste'a ihtiyaç duydularsa, Fransız operasının birçok bestecisi de bir Scribe librettosu olmadan kendilerini çıplak hissettiler. Eugène Scribe (1791-1861) 1815'te hukuk diploması aldı, ama hukukçuluk yapmadı. Başarılı oyunlar yazıp zengin ve ünlü olmakla meşgul oldu. Daha 1811'de afişlerdeydi ve 1820 ile 1830 arasında yaklaşık yüz oyunu sahnelendi. Ömrü boyunca inanılmaz sayıda malzeme çıkardı ve toplu eserleri yetmiş altı cildi doldurur. Scribe, Véron atanmadan önce, 1828'de Opéra'ya librettist olarak alındı ve dönemin en fazla ses getiren başarılarından bazılarına libretto sağladı.

Scribe'in malzemesi büyük ölçüde özgündü ve Klasik modellere uygun değildi. Académie'nin aziz tuttuğu mitolojiyle ve klasik lirik trajedi konularıyla fazla ilgilenmedi. Yeni, popüler Romantik zevki yansıttı. Doğaüstü konularla ilgili yazdı, Gotik romanslar sunabildi ve ortaçağ efsanelerini de ele aldı. Her şeyden önce tarihsel melodramdan keyif aldı. Yazdığı ünlü librettolar arasında şunlar vardı: *Robert le diable, Le Prophète, Les Huguenots* ve *L'Africaine* (Meyerbeer); *La Juive* (Halévy); *La Dame blanche* (Boieldieu); *Le Comte Ory* (Rossini); *I vespri siciliani* (Verdi); *Ali Baba* (Cherubini); *La Favorite* (Donizetti); *Fra Diavolo* (Auber). Scribe, yalnızca Auber'e otuz sekiz libretto yazdı. Ayrıca Verdi'nin *Un ballo in maschera*'sı gibi birçok libretto, Scribe'in oyunlarından uyarlanmaydı.

Bugün onun yazdıkları soluktur; ama o zamanın izleyicisi, ezilen halklar ve azınlık gruplarla ilgili yazdığı oyun ve librettolarda toplumsal önem görüyordu. Bestecileriyle yakın ilişki içinde çalışan Scribe bir formül geliştirdi. Librettoları, İtalyan operasında olduğu gibi genellikle bir koroyla açılırdı. Aryalar ve ansambllar özenle ayarlanırdı. Her şey, Auber'in *Gustav III*'ündeki büyük balo salonu sahnesi ya da Halévy'nin *La Juive*'indeki festival sahnesi gibi bir tür süper-gösterişe yol açacak şekilde hesaplanırdı. 1835'te *Courier français*, *La Juive*'e dünyanın sekizinci harikası dedi. "Savaşçıların, sivillerin ve din adamlarının kostümleri, taklit edilmez, en küçük ayrıntısına kadar yeniden üretilir. Zırhlar mukavvadan değil, gerçek metalden yapılmıştır. Demir adamlar, gümüş adamlar, altın adamlar görülür! Örneğin İmparator Sigismond, tepeden tırnağa parıldayan bir külçedir. Binicileri kadar tarihsel donanımlı olan atlar dolaşıp tepinirler."

Grand opera buydu. Scribe buydu. Véron buydu.

Scribe'ın ilk librettosu, 1828'de Auber için yazıldı. Opera, *La Muette de Portici* (*Masaniello* da denilir), lirik sahne tarihinde bir dönüm noktasıydı. Grand operaydı, o zamana kadar sahnelenmiş olan her şeyden çok daha fazla ayrıntılıydı. Teknik özellikler arasında bir gök perdesi ile seyyar panoramalar vardı. *La Muette*'nin güzel, ahenkli, zengin çalgılı bir partisyonu, yüzyıl boyunca sahneden inmeyen bir partisyonu da vardı. Auber'den sonraki büyük gözde, 1829'da Rossini'nin *Guillaume Tell*'iydi. Bu da muazzam bir sahne gösterisiydi ve birçok dinleyici, Rossini'nin en iyi müziğini içerdiğini düşündü. Véron Opéra'yı devralınca bu iki başarıyı tekrarlamak istedi ve 1831'de Meyerbeer'in *Robert le diable*'ıyla ortaya çıktı. Ortaçağ şövalyeleri ve Şeytan'la ilgili olduğu için Romantik bir operaydı. Kostümler, *La Muette de Portici*'ni kostümlerini bile geride bıraktı ve bir Fransız sahnesinde ilk kez gazlı aydınlatma kullanıldı. *Robert le diable*, o zamana kadar Paris'te görülen her şeyi gölgede bırakan bir başarı oldu. Sonraki Meyerbeer operalarıyla birlikte o kadar popüler oldu ki Avrupa'daki Rossini çılgınlığını adeta silip attı. O zamana kadar Rossini, bilinen bir opera bestecisiydi; ama *Guillaume Tell* hariç, Rossini'nin zayıf, saydam yazılmış müziği, kahraman Meyerbeer orkestrasının toplarına karşı nasıl durabilirdi? Duramazdı. *Robert le diable*'ı gören halk, bütün yeni operaların gösterimlerinin onun düzeyinde olmasını istedi.

Paris'te böyle bir üne kavuşan Meyerbeer, 5 Eylül 1791'de Berlin'de doğdu. Gerçek adı, Jacob Liebmann Beer'di. Mendelssohn gibi o da bankacı zengin bir Yahudi ailesinden geliyordu. Yine Mendelssohn gibi doğuştan dahiydi ve Avrupa'daki en yetenekli piyanistlerden biriydi. Ama Mendelssohn'dan farklı olarak tiyatroya doğal yeteneği vardı ve yalnızca opera bestelerken mutluydu. İtalya'ya gitti; orada Rossini'nin etkisine girdi ve 1824'te *Il crociato in Egitto* adlı başarılı bir opera besteledi. Sonra, Auber, Méhul, Cherubini ve Spontini gibi önemli bestecilerin bulunduğu Paris'e gitti. Gaspare Spontini (1774-1851) bir nevi Meyerbeer-öncesi besteciydi; en ünlü iki operası, *La vestale* ve *Fernand Cortez*, sırasıyla 1807 ve 1809'da Opéra'da sahnelenmişti. Berlioz, *La vestale*'nin Gluck'ten beri en büyük opera olduğunu hep düşünmüştür. Bugün bile arada bir canlanır. Grand operanın erken bir örneğidir. Müzikal açıdan soylu ve statiktir, diyatonik armonileri ve modülasyondan yoksunluğuyla Gluck'a çok benzer.

Meyerbeer'in 1826'da Paris'i ilk ziyareti sırasında opera keyifsiz durumdaydı. Opera binası aristokrasinin oyuncağıydı. Yapımlar kötü, performanslar cansızdı; François Philidor, Pierre Monsigny ve André Grétry'nin daha önce popüler olan operaları nadiren sahnelenirdi. Opéra o kadar sefildi ki 1824'te François Castil-Blaze, Mozart'ın, Weber'in ve Rossini'nin operalarını sahnelemek için Odéon Tiyatrosunu kullandı. İyi niyetliydi; ama partisyonları o kadar çok kurcaladı, hatta kendisinin ya da başkalarının yeni müziğini o kadar çok araya sokuşturdu ki sonuçta ucube çarpıtmalar ortaya çıktı. Rossini 1826'da Opéra tarafından danışman olarak alındı ve kendisine ait *Le Siège de Corinthe, Moise* ve *Le Comte Ory*'nin yapımlarını denetledi. Ama o bile atıllığın ve bürokrasinin üstesinden gelemedi. Opéra'yı canlandırma ve repertuvarına yeni eserler katma becerisine ve yöneticilik yeteneğine sahip olan kişi Véron'du. Meyerbeer 1830'da Paris'e tekrar döndüğünde, önünde neredeyse tertemiz bir alan vardı. Yapması gereken tek şey, *Muette* ya da *Tell* düzeyinde bir şey bestelemekti. Fazla tanınmayan bu besteciyle şansını denemek istemesi, Véron'un hayal gücünü gösterir.

Meyerbeer eli çabuk bir işçi değildi. 1831 tarihli *Robert le diable*'ı 1836'da *Les Huguenots*, 1849'da *Le Prophète*, 1854'te *L'etoile du Nord* (bu Opéra-Comique'te), 1859'da *Dinorah* ve 1865'te öldükten sonra sahnelenen *L'Africaine* izledi. Meyerbeer'in acele etmesi için bir neden yoktu. Her operası Avrupa'da fırtına estiriyordu ve hiçbir besteci, Rossini bile, böylesine inanılmaz bir popülerlik kazanmamıştı. *Robert le diable* ilk sekiz yılda 1843 Avrupa tiyatrosunda sahnelendi. Bir İngiliz dergi yazarı şöyle diyordu: "Bu operanın havasından yola çıkan bin tane bestecinin düzenlediği eserlerle bir kütüphaneyi doldurabiliriz... Her yerde, tiyatroda, tavernada, askeri törenlerde, kiliselerde, konserlerde, kulübelerde ve sarayda *Robert*'in zarif müziği duyuluyordu ve duyulacak... Londra'da aynı anda dört tiyatroda icra edildi." Ancak 1850'lerin başında başarı kazanan büyük Verdi'ye kadar, Meyerbeer'le rekabet edebilecek bir opera bestecisi ortaya çıkmadı.

Meyerbeer, halkın ne istediğini biliyordu ve operalarını, halkı tatmin etmeye kararlı bir biçimde oluşturdu. Operaları gösterişli olmalıydı. Parlak vokal bölümler olmalıydı; ama aryalar çok uzun sürmemeliydi. Kimse sıkılmamalıydı. Halkın canını sıkmak en büyük günahtı. Karakterizasyonu ve gelişimleri Almanlara bırakın. Bel cantoyu İtalyanlara bırakın. Orkestrasyon, yoğun süper-fortissimolarla parıltılı ve güçlü olmalıydı. Heybetli

korolar olmalıydı. Bir bale olmalıydı. Scribe en uygunuydu ve Meyerbeer'e istediğini verdi. *Journal pour rire*, Meyerbeer ile librettisti arasında geçen hayali bir diyalog yayımladı:

M. MEYERBEER: Bir komik opera için konusu Çar Büyük Perto ile vivandière [kantin müdürü] Katherine'in aşkı olan bir libretto isterdim.

M. SCRIBE: ... Önce üç perdemizi bulalım. Çok kolay. Birinci perdede, basit bir gemi marangozu olan Büyük Petro, basit vivandière Katherine'e âşık olur; ikinci perdede, ordugâhların hengâmesi içinde Katherine'i sevmeye devam eder; üçüncü perdede, ihtişamın kucağında olan ve Katherine'i hep seven Büyük Petro onunla evlenmeye karar verir. İsterseniz birinci perdeyle ilgilenelim. Tek önemli perde budur. İyi ya da kötü, halk diğer iki perdeyi görmeye mecburdur. Basit marangoz Büyük Petro'nun basit vivandière Katherine'e âşık olduğunu söylüyoruz. Burada şu motiflerimiz var: (1) perde açılırken bir marangozlar korusu; (2) Petro'nun Katherine'e aşk ilanı için bir grand arya; (3) bir marangozlar finali...

M. MEYERBEER: İlk koroya, La Dame Blanche'takine benzer bir şanson ya da balad koymak isterim.

M. SCRIBE: Çok kolay. Yiyeceklerini ve neşeli nakaratlarını sunan bir çikolata ya da pasta tüccarını işin içine sokarız. Başka?

M. MEYERBEER: Macon*'un ilk perdesindekine benzer bir düğün de isterim.*

M. SCRIBE: Çok kolay. Petro'nun arkadaşlarından birinin düğününü kutlarız.

M. MEYERBEER: Soprano için bir kısa aryayla birlikte.

M. SCRIBE: Gelinin kalp atışlarını ifade eden: tik, tak, tik, tak

M. MEYERBEER: Bir de baslar için bir içki şarkısı.

M. SCRIBE: İçen konuklar korosu: glu, glu, glu, glu. Tamamdır. Başka.

M. MEYERBEER: Le Châlet*'de Max'ınkine benzer bir çeşitleme, askeri bir şarkı bulmalıyız.*

M. SCRIBE: Çok kolay. Davul çalan bir müfreze düğünün içine dalacak...

M. MEYERBEER: Halkın zekâsı için bunun yeterli olacağını düşünüyor musun?

M. SCRIBE: Aman Tanrım! Halk için önemli olan kavramak değil, eğlenmektir. Üstelik bir komik opera, sağduyu içerirse komik opera olmaz.

M. MEYERBEER: Bütün bunları kâğıda dökmen ne kadar sürer?

M. SCRIBE: Yalnızca birkaç saat....

Zamanın daha iyi müzisyenleri, Meyerbeer operalarının ustaca kolajlardan başka bir şey olmadığını kavradı. Mendelssohn, bıyık altından güldü. Evet, dedi, Meyerbeer operaları büyük efektlerle doludur. Peki, neden oluşuyorlardı? "Islık için ezgiler, eğitimlilere armoni, Almanlara enstrümantasyon, Fransızlara kontra danslar, herkese bir şey –ama hiç yürek yok." Herkese bir şey: Mendelssohn esas noktaya parmak basıyor. Bazıları Meyerbeer operalarının müzik olup olmadıklarından bile kuşkulandı. Besteci-piyanist Ferdinand Hiller'e, Meyerbeer operaları hakkında ne düşündüğü soruldu. "Ha" dedi Hiller, "siyaset konuşmayalım." Bazıları daha sert bir görüş benimsedi. George Sand, *Les Huguenots*'yla ilgili olarak, Katoliklerin ve Protestanların bir Yahudinin bestelediği müzik eşliğinde birbirlerinin boğazlarını kestiğini görmek için operaya gitmek istemediğini söyledi. Ayrıca Chopin'in küçük Do-Minör Prelüd'ünde, *Les Huguenots*'daki dört saatlik borazandan daha fazla müzik bulunduğunu da söyledi. (Yıllar sonra Claude Debussy, Sand'ınkine yakın bir taş attı. *Les Huguenots*'yla ilgili olarak şunları yazdı: "Müzik o kadar zorakidir ki talihsiz Protestanları katletme endişesi bile müziği tümüyle affettirmez.") Meyerbeer operalarıyla ilgili olarak hiçbir zaman tam karar vermeyen Berlioz, onları olumsuz bir biçimde (ama belli bir saygı, hatta gıptayla birlikte) şunlardan ibaret diye tanımladı:

> *Her tip göğüsten çıkan tiz Do'lar, bas davullar, trampetler, orglar, askeri bandolar, antik borazanlar, lokomotif bacası kadar büyük tubalar, ziller, toplar, atlar, bir güneşliğin altında kardinaller, taçlı imparatorlar, kraliçeler, cenazeler, şenlikler, düğünler... hokkabazlar, patenciler, ilahi okuyan çocuklar, buhurdanlıklar, kutsal ekmek kapları, haçlar, tavernalar, papazlar ile çıplak kadınların alemleri, boğa Apis ve öküz sürüleri, baykuşlar, yarasalar, beş yüz cehennem zebanisi ve ne isterseniz –araya birkaç kavatina ve büyük bir alkış serpiştirilmiş– göklerin sallanması ve dünyanın sonu.*

Katışıksız Robert Schumann için Meyerbeer, bestecilerin baş zebanisi, zevk bozguncusuydu. Schumann *Les Huguenots*'yla tanıştığında en ağır topunu ateşledi: "Ben bir ahlakçı değilim; ama en aziz koralin tizleştirilmiş halini duymak, kendi dininin tarihindeki en kanlı dramın yıllık bir panayır farsına indirgendiğini görmek iyi bir Protestanı öfkelendirir..." Schumann'ın vardığı sonuca göre, *Les Huguenots* "sıradanlığın, çarpıtmanın, doğa-dışılığın, anlaksızlığın ve müzik-dışılığın" örneğiydi. Meyerbeer operalarının tek mu-

halifi Almanlar değildi. Bel canto severlerin neredeyse hepsi, Meyerbeer'i şarkıcılık sanatını mahvetmekle suçladı. Eleştirmenlerden biri şöyle diyordu: "Bütün bu çığlıklar ve şarkı efektlerini sevimsizce abartmak, aşırı ince belagatle sinirleri bu kadar germek Meyerbeer'in vicdanına yüktür... Şarkıcılarımızın artık şarkı söylemeyip çığlık atmaları onun operasının sonuçlarına bağlanmalıdır."

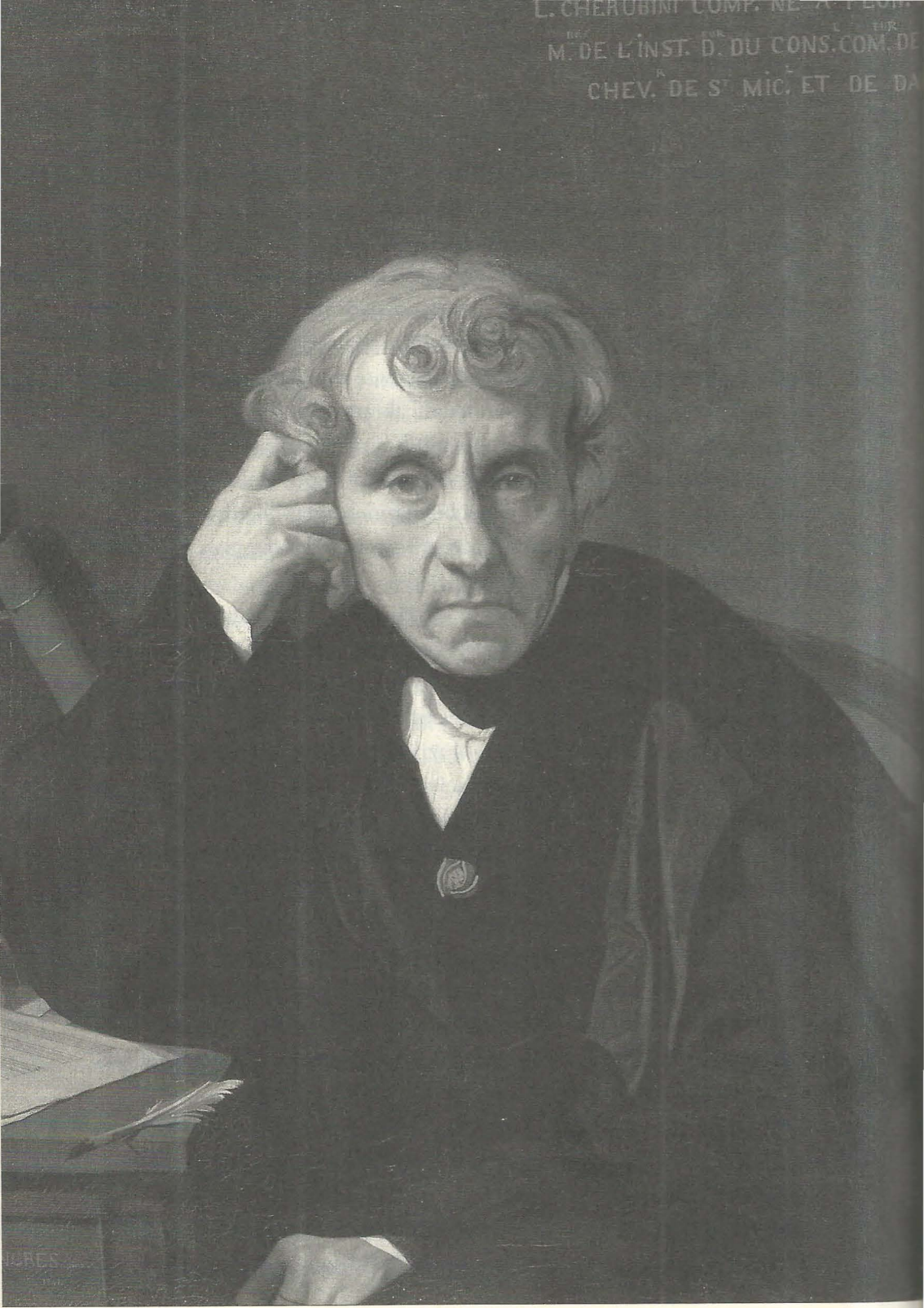
Ama eleştirilerin Meyerbeer operalarına etkisi, bir eşekarısı iğnesinin zırhlı bir arabaya etkisi kadar oldu. Yüzyılın büyük bir bölümünde, hatta Wagner'in zamanında bile, Meyerbeer en popüler iki opera bestecisinden biriydi. Diğeri Verdi'ydi.

Doğal olarak Meyerbeer zengin ve ünlü oldu; (operanın başkanı olduğu) Berlin ile Paris arasında büyük bir asaletle gidip geldi; sıkça Londra'ya gidip oradaki yapımları denetledi. Kraliyet soyundan gelmeyen herkesten daha fazla soyluluk nişanı, madalyası aldı. Müzisyenlerin, temsil ettiği sanata saldırmalarına rağmen şaşırtıcı ölçüde çok az kişisel düşmanı oldu. Heine, Meyerbeer'e "çağının adamı" dedi ve her zamanki gibi haklıydı. Meyerbeer'in müziği, Heine'nin dediği gibi, bireysel olmaktan çok toplumsaldı. "Rossini, devrim ve imparatorluk sırasında büyük popülerliğine asla ulaşamazdı. Robespierre onu yurtseverlere karşı olmakla suçlayabilirdi... Eskiden insanların kanıları vardı; biz modernlerin yalnızca fikirleri vardır." Meyerbeer alınganlığıyla ünlüydü ve Heine, Meyerbeer'in eleştirel düşünceyi biçimlendirmek için nasıl çabaladığını biraz da keyifle anlatır: "Havarinin tek bir kayıp ruhu kurtarmak için hiçbir eziyete ve ıstıraba aldırmaması gibi, Meyerbeer de birisinin kendi müziğini reddettiğini öğrenince, o kişiyi ikna edip fikrinden caydırıncaya kadar hiç yorulmadan müziğini ona açıklar; sonra, kurtarılan o tek kuzu, bir tefrikacının en önemsiz ruhu olsa bile, onun için, ortodoks bir sadakatle kendisine hep tapınış müminler sürüsünden daha değerli olur." Basını kendi tarafında tutmak isteyen dikkatli Meyerbeer, her prömiyerden önce eleştirmenleri Hotel des Princes ya da Trois Frères Provençaux'da muhteşem bir akşam yemeğine davet ederdi. Kayıtlarda, daveti geri çeviren hiçbir eleştirmen yoktur. Bu yemeklerden büyük dostluk duygularıyla başları dönmüş olarak ayrılırlardı. *Evening Gazette*'de Spiridion şöyle yazıyordu: "Nezih bir adam, Fransa'nın en seçkin şaraplarını ve denizin, havanın, ormanın, bahçe ve bostanların en leziz lokmalarını onun boğazına akıtan bir adam hakkında nasıl sert yazılar yazabilir? Dene-

yin. Olanaksız bir şey olduğunu görürsünüz." Paris'te Meyerbeer'den yıllık birkaç yüz dolar maaş almayan çok az müzik eleştirmeni vardı; 1000 dolardan fazla alanlar bile vardı. 1831'den beri büyük paralar alan eleştirmenler vardı. Meyerbeer onlara maaş ve yemek vermekle yetinmedi. Doğum günlerinde ve yılbaşı günlerinde onlara pahalı hediyeler vermeyi de ihmal etmedi. Meyerbeer, bu beyefendileri yükümlülük altına sokmadığını söyleyerek yaptıklarını savunuyordu. Mecbur olan kendisiydi ve onlara minnettarlığını göstermekte yanlış bir şey görmüyordu. Haracı doruğa taşıyan eleştirmen, diğer yayınların yanı sıra, *Le Moniteur, La France* ve *L'Entr'acte*'ta yazı yazan P. A. Fiorentino'ydu. Yine Spiridion'dan aktarırsak: "Pahalı yaşamasına rağmen değeri 300.000 doları aşan bir mülk bıraktı... Bu şantaj başkentinde bile eşine rastlanmayan bir gaddarlıkla şantaj yaptı. Italien, Lyrique ve Opéra-Comique müdürleri her yıl ona büyük meblağlar ödedi; aldığı pahalı hediyelerin ise haddi hesabı yoktu. Meyerbeer, büyük bir maaşı hiç sektirmeden ödedi." (Fiorentino 1864'te öldü.)

Bugün, bir Meyerbeer operasını işittiğimiz ender durumlarda, koparılan kıyameti anlamak zordur. Meyerbeer hayranları aksini söylemelerine rağmen müzik, son derece gelenekseldir; öyle ki, Caruso, Reszke'ler, Schumann-Heink ve Nordica'nın yüzyılın başında yaptıkları gibi müziği ileri götürebilen kahraman şarkıcılar yoktu. Müzik sentetik, ruhsuz ve aşırı hesaplı bir ses verir ve ezgisel düşünceler ikinci sınıftır. Bir zamanların parlak orkestrasyonları ve cüretkâr armonileri bile, çok sinik bir amaçla kullanıldıkları için, silik bir ses verirler. Meyerbeer operaları, dönem eserleridir. Ama kendi zamanlarında büyük müzisyenler ve eleştirmenler onları ciddiye aldılar. Bizet, Meyerbeer'i adeta Beethoven ve Mozart'la eşleştirdi ve ona "gürleyen bir dramatik deha" dedi. Heine, Meyerbeer'in annesinin, tarihte oğlunun ilah kabul edildiğini gören ikinci kadın olduğunu yazdı. Avrupa'nın her tarafında besteciler Meyerbeer formülünü taklit etmeye hücum ettiler. Wagner *Rienzi*'de ve Verdi 1871'de *Aida*'da, Meyerbeer formülünü taklit etti. Gounod ve Massenet de Meyerbeer operalarından etkilendi.

Ama Meyerbeer çıkmaz sokaktı. Hiç kimse onu başarıyla taklit edemedi. Hiç kimse onu izleyemedi ve gösteriş operasında bir nevi tekeldi. Berlioz'un –*Troyens*'ı hiçbir zaman sükse yapmayan Berlioz'un– kederli bir biçimde dediği gibi: "Muazzam servetinin yanı sıra, Meyerbeer'in menajerler, sanatçılar, eleştirmenler ve halk üzerindeki nüfuzu ve baskısı, Opéra'da



LUIGI CHERUBINI (1760-1842)
(JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES)

ciddi bir başarıyı olanaksızlaştırır." Berlioz, Meyerbeer'in yalnızca yetenekli olma şansına değil, şanslı olma yeteneğine de sahip olduğunu söyledi. Berlioz, *Les Huguenots*'a duyduğu hayranlığı da yüksek sesle ifade etti. "Bu şaheser"den o kadar etkilendi ki "şanını ve dehasını Meyerbeer'in ayağına sermek için" büyük bir adam olmak istedi.

Wagner de çok geçmeden Meyerbeerci operanın kendisine uygun olmadığına karar verdi. "Onu aşmak olanaksızdır." Wagner, Meyerbeer'den nefret etti –bir rakip, zengin ve başarılı bir rakip ve en kötüsü de zengin, başarılı ve *Yahudi* bir rakip. Meyerbeer oldukça çekingen bir adammış, genç bestecilerin çalışmalarıyla ilgilenmiş, para konularında cömert davranmış gibi görünüyor; Wagner'e de yardım etti, ama Wagner onu alay konusu yaptı. Meyerbeer, diyordu Wagner, "tarlada saban izlerini takip edip çıkan kurtları keyifle toplayan sığırcık gibi"ydi. Ya da "Meyerbeer... ucube, alacalı, tarihsel-romantik, şeytani-dinsel, fanatik-şehvetli, kutsal-uçarı, gizemli-suçlu, *autyloco*-duygusal dramatik bir karmaşa, bu karmaşada tuhaf bir hayali müzik için malzeme bulmak istedi –iflah olmaz müzikal mizacından ötürü hiçbir zaman doyurucu bir biçimde karşılanamayan bir istek." Sayfalarca böyle devam edip gider. Wagner'in düzyazısı, Meyerbeer'in müziğinden çok daha kötüydü. İşe bakın ki Wagner, görüşlerinde büyük ölçüde haklıydı; ama Meyerbeer'le ilgili yazdıkları öyle bir zehir saçar ki okunması rahatsız edicidir. Yine de Wagner, Meyerbeer'in birçok düzeneğini kendi müziğinin temel taşı olarak kullandı. Tuhaf bir biçimde, 2 Mayıs 1854'te ölen Meyerbeer, on dokuzuncu yüzyıl opera müziğinin çığır açıcı güçlerinden biriydi.

Luigi Cherubini (1760-1842) kendi zamanında Beethoven tarafından yalnızca usta değil, ölümsüz de sayılmasına rağmen bugün Meyerbeer kadar az çalınır. Otuz operasından yalnızca biri yirminci yüzyıl repertuvarının bir kenarına tutunur: *Médée*. Arada bir *Anacrean* Uvertürü de senfoni programlarında yer alır.

Ingres'nin 1842'de yaptığı bir Cherubini portresi, Louvre'da asılıdır. İyi arkadaş olduğu Ingres, onu yanında Müziğin İlham Perisi ile, derin düşüncelere dalmış gösterir. Peri ona hayır duasını sunar. O da aşçısının sunduğu yemeği alır gibi doğal bir biçimde kabul eder. Ingres güçlü bir adamın yüzünü çizmiş –Romalı burnu (Cherubini İtalya'da doğdu ve 1788'de Paris'e yerleşti), sıkı ince dudaklar, soğuk gözler: bir karakter, kararlılık ve iktidar yüzü.

Ama başkaları onu farklı gördü. Hoşgörüsüzlüğü, huysuzluğu ve keskin dilliliğiyle ünlüydü ve acımasız olabiliyordu. Daha sonra önemli bir besteci olan Adolphe Adam, küçük bir çocukken büyük Cherubini'yle tanıştırıldı. Cherubini'nin tek sözü şu oldu: "Vay be! Ne kadar çirkin bir çocuk!" Cherubini'yi baş düşmanı sayan Berlioz, *directeur du Conservatoire*'la çatışmasını anlatır. Cherubini 1822'de bu kurumun başına atanmıştı. Sert bir yöneticiydi ve kuralları, binanın kadın ve erkek girişlerini ayırmak gibi küçük ayrıntıları bile kapsıyordu. Bir keresinde Berlioz yanlış kapıdan konservatuvara girince kapıcı, durumu Cherubini'ye bildirdi; o da hışımla kütüphaneye dalıp "berbat görünümlü, sıska ve saçı başı dağınık" Berlioz'la karşı karşıya geldi. İkisi tartıştı ve Cherubini masaların etrafında Berlioz'u kovalamaya başladı. En azından Berlioz böyle anlatıyor. Hiçbir zaman anlaşamadılar ve Berlioz şöyle yazar: Cherubini beni kamçıyla terbiye etseydi "ben de kesinlikle akreplerle karşılık verirdim."

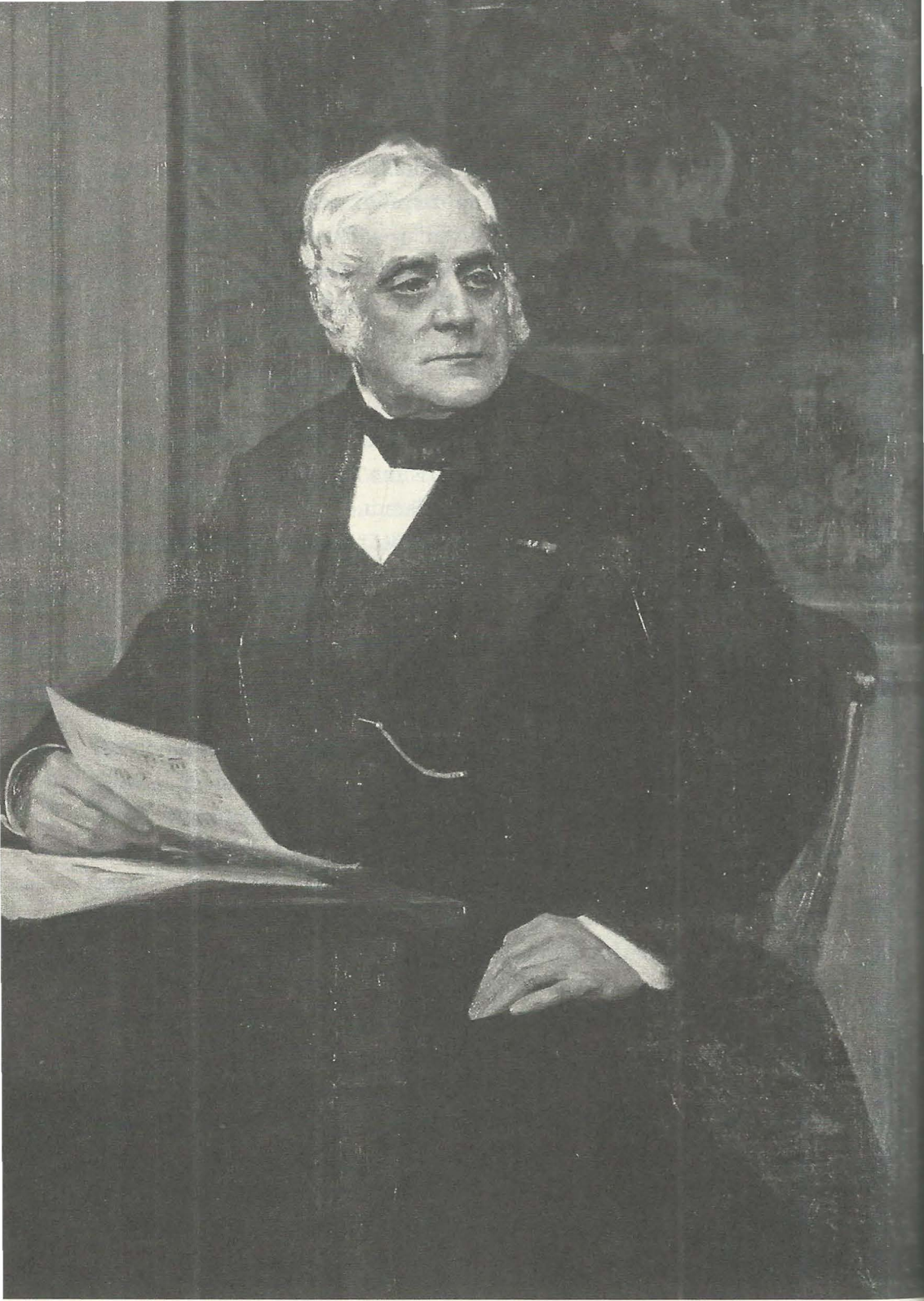
Eğer kitabi bir öğretmen ve besteci vardıysa, o da Cherubini'ydi. Onun sorunu da buydu. Onun müziğinde her şey anlatılamayacak derecede, kesin bir biçimde, en küçük zerresine kadar doğrudur. Akor sıraları tamı tamına kitapların dediği gibi olur. Herhangi bir partisyonuna –operalar, Re-Minör Requiem, oda müziği– bir göz atılınca çok muhafazakâr bir armonik çerçevenin üzerinde sert ve doğru ezgiler görülür. Geçiş yaptığında, güvenli, yakın akraba bir anahtara yapar. En cüretkâr armonisi, küçültülmüş-yedili akordur ve bu da onun zamanında bayatlamış bir kalıptı. Sonuç olarak onun "beyaz-tuş" müziği, insanı nadiren kıpırdatır. Bu armonik ürkeklik, en ünlü eseri *Médée*'ye bile musallat olur. Cherubini'nin bir Klasikçi olduğunu söyleyerek canlılık yoksunluğunu açıklamaya çalışmak fayda etmez. En az o kadar Klasikçi olan Mozart, *Don Giovanni*'de, Cherubini'nin *Médée*'de tasavvur bile edemediği şeyi başardı. Esasında Cherubini (ve çağdaşı Spontini) Gluck'un yolundan gitti. Dört-beş dinlemeden sonra *Médée*, giderek daha fazla Gluckyen bir yüz, figürlerin kalıcı kabuk bağladığı bir donmuş tutumlar kümesi haline geldi.

Cherubini'nin kafası kurallardan ayrılmasına izin vermeyecek kadar katıydı ve sıradandı. Beethoven'ın onda gördüğü şeyi, anlamak zordur. Belki teknikti. Kendisi kusursuz bir müzisyen olan Beethoven, başkalarındaki tekniğe saygı duyardı. Beethoven'ın görece zayıf olduğu bir

alanda –insan sesi ve opera (Cherubini'nin *Missa solemnis*'ten "Et vitam venturi" gibi okunması olanaksız bir koro şarkısı yazdığını düşünün!)– Cherubini teknik bir kesinlikle, hatta parlaklıkla hareket etti. Beethoven, hayranlık gösterecek kadar iyi bir müzisyendi. Onun ve çağdaşlarının, Cherubini'nin yüceliğiyle ilgili bir kuşkuları yoktu. Konservatuvarın müdürü, zamanın diğer büyük bestecileriyle eşit sayılıyordu –Ignaz Moscheles, Ludwig Spohr, Johann Nepomuk Hummel ve Friedrich Kalkbrenner. Hepsi ölümsüzlüğe mahkûmdu.

1830'larda ve 1840'larda Meyerbeer rekabetine rağmen sahnede tutunan operalar yazabilen besteciler arasında, Auber dışında, *Zampa* (1831; uvertür hâlâ çalınıyor) ile Ferdinand Hérold ve *La Juive* (1835) ile Fromental Halévy vardı. Halévy, o büyük başarısının yanına bile yaklaşamayan eserleri peş peşe veren tek-operalık bir adamdı. Ama o tek başarı da onu dünya çapında ünlü yaptı. O tek operadan ötürü o kadar çok saygı gösterildi ki her matbaanın penceresinde ve her fotoğrafçının vitrininde onun yüzü vardı. Halévy ölünce Baron de Rothschild, *La Juive*'in bestecisinin dul karısını yıllık maaşa bağladı; *Gazette*'de Spiridion'un bildirdiğine göre, "Zengin bir simsar olan M. Rodriques, iki kızının drahoması için ona 8000 frank gönderdi; bu meblağın, kocasının anısına saygının ve hayranlığın bir işareti olarak birkaç arkadaş tarafından toplandığını söyledi... Birkaç gün önce de İmparator, Devlet Şurasına [Halévy'nin dul karısına] yıllık bir gelir bağlanmasını öngören bir yasa teklifi gönderdi." *La Juive*, yüzyıl boyunca ve Enrico Caruso'nun 1921'deki ölümüne kadar son derece popüler kaldı. Bizet, Halévy'nin kızıyla evlendi; yeğenlerinden Ludovic Halévy, *Carmen* librettistlerinden biriydi.

Tarihi 1715'e kadar giden Opéra-Comique'te, eşit düzeyde bir faaliyet vardı. 1830'larda ve 40'larda Opéra-Comique'in repertuvarı hafif nitelikteydi ve operaların konuşma diyalogları vardı. (Konuşma diyaloğu, bir Opéra-Comique eserinin vazgeçilmeziydi.) Yüzyılın sonrasında bu çizgi silikleşti ve Opéra-Comique'te 1875'teki *Carmen* gibi, aslında trajedi olan operalar sahnelendi. Konuşma diyalogları bile bazen bırakıldı. Opéra-Comique'in daha iyi bestecileri, nüktedan, usta işi, uygar bir ürün çıkardılar. Adam'ın *Le Postillon de Longjumeau*'su (1836), Boieldieu'nün *La Dame blanche*'ı (1825), Auber'in *Fra Diavolo*'su (1830 ve *Domino noir*'ı (1837) gibi eserler her yerde çalındı ve bazıları hâlâ çalınır.



DANIEL FRANÇOIS AUBER (1782-1871)
(ALEXIS-MARIE LAHAYE)

Daniel François Auber (1782-1871), Opéra-Comique'te kendi zamanının egemen gücüydü. İlk eseri 1805'te ve son eseri, kırk dört operadan sonra, 1869'da çıktı. Bu kadar çok eserle ve Konservatuvar yöneticisi olarak meşgul bir adamdı. Ölümünden sonra bir eleştirmen şunları hatırlıyordu:

> *Auber her zaman beste yapıyordu. Bulvarlarda avare dolaşırken onunla karşılaştınız: O çalışıyordu. Tiyatroda onunkinden hemen sonra bir koltuktaydınız ve o koltukta hemen uykuya dalardı: O çalışıyordu. Gece yarısından sonra Rue St. Georges'dan geçtiniz. Hafif bir lamba ışığı sızan bir pencere hariç, bütün sokak kapkaranlık göründü: O çalışıyordu. Sabah altıda kapısını çaldınız. Peri Urgéle kadar çökmüş bir kapıcı, sizi birinci kata götürdü. Baucis gibi yaşlı bir kâhya sizi Philemon kadar yaşlı bir oda hizmetçisine emanet etti. Oda hizmetçisi de sizi, piyano seslerini duyabildiğiniz bir kabul salonuna götürdü: O çalışıyordu.*

Auber seksen yedi yaşındayken hâlâ sahne eserleri üretebiliyordu. Zengin öldü ve nişanlara boğuldu. Lirik sahneye bir avuç sevimli hafif opera katkısında bulundu. Uzun erimde, Auber'in ve Adam'ın müziği gibi zarif ve incelikli müziğin, Meyerbeer'in büyük gösterişlerinden o ve büyük orkestra seslerinden daha dayanıklı olduğu anlaşıldı –aslında, o sırada kimse düşünmemiş veya düşünse bile yüksek sesle dile getirmemiş olsa da, 1859'da *Faust* gelene kadar Paris'te üretilmiş her şeyden daha dayanıklı.



GIUSEPPE VERDI (1813-1901)
(GIOVANNI BOLDINI)

17
İTALYA'NIN DEVİ
GIUSEPPE VERDI

Opera bestecilerinin gittiği yoldan giden Giuseppe Verdi de erken yaşta başarıya ulaştı. 10 Ekim 1813'te Le Roncole'de doğdu (Leipzig'de Richard Wagner'in doğumundan yaklaşık beş ay sonra). İlk operası *Oberto*, 1839'da Milano'da iyi karşılandı ve üçüncü operası *Nabucco*, 1842'de onu ünlü yaptı. Bundan on üç yıl sonra, panolarda *Rigoletto, Il trovatore* ve *La traviata* ile dünyanın en popüler opera bestecisiydi ve eserleri, Meyerbeer'in inanılmaz başarılı gösteriş operalarını bile geride bırakıyordu. Verdi, halka meta sunan bir uzmandı ve hiçbir zaman bilgili bir müzisyen olma iddiasında bulunmadı. Ününün doruğundayken bile, pragmatist olduğunu iddia etti. 1869 tarihli bir mektupta şöyle diyordu: "Evimde pek müzik olmaz. Bir eseri incelemek için bir yayıncıya, bir müzik kütüphanesine hiç gitmedim. İyi çağdaş eserlerin bazılarından, araştırarak değil, arada bir tiyatroda dinleyerek haberdar olurum. Bu yüzden geçmişteki ve şimdiki besteciler arasında en az bilgili olanın ben olduğumu tekrarlıyorum." Bu doğruydu; bir *façon de parler* değildi. Verdi, doğrudan ilgili olanlar –yayıncısı, orkestra şefleri, şarkıcıları– hariç, eserleri hakkında da fazla konuşmazdı. Müziğinin konuşmasını istedi ve bir otobiyografi isteğini neredeyse öfkeyle geri çevirdi. "Asla, asla anılarımı yazmaya razı olmam!"

Çocukken, kendi zamanının İtalya'sında müzik devine dönüşeceğini gösteren hiçbir işaret vermediği kesindir. Yetenek gösterdi; ama bir Mozart ya da bir Mendelssohn düzeyinde görkemli bir yetenek değil. Parma Dukalığında Busseto'ya yakın Le Roncole kasabasında, köy orgcusundan ders almıştı.

Hancı ve bakkal olan babası, oğlunun yeteneğinden memnundu ve ona kullanılmış bir spinet [küçük piyano] satın aldı. Giuseppe on yaşındayken babası, onu Busseto'da ayakkabı tamircisi olan bir arkadaşının yanına gönderdi. Orada zengin bir tüccar ve cömert bir insan olan Antonio Barezzi tarafından fark edildi. Barezzi onu çırak olarak kendi evine aldı ve çocuğa,

Busseto'da mümkün olan en iyi müzik eğitimini aldırttı. Yetmedi. Aynı zamanda yerel orkestrayı da yöneten yerel orgcunun yanında çalıştı ve kısa sürede ona vekâlet edecek duruma geldi. Barezzi, Verdi'nin Milano'daki Konservatuvarda okumaya gitmesini sağladı. Genç müzisyen on sekiz yaşında Milano'ya geldi –kahverengi saçlı, kara kaşlı ve sakallı, çok soluk tenli, çopur suratlı, kısa boylu, ciddi, çok az konuşan bir kişi.

Tüm umutları derhal suya düştü. Busseto'da aldığı eğitim, Konservatuvara girmesine yetmedi. Piyano çalışı kötüydü, kuram bilgisi yetersizdi. İki yıl Milano'da kalıp özel ders aldı. Bir opera üzerinde –*Oberto*– çalışmaya bile başladı. 1834'te tekrar Busseto'ya döndü ve iki yıl sonra Barezzi'nin kızı Margherita ile evlendi. *Oberto*'yu bitirdi ve La Scala'nın emprezaryosu Bartolomeo Merelli'nin dikkatine sundu. Merelli, tanınmayan bir bestecinin operasına şans tanıdı ve *Oberto* iyi karşılanınca ödüllendirildi. İleriyi gören bir hamleyle Merelli, sekiz ay aralıklarla üç opera bestelemesi için Verdi'ye bir sözleşme önerdi. *Un giorno di regno*, ilk siparişti. Bir komik operaydı ve Verdi, iki çocuğunu ve ardından karısını kaybettiği bir dönemde bestelemek zorunda kaldı. Eserin başarısız olması fazla şaşırtıcı değil. Başarısızlık yalnızca Verdi'de bir iz bırakmakla kalmadı, meslek yaşamını neredeyse sonsuza dek bitirmenin eşiğine getirdi. Bestecilikten vazgeçmeyi ciddi bir biçimde düşündü. Kendine inancını tamamen yitirdiği açıktır. Soğuk bir adam olan Verdi, *Giorno di regno* felaketiyle ilgili düş kırıklığını gizledi; ama yıllarca acısı geçmedi ve halkla içsel bir ilişki kurmasına da yardımcı oldu. Şöyle yazıyordu: "Kötü bir opera olabilir, ama ondan daha iyi olmayan birçok opera hoş görülüyor, hatta alkışlanıyor. Halk operamı alkışlamasaydı, ama sessizce oturup katlansaydı onlara teşekkür edecek söz bulamazdım!... Halkı suçlamak niyetinde değilim, ama alkışlarına minnet duymak zorunda olmamam koşuluyla eleştirilerini ve alaylarını kabul ederim." Verdi yaşamı boyunca bu karara uygun davrandı.

Un giorno di regno fiyasko olsun ya da olmasın Merelli, genç bestecide bir şey gördü. Gelecek vaat eden Alman besteci Otto Nicolai'nin geri çevirdiği bir librettoyu Verdi'ye ısrarla kabul ettirdi. Verdi isteksizce işe koyuldu. Sonra peş peşe düşünceler geldi ve opera üç ay içinde bitti. 9 Mart 1842'de prömiyeri yapıldı ve İtalya yeni opera kahramanını selamladı.

Opera, *Nabucco*'ydu –*Nabucodonosor*'un kısaltılmış hali. Bugün şekillenmemiş Verdi gibi görünebilir ve birçok bakımdan da öyledir. Bel canto

okulu ile gelmekte olan dramatik okul arasında kalır. *Nabucco*'da Donizetti'nin etkisi ve ciddi operaların Rossini'si duyulabilir. Ama formüller, Verdi'nin operasında bir derinlik, yeni bir yaşam kazanır. Zamanda geriye gidip *Nabucco*'nun 1842'de yarattığı etkiyi kavramak zordur. Bugün türev gibi görünen şey, o zaman bir patlama gibi geliyordu. *Nabucco*'nun provaları sırasında, çağdaş anlatımlara göre tiyatro "altüst oldu." Böyle bir müziği kimse hayal bile etmemişti. "O kadar yeni, o kadar bilinmedik, üslubu o kadar hızlı, o kadar sıradışıydı ki herkes şaşırdı... Provalar sürerken sahne arkasında çalışmak olanaksızdı; çünkü duydukları müzikten heyecana kapılan çalışanlar, işçiler, ressamlar, makinistler işlerini bırakıp sahnede olup biteni ağızları açık izliyorlardı."

Doğal olarak ağızdan ağza haberler bütün Milano'ya yayıldı ve halk operayı kendinden geçerek dinledi. Opera uzmanları –ve kentte kendini opera uzmanı sayan herkes– yeni ve özgün bir yeteneğin geldiğini hemen anladı. "Sanat kariyerimin" diyordu Verdi, "bu operayla başladığı söylenebilir." Verdi'nin rakipleri de anladı. Bazı meslektaşları kıskandı, bazıları kabullendi. Donizetti kabullenenlerdendi. "Dünya yeni şeyler istiyor" dedi. "Ne de olsa başkaları, yerlerini bize bıraktılar; biz de başkalarına bırakmalıyız... Verdi gibi yetenekli insanlara bırakmak çok güzel." Donizetti yeni rakibinin çok geçmeden "besteciler topluluğunda en onurlu yerlerden birini" işgal edeceğini öngördü.

Verdi'nin *Nabucco*'da yaptığı ve müzikal İtalya'yı sarsan şey, formüllü bel canto operayı açıp genişletmekti. Daha büyük bir orkestra, dolayısıyla daha büyük bir tonal vuruş kullandı. Müzik herhangi bir bel canto operada olduğundan daha geniş ve daha güçlüdür ve daha dolaysız hareket eder. Bitmek bilmeyen içi boş gösterişli vokal yoktur. Kuşkusuz, bol miktarda vokal havai fişek vardır; ama gösteriş nedeniyle değil, daha çok duygusal bir nedenle. Abigaille rolü, repertuvardaki en zor rollerden biridir; bir mezzosopranonun en pes tonları alma ve ham gücü –bizzat karakterin gücünü ve Verdi'nin yazma gücünü– yansıtma yeteneğine sahip dramatik bir koloratur sopranoyu gerektirir. *Nabucco*'nun tamamında müthiş kişilik vardır. Verdi bel canto geleneklerine ve tarzlarına dokunurken bile, onların daha büyük ve daha güçlü görünmelerini sağladı. Bu operada kendisini buldu ve müzik, daha sonraki Verdi'nin birçok işaretini barındırır. Zaccaria'nın "D'Egitto là sui lidi"si, yaşlı Germont'un *La traviata*'daki aryalarını haber verir; aynı şe-

kilde Nabucco ile Abigaille'in üçüncü perde düeti, Aida-Amonasro düetini akla getirir.

Ayrıca *Nabucco*'da siyasal imalar da vardır ve opera, Verdi'yi Avusturya egemenliğine direnişin simgesi haline getirdi. Yahudi sürgünlerin sıla özlemiyle ilgili olan "Va, pensiero" korosunu, İtalyan dinleyicilerin tamamı, kendi özgürlük özlemleriyle özdeşleştirdi. Verdi'nin bu koroyu, siyasal yönelimli bir mesaj olarak bilinçli bir biçimde oraya yerleştirip yerleştirmediği bilinmiyor. Kendisi koyu milliyetçiydi; Wagner'in Alman-yanlısı olması kadar İtalyan-yanlısıydı. Verdi birleşik bir İtalya umuduyla yaşadı ve bunu görecek kadar da yaşadı. "Va, pensiero" korosunun nedeni ne olursa olsun, ezgi hemen bütün İtalya'ya yayıldı ve bir direniş simgesi olarak okundu. Birçok İtalyan için Verdi'nin kendisi bu ruhu simgelemekteydi ve yıllar sonra onun adıyla bir akrostiş oluşturuldu: Vittorio Emmanuele, Re d'Italia.

Verdi, *Nabucco*'yu iki gözde eserle takip etti –1843'te *I lombardi* ve 1844'te *Ermani*. *Ermani*, İtalya'nın dışında da tanınmasını sağladı. Paris'te, Théâtre des Italiens'te sahnelendi ve Verdi, yapımı denetlemek üzere Paris'e gitti. Artık fazla ücret isteyecek durumdaydı ve bunu yapmaktan çekinmedi. Sıkı bir işadamıydı ve elinden gelen en iyi pazarlığı yapmaya kararlıydı. *Ermani*'yi daha az ilgi çeken, hatta başarısız birkaç eser izledi; sonra 1847'de *Macbeth* geldi. Meslek yaşamını iki Shakespeare oyunuyla bitirecek olan Verdi, prömiyeri Floransa'da yapılan *Macbeth*'e büyük emek verdi. Oyunun dramını vurgulamak istedi; librettistleri Shakespeare'i çarpıtsalar bile Verdi, bütün gücüyle Shakespeare'in dehşetine ve acısına yaklaşmaya çalıştı. Tuhaf bir operadır, karanlık ve karamsardır, alışılmadıktır ve çoğu yerde doyurucu değildir. Ama Uyurgezer Sahnesi, sonraki operalarının büyük bölümleriyle eş bir bölüm vardır. Verdi, *Macbeth*'i yazdığı sırada, İtalyan operası geleneklerinden neredeyse kopmuştu. *Macbeth*'te fazla şarkı söylenmesini bile istemedi. Şarkının duruma bağlı olmasını istedi; şarkıcıların çıkardığı seslerin, iç karışıklıklarını ve psikolojik streslerini yansıtmalarını istedi. Bu, o sırada operada duyulmamış bir şeydi. 1848'de Paris'te *Macbeth*'in provalarına başlanınca Verdi, yönetmene uzun bir mektup yazdı ve bu mektup, Verdi'nin ne aradığını epeyce anlatan fikir verici bir belgedir:

> Macbeth'*in provalarını yaptığınızı biliyorum ve herkesten çok beni ilgilendiren bir opera olduğu için, bu konuda birkaç söz söylememe izin verirsiniz. Lady Macbeth rolü [Eugenia] Tadolini'ye verilmiş ve rolü kabul etmesine çok*

şaşırdım. Tadolini'ye ne kadar hayran olduğumu bilirsiniz ve o da bilir; ama ortak çıkarımız için durup düşünmeliyiz. Tadolini'nin, bu rolü aşan büyük nitelikleri vardır. Bunun bir çelişki olduğunu düşünebilirsiniz! Tadolini'nin görünüşü düzgün ve güzeldir; oysa ben Lady Macbeth'in çarpık ve çirkin olmasını isterdim. Tadolini kusursuz şarkı okur ve ben Lady Macbeth'in şarkı okumasını bile istemem. Tadolini'nin harika, parlak, berrak, güçlü bir sesi vardır ve ben Lady Macbeth için ham, boğuk, içi boş bir ses isterim. Tadolini'nin sesinin meleksi bir yanı vardır. Lady Macbeth'in sesinin şeytani bir yanı olmalıdır...

Verdi, kendine göre, müzikli drama doğru gidiyordu. Onun yaklaşımı ile Wagner'in yaklaşımı arasındaki fark, müzikal değerlendirmeler bir yana, drama karşıt olarak melodram farkıdır. Birçok Verdi operası düpedüz melodramdır, edebi kalitesi berbat türden: asgari bir düzeye kadar karakterizasyonla birlikte siyah beyaz çalışmalar. Entelektüeller Verdi'nin librettolarına hep dudak bükmüştür. Verdi ve librettoları konusu, ilginç bir konudur. Verdi kültürlü değildi, bir entelektüel değildi (tarihteki her besteci kadar sağduyusu olmasına rağmen) ve meslek yaşamının sonuna kadar, librettolarının edebi niteliğiyle çok ilgilenmemiş gibi görünüyor. Açıkça söylemek gerekirse, biraz gülünç ıvır zıvır besteledi. Yoksa libretto seçimini halkın beğenisi mi belirledi? Verdi kamuoyuna hep duyarlı oldu. "Tiyatroda halk, can sıkıntısı dışında her şeye katlanır" diyordu. Halka istediğini veren bir zanaatçıdan başka bir şey olduğunu asla iddia etmedi. Belki Verdi'nin kendisi de, yalnızca kanlı ve gürültülü librettolar besteleyebileceğine inanıyordu. Nedeni ne olursa olsun, beğenisine uygun olmayan librettoları çok sık kullandı. Verdi'nin librettolarının kötü olmadığı, "iş yaptıkları", ham duyguları temel renklerle –aşk, nefret, intikam, iktidar arzusu– tasvir ettikleri öne sürülmüştür. Ama melodramın malzemesi budur ve bu incelikli edebi form değildir. Neyse ki bir besteci olarak Verdi, o kadar güçlüydü ki melodramatik bir durumu alıp unutulmaz bir müzikle besteleyebildi. Bu müzik, sözler ne kadar sıradan ve berbat olursa olsun, insanın onları görmemesini sağlar. Verdi librettolarının birçoğu, tarafsız bakıldığında, edebi çöptür. Önemli değil. Operalar yaşamaya devam ediyorlar; çünkü ne kadar ilkel olursa olsun, dramları vardır; çünkü büyük çoğunluğunun büyük müziği vardır.

Macbeth'i, *Luisa Miller* (1849) hariç, artık sahnede tutunamayan bir dizi opera izledi. Sonra 1851-53'te, olgunluk döneminin ilk üç operası geldi –*Rigoletto* (1851), *Il trovatore* ve *La traviata* (ikisi de 1853). Kendi zamanlarında çığır açıcı oldular ve Verdi'yi popülerlikte Meyerbeer'e yaklaşabilen tek opera bestecisi yaptılar. Halk, bu üç operaya doymuyor gibi görünüyordu. Örneğin Paris'te Théâtre des Italiens, 1856-57 sezonunda seksen yedi performans sahneledi. Bunların elli dördü, üç Verdi operasından oluşuyordu. Londra'da Verdi yaygarası o kadar büyüktü ve bu üç opera o kadar sık sahnelendi ki *Punch*, itiraz etti:

Farklı semtlerde üç Traviata,
Kızlarını öldüren üç Rigoletto,
Kardeşlerinin başını vuran üç Trovatori,
Ustaca buluşlarıyla üç çingene annenin.

Londra'da *Musical World* 1855'te görüngüyü araştırdı ve birçok eleştiri dergisinin verebileceğinden daha doyurucu bir görüş sundu. Verdi, diyordu makale, "kendi ülkesindeki müzikal sahneyi devrimcileştirdi; onun operaları için diğerleri unutuluyor. Zamanla Alplerin ötesinde de ün kazandı. Başka kalabalıklar, yeni ülkeler istila edilip fethedilene ve bir ülkenin kalabalıklar-idolü diğer bütün ülkelerin kalabalıklar-idolü olana kadar ülkeden ülkeye yayılan coşkuya kapıldı. Signor Verdi'nin kariyerinin sırrı bu mudur, değil midir? Yetenek olmadan bu gerçekleşebilir miydi ve müzisyenler Verdi'yi yoktan mı var ediyorlar?"

Halk gibi, şarkıcılar da coşkuyla sıraya girdi. Clara Schumann'ın kız kardeşi ve ünlü bir piyanist olan Marie Wieck'in 1855'te konuyla ilgili söyleyecek birkaç sözü vardı. Eski yorumcuların, Sontag, Lind ve diğerlerinin icra ettiği şekliyle bel canto şarkıcılığın görkemini tasvir etikten sonra şöyle yazar: "Bu şarkı okuma üslubu pek işitilmiyor... Bugünün genç, dinç şarkıcılarının dilinde yalnızca bir isim var, o da Verdi. Müzik sanatının tamamı onun operalarına dayanıyor –şimdi olduğu gibi gelecekte de– bu nedenle, belli koşullar altında birçok şarkıcı sesini, hatta bazen sağlığını ve bünyesini feda eder. Hepsi Verdi şarkıcısı olarak adlandırılmaya can atıyor ve unvanlarına büyük bir gururla sahip çıkıyorlar." Verdi operalarını şarkıcılık bakımından değerlendiren bu yazıda Wieck, birçok eleştirmenden daha soğukkanlıydı. İlk yıllarında Verdi ve Wagner, ayaklarının altında Şarkıcılık Perisinin kanlı bedeni

yatan sorumsuz yaratıcılar olarak aynı kefeye konuldu. Gelenekçiler, şarkıcının körük değil şarkıcı olduğu o güzel günlere, eski Bellini günlerine özlem duyuyorlardı. Meyerbeer, şarkıcılığın ölümündeki payından ötürü saldırıya uğramıştı; ama bu saldırılar, Verdi ve Wagner'e açılan topçu ateşinin yanında hiçbir şeydi. İngiltere'de Henry Fothergill Chorley, "şarkıcıların müziğinin Yeni Almanya'nın Wagnerleri tarafından çöpe atıldığı ve öfkeli İtalya'nın Verdileri tarafından erken yıkıma sürüklendiği yıllar"dan söz ediyordu.

Halk, Verdi operalarına bayılıp çıldırırken ve şarkıcılar ağız sulandıran Verdi rollerini kapmak için birbirini ezerken, muhafazakârlar ve eleştirmenler mutsuzdu. Eski geleneklere alışıktılar ve Verdici hareketin hiddetli dramatik saldırısı onları rahatsız ediyordu. Ayrıca operalarda kirli çingenelere, müsrif metreslere ve kambur soytarılara değil, mitolojik ve tarihsel karakterlere alışıktılar. Chorley, dalga geçiyordu. "Şarkı söyleyecek biri için boşa giden emek! Topal Sylphide'li bir bale de bir o kadar rasyonel olurdu." Hassasiyetler inciniyordu. 1855'te New York'ta iki beyefendi, emprezaryo Max Maretzek aleyhine dava açtı. Edebe aykırı ve şehvet düşkünü olduğu ve "şarkıcılığıyla, ticaretiyle ve olay örgüsüyle, kadın cinsinin saygın hiçbir üyesinin, beğenisini ve iffetini feda etmeden destekleyemeyeceği bir opera gösterimi olduğu" gerekçesiyle *Rigoletto*'nun gösterimini engellemeye çalıştılar. 1857'de *La traviata*'nın sahnelendiği Boston'da John S. Dwight, müzikal açıdan iyi olmadığı sonucuna varmadan ahlaki gerekçelerle operaya saldırdı: "...sanki kâbus gibi, ötesine geçememe yeteneksizliği varmış gibi, eski efektler döne döne denenmiş. Bu opera, şarkının ya da sözsüz müziğin hiçbir yerinde, tek bir noktada dahi, Verdi'den bildiklerimize fazla bir şey eklemez. Yaratıcılık tükenmiş, yalnızca bir yapım çabası kalmış gibi görünüyor." Ama Avrupa'nın genç bestecileri daha iyisini biliyorlardı ve Bizet, esas Verdi'ye parmak bastı: "Harika tutku patlamaları vardır. Doğrusu, tutkusu acımasızdır; ama hiç olmamaktansa bu şekilde tutkulu olmak daha iyidir. Müziği insanı bazen çileden çıkarır, ama sıkıcı değildir."

Eski Üniteryan papaz John S. Dwight, Verdi'nin özel yaşamı hakkında daha fazla bilgiye sahip olsaydı, en karanlık kuşkuları kanıtlanırdı. 1851-53'ün üç büyük operasının ortaya çıktığı yıllarda Verdi, Giuseppina Strepponi adlı bir kadınla birlikte yaşıyordu. Kadın sopranoydu ve onunla 1839'da, ilk operası *Oberto*'da şarkı söylerken tanışmıştı. Verdi'den iki yaş küçük olan Strepponi, 1830'larda ve 1840'larda İtalya'daki en iyi şarkıcılardan biri kabul

edildi –saf, berrak sesli bir soprano, iyi bir oyuncu ve duyarlı bir müzisyen. İlk gösteriminde Abigaille rolünde şarkı okuduğu *Nabucco*'daki zaferini Verdi'yle paylaştı, daha sonra diğer Verdi operalarında da şarkı söyledi, sözleşmelerinde ve parasal konularda ona tavsiyelerde bulundu ve 1848'de birlikte yaşamaya başladılar. Üç yıl sonra, Busseto'ya yakın yeni bir eve taşındılar. Verdi burada arazi satın aldı, bir ev yaptırdı ve eve Villa Sant'Agata adını verdi. Bu baş sallanan, parmakla gösterilen ve çok geçmeden açık bir skandaldı. 1851'de Busseto'da erkek ve kadın, evlenmeden açıkça birlikte oturamazdı. Verdi dedikodulara öfkelendi. Yaşlı dostu ve eski kayınpederi Antonio Barezzi'ye bir mektup gönderdi ve mektup, bağımsız, güçlü, kavgacı, sıradışı bir ruhu açığa vurur. Verdi, Barezzi'ye ve Busseto kasabasına, başkalarının işlerine burunlarını sokmamalarını söylüyordu. "Benim evimde özgür ve bağımsız, kendine yetecek bir servete sahip, benim yalnızlık aşkımı paylaşan bir hanımefendi yaşıyor. Ne o ne de ben, kimseye hesap vermek zorundayız." Ve "Benim evimde, bana gösterilen saygıdan daha büyük bir saygı görmeye hakkı vardır, herkes bunu böyle bilsin." Ve "Bu uzun ve düzensiz mektubun amacı, herkesin hakkı olan hareket özgürlüğüne hakkım olduğunu göstermektir. Benim doğam, başka insanların önyargılarına boyun eğmeye karşı çığlık atar." Bazı yazarlar, Verdi'nin geleneklere meydan okumasının iki nedeni olduğunu öne sürer. Biri, güçlü ruhban-karşıtlığıydı. Kilise kim oluyor da *ona* ne yapması gerektiğini söylüyordu? Verdi hiçbir zaman inançlı biri olmadı ve Verdi'nin yaşamı ve düşünceleriyle ilgili araştırmalarıyla önceki biyograficilerinkinden daha geniş bir alan açan Frank Walker, Verdi'nin ateist olduğunu açıkça söyler. Diğer neden, Giuseppina'nın çekingenliği olabilir. Geçmişteki yaşamı, geçerli ahlak kurallarına uygun değildi ve evlilik söz konusu olduğunda kendisini günahkâr hissettiği tahmin edilmektedir.

Her neyse, kendi bakış açısını kabul ettirdikten sonra, sonunda 1859'da Giuseppina ile evlendi. Çocuksuz da olsa mutlu bir evlilikti. Çocuk yokluğunu telafi eden hayvanları vardı: kediler, köpekler, papağanlar, tavus kuşları ve Sant'Agata'nın tartışmasız hâkimi olan Malta spanyeli Loulou.

1851-53 üçlüsünden sonra Verdi operalarının üslubu değişmeye başladı. Sesler genişledi, zenginleşti, daha uzun ve daha hırslı oldular. Verdi her yıl bir opera üretmek yerine, daha uzun zaman kullandı. Almanların çok sevdiği orkestraya "gitar" eşliği artık yoktu. Verdi daha büyük bir şeye doğru ilerliyordu ve bu doğrultuda deneyler yaptı. 1855'te Paris için bestelenen Me-

yerbeerci *Vespri siciliani* vardı. 1857'de Venedik için bestelenen *Simon Boccanegra*, başarısız oldu. İnanılmaz tutarsız libretto işe yaramadı. Yine de *Simon Boccanegra*'nın tohum niteliği ve Verdi'nin o zamana kadar başaramadığı büyüleyici ölçüde duyusal ansamblları vardı. 1859, prömiyeri Roma'da yapılan *Un ballo in maschera*'ya tanık oldu. Bu, fokurdayan düşüncelerle dolu bir şarkı operasıydı: bütün Verdi kanonu içinde en kalıcı lirizm uçuşlarından biri. St. Petersburg için bestelenen *La forza del destino* 1862'de geldi ve Verdi'nin en popüler operalarından biri oldu; librettosu berbattı.

Don Carlo'nun (Paris, 1867) librettosu da karışıktı. Verdi bu operayla yıllarca uğraşıp düzeltmeye çalıştı. Hiçbir zaman en popüler operalarından biri olmadı ve İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar düzenli olarak repertuvara girmedi. Ama bir şaheserdir. Eseri –kahramanın değil, işkence gören İspanyalı Philip'in egemen olduğu bir eser– bir kara baht duygusu kaplar. *Auto-da-fé* sahnesinin eşi görülmemiş bir yoğunluğu, hatta Verdi için ender olan bir kromatikliği vardır. Ağır, marş benzeri ve tehditkâr trombonlar girince, sanki Engizisyonun ağırlığı dinleyenlerin omuzlarına çökmüş gibi olur. Haklı olarak hayranlık duyulan Engizisyoncu sahnesi, Philip için büyük "Dormiro sol"uyla, kör Engizisyoncuyla karşı karşıya gelmesiyle ve Eboli'nin "O don fatale"siyle, Verdi'nin bestelediği her şeyle boy ölçüşür. Don Carlo, İspanya ile Hollanda etrafında dönen bir panoramadır ve Musorgski'nin (Verdi'nin operasından birkaç yıl sonra çıkan) *Boris Godunov*'undan farklı olmasına rağmen iki eserin ortak noktaları vardır. Her ikisi de yönetim sorumluluklarını, özgürlük arzusunu, parçalanmış ülkeleri ele alır.

Don Carlo, aslında, 1871 tarihli *Aida*'dan daha çarpıcı ve özgün bir eserdir. Verdi Süveyş Kanalının açılışı için özel bir şey yazma isteğini geri çevirdikten sonra yeni Kahire opera evi için bestelediği *Aida*, bir bakıma başarısızlıktır. Verdi'nin en popüler operası olabilir ve "grand opera" ifadesi kullanıldığında pek çok kişinin aklına gelen operadır, ama ilk iki perdenin Meyerbeerci görkem zırhı Verdi'nin en zayıf müziğini barındırır; ikinci perdenin marşları ve bale müziği de, bugünlerde en iyi hali bile hoşgörüyle dinlenebilir. Verdi, Nil sahnesine kadar ne yapabileceğini göstermez ve bu noktadan sonuna kadar opera bir şaheserdir. Musorgski *Aida*'ya âşık oldu ve Verdi'yi göklere çıkardı: "Bu adam çok ileri gidiyor; bu yenilikçi utanmıyor. *Aida*'sı... herkesi, kendisini bile geride bırakır. *Trovatore*'yi, Mendelsshon'u, Wagner'i ezip geçti."

Baş-Töton Hans von Bülow bile sonunda imana geldi. Bülow, Verdi'yi başlangıçta fazla önemsemedi. 1874'te *Requiem*'i –*Requiem*, Verdi'nin *Aida*'dan sonraki en önemli eseriydi– dinledikten sonra, esere çöplük dedi. Ama kısa süre sonra Verdi'ye histerik bir özür mektubu gönderdi (Bülow, yarım yamalak iş yapacak biri değildi); dövünüyor, başını duvarlara vuruyor, af diliyordu. *Requiem*'in yüzyılın en büyük eserlerinden biri olduğuna karar vermişti.

Bu, Bülow'un yazdığı en doğru sözdü. Verdi, *Requiem*'i şair ve romancı Alessandro Manzoni'nin onuruna besteledi. Verdi'ye göre, Manzoni, diğer "gloria d'Italia" Rossini'nin eşdeğeri olabilirdi. Rossini 1868'de ölünce Verdi, kendisi de aralarında olmak üzere, en önemli İtalyan bestecilerin bir araya gelip onun onuruna bir Requiem Missa bestelemesini önerdi. Verdi, kendi payına düşen bir *Libera me* yazmasına rağmen projeden bir şey çıkmadı. Manzoni'nin Mayıs 1873'te ölümünden sonra Verdi, Manzoni'nin gömüldüğü Milano'da ölümünün birinci yıldönümünde icra edilmek üzere, bir Requiem Missa bestelemeye karar verdi. Bu eser için Verdi, Rossini için bestelenen *Libera me*'yi kullandı –ya da kullandığı söylendi (bazı otoriteler bu konuda kuşkuludur). Uzun Requiem'in tam bir pasyon olduğu anlaşıldı: sesi muhteşem devasa bir eser. Bazıları gereğinden fazla teatral olmakla suçladı ve bugün bile, içten dramasından rahatsızlık duyan, dinsel bir deneyimden çok operayı akla getirdiğini düşünenler vardır. Giuseppina, Verdi'nin savunmasına koştu:

> *Mozart'ın, Cherubini'nin ve diğerlerinin az çok dinsel ruhundan çok söz ediyorlar. Ben, Verdi gibi bir adam Verdi gibi yazmalıdır, yani kendi duygusuna ve metin yorumuna göre yazmalıdır diyorum. Dinsel ruh ve bu ruha ifade kazandırma tarzı, kendi döneminin ve yazarının kişiliğinin damgasını taşımalıdır. A, B ya da C tarzını model alan bir missanın Verdi müellifliğini kabul etmem.*

Manzoni Requiem'inin prömiyerinden sonraki eleştirel düşünceler –müziğin bayağı, sansasyonel, ucuz, dindışı, dinsiz, melodramatik olduğunu öne süren düşünceler– Verdi'nin ömrü boyunca karşılaştığı eleştirel tutumu temsil etmekteydi. Operaları özellikle İngiltere ve Amerika'da eşi görülmemiş eleştiri saldırısına uğradı. Birçok eleştirmen Verdi'yi bir besteci olarak ciddiye almadı. Halk onun müziğini ne kadar çok sevdiyse müziği-

nin "aleni" doğası, "vokal olmayan" niteliği, "ilkel" orkestrasyonuyla ilgili eleştirmen çığlıkları ve nutukları da o kadar çok arttı. Bu müziğin çekiciliğinin geçici olduğuna, uzun süre yaşayamayacağına birbirlerini ve halkı inandırmaya çalıştılar. Londra gazetesi *Telegraph*'ın eleştirmeni, Requiem'in Milano'daki prömiyerinde gördüğü muazzam ilgiye dikkat çekmek zorunda kaldı. Ama bunun müzikle alakalı olmadığını ciddiyetle açıkladı. Bu alkış yağmuru, Verdi bir insan olarak sevildiği için, İtalyanlar Verdi'nin önünden gurur duydukları için ve Manzoni'den ötürü gerçekleşti. "Yarımada artık tek devlet olduğu için, en uzak köşesinde oturan herkes, her İtalyan şöhretine gösterilen saygıdan kendi payını alır." Requiem'in müziğinin etkili olabileceği, *Telegraph* eleştirmeninin aklına gelmez.

Verdi, bazı eleştirmenlerden gelen olumsuz tepkiden rahatsız olmadı. Eleştirmenlerin ne dediğine fazla aldırmayan bestecilerden biriymiş gibi görünüyor. Başarıyı da başarısızlığı da sükûnetle karşıladı. Bir arkadaşına şöyle yazıyordu: "Basının saldırılarına karşı *Ballo in maschera*'yı savunmakla yanlış yapıyorsunuz. Benim hep yaptığım gibi yapmalısınız: Onları okumayın, bırakın istedikleri telden çalsınlar... Ötesine gelince, soru şudur: Opera iyi mi kötü mü? İyiyse ve önyargılarından ve benzeri nedenlerden ötürü iyi olduğunu düşünmüyorlarsa, dediklerine kulak asmamak gerekir." Ve başka yerde: "Gazetelere gelince, kimse sizi okumaya zorluyor mu?.. Adalet günü gelecek ve bir sanatçı için şunu diyebilmek çok büyük bir zevktir: 'Ahmaklar, siz yanıldınız!'"

Manzoni Requiem'inden Verdi'nin bir sonraki büyük eserine kadar yaklaşık on dört yıl geçti. Zamanının bir kısmını Viyana, Paris ve Londra'yı ziyaret edip operalarının yapımlarını denetleyerek geçirdi; sonra Sant'Agata'ya dönüp emeklilik yaşamı sürdü. Dünyaya bakıp bazı şeylerden keyif alabiliyordu. İtalya birleşmişti. 1860'ta İtalya Krallığı yaratılmıştı, 1866'da Avusturya Prusyalılara yenildikten sonra Venedik geri alındı ve ardından Garibaldi, Sicilya ve Napoli'yi kurtardı. Roma, 1870'te İtalyan oldu. Her zaman İtalya'nın bağımsızlığını isteyen biri olarak Verdi, mutluydu. Birkaç yıl Busseto temsilcisi olarak parlamentoda bile bulundu. Başlangıçta, 1860'ta işi ciddiye alıp Torino'da her oturuma katıldı. Tartışmalara katılmadı; ama lirik tiyatrolara ve konservatuvarlara devlet desteği sağlamaya çalıştı. Ama çok geçmeden siyasal zihniyet canını sıkmaya başladı ve sürekli birlikte olduğu politikacılardan hoşlanmadı. Bir keresinde, Torino'da bir oturumda,

birdenbire alevlenen iki parlamenterin tartışmasını besteleyerek oyalandı. Acaba o elyazmasına ne oldu? Eğlenceli olabilirdi.

Sant'Agata'da emekliliğini yaşayan Verdi, İtalya'daki müzikal manzaraya bakıp kendi yerini kavrayabiliyordu. Müzik tarihinde bir döneme ve bir ülkeye bir tek adam bu kadar egemen olmamıştır. Verdi'nin Almanya'daki dengi Wagner'in, bir karşı ağırlık olarak Brahms'ı vardı. Verdi tek başınaydı.

Donizetti'nin ölümü ile 1870'lerde Amilcare Ponchielli'nin ortaya çıkışı arasında, İtalya'da yalnızca *bir tane* önemli besteci vardı ve o da Verdi'ydi (Boito 1868'de etkileyici *Mefistofele*'yi besteledi, ama esasında tek eserlik bir adamdı). Başka hiçbir İtalyan müziği varlığını sürdürmüyor. İtalyan opera evleri her yıl yeni operalar sahneledi ve bu operalar, birkaç performanstan sonra, istisnasız unutuldu. 1869'a bakalım. Diğerlerinin yanı sıra, Sampieri, Mancini, Ricci, Monti, Petrella, Morales, Vira, Montuoro, Marchetti, Perelli, Vezzossi, Battista, Germano, Alberti, Seneke, Zicchini, Tancioni, Libani ve Grondona'nın yeni operaları vardı. Bu bestecilerin hiçbiri, müzik tarihinde bir dipnot bile değildir. Hayır: İtalya'da yaklaşık otuz yıl boyunca tek dev vardı, başka da kimse yoktu –hiç kimse.

Emekli Verdi, Wagner karşısındaki konumunu da düşünmüş olabilir. Kuşkusuz, Wagner'in 1876'da ilk Bayreuth sezonuyla yakaladığı muhteşem başarıyı duymuş olmalı. Çok seyahat etmelerine ve uzun yaşamalarına rağmen ikisinin hiç karşılaşmaması ilginçtir. İkisi kendi zamanlarının en önemli ve ünlü opera bestecisiydi. Ama Wagner'in Verdi'ye yönelik tutumu, tam bir kayıtsızlık tutumuydu –sivrisineğe omuz silken bir aslanın tutumu. Wagner, Verdi'nin bazı operalarını dinlemiş olmalı; ama külliyatlı yazışmaları içinde, birkaç alakasız gönderme dışında Verdi operalarından neredeyse hiç söz edilmez. Verdi daha cömertti. Görünüşe göre, *Tannhäuser* Uvertürü'yle karşılaştığı (ve fazla sevmediği) 1865'e kadar, Wagner müziğinin tek notasını dahi dinlememişti. Daha sonra Wagner'i öven birkaç laf etti; Wagnercilikten hoşlanmamasına ve Wagner operalarının etrafında dönen senfonik gelişme kuramlarından sıkılmasına rağmen. "Opera operadır, senfoni senfonidir" diyordu.

Verdi'nin tepesini attıran şeylerden biri, operalarının "Wagnercilik"-le suçlandığını duymaktı ve Verdi operaları büyüdükçe, daha güçlü bestelendikçe ve daha zekice derlendikçe bu suçlama da sürekli arttı. Verdi, bir Alman mizacına karşıt olarak İtalyan mizacı diye bir şey olduğunu ısrarla

belirtti ve Arrigo Boito gibi genç bestecilerin kalkıştığı, içinde Wagnercilik bulunan bir beste üslubuna dehşetle baktı. Verdi'ye göre bu besteciler, ne yaptıklarını tam anlamadan Wagner'in yapısını, armonisini ve laytmotif gelişimini taklit ediyordu. "Bach'tan başlayıp Wagner'e ulaşan Almanlar, iyi Alman operaları yazarsa ne güzel. Ama Palestrina'nın torunları olan bizler, Wagner'i taklit edersek müzikal bir suç işleriz. Yararsız, hatta zararlı müzik yazarız... Almanlar gibi beste yapamayız, ya da en azından yapmamalıyız; onlar da bizim gibi yapmamalı... Modanın, yenilik aşkının ve sözde bilimsel bir ruhun bizi, sanatımızın yerli niteliğini, eserimizin ve algımızın özgür doğal kesinliğini, parlak altın ışığımızı teslim etmeye ayartmasına izin verirsek, o zaman basitçe aptal ve anlamsız oluruz." Yine de 1883'te Wagner'in öldüğünü duyunca Verdi, yayıncısına şunları yazdı: "Üzücü, üzücü, üzücü! İçtenlikle, dün haberi alınca, ezildim. Fazla söze gerek yok. Büyük bir şahsiyet gitti, sanat tarihi üzerinde en güçlü etkiyi bırakan isimlerden biri."

Manzoni Requiem'ini izleyen dönemde Verdi'nin, besteciliği bitirdiği sanıldı. Dünyaya, bir daha sahne için eser yazmayacağını bildirdi. Arrigo Boito'yla yakın ilişki içine atılmamış olsaydı belki sözünü tutabilirdi.

Boito (24 Şubat 1842 –10 Haziran 1918) bir edebiyat adamı ve besteciydi. İtalyan olmayan pek çok müziksever Boito'yu, Verdi'ye *Otello* ve *Falstaff* librettolarını sağlayan kişi olarak tanır. Bazıları da onu, tek önemli müzik eseri *Mefistofele*'nin bestecisi olarak tanır. Ama gençliğinde, 1865 civarında, İtalyan müziğinin Genç Türklerinden biriydi ve daha sonra hiçbir şey bestelememesine rağmen öyleydi. Hep edebiyat ile müzik arasında kaldı, yıllarca ikisinin arasında gidip geldi. 1868'de bestelenen ve yedi yıl sonra gözden geçirilen *Mefistofele*, tamamlanan tek operasıydı. *Orestiade* adlı başka bir opera üzerinde de çalıştı, ama onu hiçbir zaman kamuoyuna sunmadı. Üçüncüsü, *Ero e Leandro*, ancak libretto evresine kadar ilerleyebildi. Geriye, Boito'nun 1862'de üzerinde düşünmeye başladığı *Nerone* kalıyor. Ömrü boyunca bu opera üzerinde çalıştı ve 1918'de öldüğü sırada henüz bitmemişti.

Ama Boito'nun muazzam bir yeteneği vardı ve belki de deha sahibiydi. Onu geride tutan Verdi'nin ezici gücü müydü? İkisinin yolu 1860'ların başında kesişti. Boito, Milano Konservatuvarından (kendisinden büyük işler bekleyen) yeni mezun olmuş yirmi yaşında bir gençken, Verdi'nin *Hymn to the Nations*'ının metnini yazdı. İkisinin ilişkisi uzun bir süre kırılgan oldu. Verdi, aşırı duyarlıydı ve Boito'nun bir düşman olduğu düşüncesine kapıldı.

Kuşkusuz bu durum, Boito'nun sürekli İtalyan operasında bir reform kışkırtıcılığı yapan eleştirel yazılarından kaynaklanıyordu. Boito bir entelektüeldi ve o günlerde Beethoven, Wagner ve Alman müziği propagandası yapan birkaç İtalyandan biriydi. Operada "doğru form" zorunluluğuyla ilgili çok yazı yazdı. İtalya'da yapıldığı şekliyle operanın, salt formülden ibaret olduğunu ısrarla söylüyordu. "Üslupta bir değişimin zamanı gelmiştir. Diğer sanatlarda büyük ölçüde gelişmiş olan form, bizde de gelişmelidir." Boito, Wagnerci operaya göre düşünüyordu ve Verdi'ye göre, bu vatana ihanetti. Verdi'ye göre, İtalyan ruhu, Alman formuna ve metafiziğine asla ayak uyduramazdı. Donizetti'nin ölümünden 1890'lara kadar İtalyan operasının tek büyük bestecisi Verdi olduğu için, Verdi'den daha az duyarlı bir şahsiyet bile Boito'nun saldırılarının, kendisine karşı olduğunu hissederdi. Verdi, yayıncısı Tito Ricordi'ye gürlüyordu: "Eğer Boito'nun dediği gibi diğerleriyle birlikte ben de mabedi kirlettimse o temizlesin, ilk mumu yakan ben olurum."

Bu yüzden 1868'de La Scala'da *Mefistofele*'nin prömiyeri yapıldığında, dinleyiciler arasında birçok kişi kavgaya hazırdı. Boito'nun hayranları ile düşmanları arasında performans, duygusal Latinlerin gönlüne göre bir tür isyanla sonlandı. Tiyatroda çığlıklar vardı, kavga çıktı ve sokaklarda gösteriler oldu. İkinci performanstan sonra polis müdürü, kamu güvenliği için sonraki bütün sunumları yasakladı. Verdi operayı on yıldan fazla bir süre sonra dinledi. 1879'da Cenova'da bir performansa gitti ve iğneleyici birkaç söz söyledi: "Cennete Giriş tek bir parça, dâhice bir şey halinde şekillenmiş diyenleri hep dinledim, hep okudum... Bu parçanın, tamamen disonanslara dayanan armonilerini dinleyince kendimi kesinlikle... *cennette* değilmişim gibi hissettim."

Ama Verdi acımasız oluyordu. *Mefistofele*'nin armonileri kendi zamanında bile, Prolog'un tamamen özgün bir kavrayış olduğu doğru olmakla birlikte, çok da maceracı değildi. Boito, Gounod'nun 1859 tarihli tatlı *Faust*'ta yaptığından daha yüce işler yapmaya çalışıyordu. Gounod bir Fransız formül operası besteledi; oysa Boito, ilkelerine uygun olarak, Goethe oyunun her iki bölümünü bir araya getirecek bir tür entelektüel sentez amaçlıyordu. Boito'nun Şeytan'ı, beylik bir kötülük figürü değildir. Hasmına asaletle karşı koyan temel bir güçtür. Boito, yeni opera formlarıyla meşguliyeti içinde, geleceğe ait bir opera yazımını haber veriyordu. Örneğin Prolog klasik formdadır, bir scherzo ve trio ağırlıklıdır. (Çok daha sonra, *Wozzeck*'te Alban

Berg, bütün operanın klasik formlarına –çeşitleme, sonat, süit, *passacaglia* yaratıcılık– dayandığı bir opera yazacaktı.) Boito'nun bütünsel yaklaşımı, Verdi'ninkinden farklıydı ve *Mefistofele* sahnelendiğinde Boito'nun daha yirmi altı yaşında olduğu düşünülürse Verdi'nin gerçek bir rekabetle karşılaşacağı akla gelebilirdi. Bu olmayacaktı. Bu kadar genç yaşta bu kadar etkileyici bir başarıdan sonra muhteşemliğe gidebilecek durumda olan Boito, müzikal kalemini fiilen bıraktı. Entelektüel dergilere yazı yazdı, ders verdi, Parma Konservatuvarının müdürü oldu, librettolar yazdı (Ponchielli için takma adla *La Gioconda*'yı yazdı), *Nerone*'yle ilgilendi. İçindeki bir şey onu müzikal yaratıcılıktan geri tuttu ve o şey, müzik tarihindeki en tuhaf psikolojik engellerden biriydi. Müzik yazamıyordu ve sonlara doğru mektup bile yazamadı.

Verdi'nin emsalsiz librettisti olan adam buydu. *Otello* düşüncesi 1879'da ortaya çıktı. Verdi ve Boito'nun katıldığı bir akşam yemeğinde Giulio Ricordi (yayınevinin başı olarak babası Tito'nun yerini alan), sohbeti Shakespeare'in oyununa getirdi ve Verdi, Ricordi'nin beklediği tepkiyi verdi. Boito ile Verdi, bir araya gelip *Otello*'yu temel alan bir opera olasılığını değerlendirdi. Verdi cesaret verici görünüyordu ve Boito, her şeyi bırakıp bir libretto hazırlamaya koyuldu. O yılın sonlarına doğru Verdi'ye teslim etti; Verdi de alıp bir tarafa bıraktı. Sonra yeniden okudu, bazı önerilerde bulundu, yeni bir libretto geldi ve yine bir tarafa bıraktı. Sonunda 1884'te yetmiş yaşında işe koyuldu. Sessizce ilerleyen projeyi herkes merak ediyordu. Boito, Ricordi'ye şunları yazdı: "Size iyi haberlerim var; ama ne olur kimseye söylemeyin, ailenize bile söylemeyin, hatta kendinize dahi söylemeyin. Korkarım, basiretsizlik etim. Maestro yazıyor, aslında birinci perdenin giriş bölümünün önemli bir kısmını yazmış durumda ve şevkle çalışıyor gibi görünüyor." Yolda aksamalar oldu. Boito sürekli yeniden yazmak zorundaydı. Giderilmesi gereken aptalca bir yanlış anlama vardı. Sonunda 5 Şubat 1887'de La Scala'da operanın prömiyeri yapıldı ve yetmiş üç yaşındaki besteci, alkışları librettistiyle paylaştı.

Trajik operalarının en büyüğü olan *Otello*'da Verdi, bir ömür boyunca öğrendiği her şeyi kaynaştırdı. O zamana kadar kendisine sunulan en iyi librettoya sahipti ve kendi için bile eşi görülmemiş bir drama, coşku ve tutku bileşimini bu librettonun içine boşalttı. *Otello*'da tek bir zayıf pasaj yoktur, tek bir sahte hareket yoktur; sözün, eylemin ve müziğin kaynaşmasından başka bir şey yoktur. Iago'nun "Credo"su ya da Otello-Iago "Si, pel ciel" düeti

gibi normalde melodramatik dilimler bile doğal bir biçimde dram bölümünün içine girer. Verdi'nin müzikal itici gücü derinleşmiş ve zenginleşmişti. Birinci perdede aşk düeti, arzunun özü olan müzikle ifade edilmiş hararet ve duyusallıktır. Bu müzik genç âşıkların coşkun müziği değildir. Aksine karı kocanın ışıyan müziğidir. Iago'nun müziği, iki-yüzlü müziktir: yürekten ve dobra ya da ince, imalı ve zehirli. Desdemona'nın dingin "Salce, salce"si ve "Ave Maria"sıyla son perdede, yaklaşan akıbet en yalın araçlarla gösterilir. *Otello*, bir aryalar ve ansambllar toplamından çok daha fazladır. Baştan başa besteli bir operadır; her ögesi özenle bir araya getirilip bir bütün oluşturulur. Verdi, daha önce orkestrasını bu kadar ustaca kullanmamıştı. Yalnızca şarkıcılara eşlik etmekle kalmaz. Eylemin temelini oluşturur, gelecek trajediyi ima eder, karakterlerin ne düşündüklerini ve hissettiklerini tasvir eder. Çoğu kez tema yerine özdeyişler ve figürler vardır. *Tristan* Alman operası için neyse, *Otello* da İtalyan operası için odur.

Bununla birlikte *Otello*, Verdi'nin *Nabucco*'dan *La traviata*, *Don Carlo* ve *Aida*'ya kadar, daha önce yaptıklarının mantıksal bir devamıydı. Son operasıyla birlikte, resme yeni bir şey girer. *Falstaff*, neredeyse bir ucubedir; biyologların spor dedikleri şeydir. Hiç kimse Verdi'den bir opera daha bestelemesini beklememişti. Haydi diyelim bir eser daha verdi, bunun bir komedi, Verdi'nin o zaman kadar yazdığı en atipik opera olacağını kim tahmin edebilirdi?

Falstaff, standart repertuvarın her zaman parçası olmuş, ama ayrılmaz bir parçası hiç olmamış bir operadır. Müzisyenler sürekli övgü yağdırır. Bu opera için kullanılan değişmez sözcük "mucize" sözcüğüdür. Yine de *Otello* ve diğerleri kadar halkın imgelemini yakalayamadı. Dinleyici büyük ölçüde kibarca dinler, bir şeyin olmasını, asla gelmeyen büyük aryaları bekler. Bu opera, Verdi'nin bir tanrı olduğu İtalya'da bile her şeyden çok her zaman bir *succès d'estime* olmuştur.

Kabul edildiği üzere *Falstaff*, *Otello* ya da *Aida*'nın dolaysız duygusal çekiciliğine sahip değildir. Verdi'nin karısı Giuseppina, "müziğin ve şiirin yeni bir bileşimi" olarak tasvir etti. Gerçekten de yeniydi. Operada sözün ve müziğin bu kadar iç içe geçtiği bir yoğunlaşmanın eşdeğerine hiçbir yerde rastlanmamıştı. *Otello*'nun yalnızca ima ettiği şeyi, *Falstaff* gerçekleştirir. Tenorun taban ışıklarına ilerleyip izleyiciye gözlerini diktiği ve bir ince Do'yla izleyiciyi afallattığı aryalar gitmiş. Geniş tuval gitmiş. Melodram gitmiş. Te-

mel renkler gitmiş. Her şey inceliklidir, hızlı hareket eder, ışıltılarla, alaycı kahkahalarla, yüksek bir mizahla doludur. *Falstaff* yaşam üzerine bir yorumdur, meslek yaşamının bir özetidir, alt tonları hüzünlü bir jesttir –ve uygar bir jest. Verdi, bunun son operası olduğunu biliyordu. "*Tutto è finito. Va, va, vecchio John...*"

Otello'nun başarısından sonra Verdi'yi bu işe Boito ikna etmişti. 1889'da ikisi Shakespeare komedisine daldı. Verdi'nin tek komik operası *Un giorno di regno*'nun 1840'ta başarısız olması, tüm yaşamı boyunca hassas noktası olmaya devam etmişti. Belki de bu başarısızlığın izini silme düşüncesiyle *Falstaff* işini üslendi. Daha derinde, müzikli drama tekelinin Wagner'de olmadığını, başka bir bestecinin de sürekli ezgiye ve iç gelişmeye sahip bir opera yazabileceğini –ama Alman tarzında değil İtalyan tarzında– dünyaya göstermek için *Falstaff* işini üstlenmiş olabilir mi? Her neyse, Verdi *Falstaff* üzerinde büyük bir keyifle çalıştı. Yalnızca zaman geçirmek için oyalandığını söyleyerek önemsiz gösterdi. Seksenine merdiven dayayan Verdi, operaya günde iki saatten fazla zaman ayıramazdı. Ama bu durum, onun *Falstaff*'a alışılmış titizliğiyle yaklaşmadığı anlamına gelmez. Başından itibaren ev ödevine çalıştı. Boito'nun ilk taslağını okumadan önce, üç tane *Henry* oyunu ile *Windsor'un Şen Kadınları*'nı okudu. Sonra Boito'nun taslağını baştan sona titizlikle inceledi; "fantezi dokunuşuna rağmen sıradan olacak" son perdeden endişelendi. Boito ile mektuplaşıldı; bu mektuplarda Verdi, yeni bir opera yazma düşüncesine açıkça karşı çıkarak nazlanıyordu. Böyle bir iş için çok yaşlı değil miydi? Tamamlayacak kadar yaşayacak mıydı? Boito bütün bunları "geçerli ve yeni bir eserin önünde engel değil" diye bir tarafa attı.

1889'da Verdi'den Boito'ya gönderilen bir mektup ilginçtir: "Umarım, çalışıyorsunuz? En tuhafı şu ki ben de çalışıyorum. Füg yazarak eğleniyorum. Evet, bayım, bir füg –ve komik bir füg." Bu, operanın sonuna işaret ediyor olmalı. Demek ki eski kurt Verdi'nin kafasında, *Falstaff*'ın sonucu vardı. Mart 1891'de Verdi, şişman adamla uğraşmaktaydı. "Şiş göbek çıldırıyor. Kıpırdamayıp sürekli uyuduğu ve ruh halinin kötü olduğu günler var. Başka zamanlar bağırır, koşar, zıplar, şamata çıkarır. Biraz kapris yapmasına izin veriyorum. Devam ederse bir tüfek kuşanır ve deli gömleği giyerim."

Dünya prömiyeri 9 Şubat 1893'te La Scala'da gerçekleşti. Elbette başarılı oldu. Verdi, öylesine saygı duyulan bir şahsiyetti ki onun her operası, coşkuyla karşılanırdı. O bir Üstattı ve eleştirmenlerin çemkirdiği günler çok

geride kalmıştı. Avrupa'nın her tarafından ekâbirler prömiyere ve hemen ardından Roma'da gerçekleşen performansa katıldı. Eleştirmenler bilgili değerlendirmeler yazdı. Birçoğu, belirgin ezgisi bu kadar az bir operanın halkın ilgisini çekip çekmeyeceğini merak etti. Ama eleştirmenler, yazımın yarı saydamlığına, müziğin nüktedanlığına her ölçüdeki aleni teknik ustalığa da bayıldılar. Mozart (*Figaro*) ve Wagner (*Meistersinger*) tonları akla geldi. Zira *Falstaff*, büyük komik opera üçlüsünün üçüncüsüdür, ama onlardan aşağı kalır hiçbir yanı yoktur.

1893'te, Londra'da *World*'ün müzik eleştirmeni George Bernard Shaw, *Falstaff*'ın partisyonunu inceledi ve bazı gözlemlerde bulundu:

> Falstaff'*ta emektar trajedi bestecisinin "o zamana kadar kuşkulanılmayan" mizah gücünün sözde açığa çıkışına ilişkin bir iki şaşkınlık haykırışı fark ettim. Bu durum,* Il Travatore *ve* Aida*'nın bu ülkede ulaştığı muazzam popülerliğin sonucu olmalı. Bu operaların komik rahatlamadan oldukça muaf olduklarını savunurum; ama zarif bir biçimde neşeli "È scherzo od è follia"-sı ve Renato'nun alay edercesine kendi evcil erdemini kutladığı üçüncü perdenin finaliyle* Un Ballo*'ya ne demeli... Traji-komik dörtlü ve koro, berbat opera sahnemizde hep yanlış kullanıldığı için bilenlerin, Verdi'nin dramatik mizah yeteneğini inkâr etmelerini anlayamam.*

Shaw, *Falstaff*'taki mizaha şaşırmamış olabilir; ama halk şaşıp kaldı. *Falstaff*'ın aryaları ve ansamblları vardır; ama o kadar hızlı hareket ederler ki dinleyenler keyif almaya başladığı anda biterler. Falstaff'ın "Quand'ero paggio"su otuz saniye sürer –aryanın tamamı. Nanetta ile Fenton'un düeti bir buçuk dakika sürer (daha sonra tekrarlanmasına rağmen). Harika ezgisel ilhamlar, başladığı anda bitiriyor gibi görünürler. Sanki Verdi, müzikal bir steno yazmış gibidir. Sonuç olarak *Falstaff*, birçok dinleyiciye gelişimi olmayan, ele gelir bir şeyi olmayan bir opera duygusu verir.

Falstaff'a bir şans verilirse dinleyenler, operanın yalnızca baştan sona süreklilik gösteren melodiyle değil, birbiriyle ilişkili ezgilerle de dolu olduğunu kavrar. *Falstaff* tematik bağlantılarla doludur ve esere olağanüstü bütünlüğünü kazandıran şey budur. İlk göründüğünde Alice "Escivo appunto"yu okuduğu zaman, hemen biten –daha sonra "Dalle due alle tre" sözcükleri kullanıldığında bariz bir biçimde tekrar ortaya çıkmak üzere– altı notalık küçük bir özdeyiş şarkıya eşlik eder. Müziğe aşina olundukça bu

gibi bağlantılar belirginleşir. *Falstaff*'ta orkestra, *Otello* da dahil olmak üzere, diğer Verdi operalarında oynadığından daha önemli bir rol oynar. *Otello*'nun vokal çizgisi, öncelikle şarkıdır; *Falstaff*'ta şarkı ile şarkı-konuşmanın (parlando) bir karışımıdır. Ama *Falstaff*'ta kahramanlar, bir parlando kullanınca orkestra, ezgiyi toparlar ya da eylemi tamamlamayı bir şekilde başarır. Bu durum en iyi şekilde Falstaff'ın "Onur" monoloğunda görülür. Şarkıcı ile orkestra birdir. Falstaff *Che cianica! Che baja!*'ya kadar çıkınca orkestra, bir trille güler: bütün yaylılar ve pes üflemeli çalgılar. Sonra aniden uyanmış gibi obualar, klarnetler ve fagotlar tek başlarına trile başlar. Eğer olup bitenler anlaşılırsa sonuç, inanılmaz derecede nüktelidir. Perdenin sonunda Falstaff değerli uşaklarını yoldan çekince orkestra tekrar söz alır. Bir kez daha tril gelir, ama ne tril! Orkestra, Falstaff ve dünyayla dalga geçerken müzikle yuhalama, görgüsüz bir at gülüşü.

Falstaff'ta her yerde sürpriz vardır ve en büyük sürpriz sona saklanır. Opera bir füğle biter. Verdi bunu kurmuştu. Örneğin *Aida*'da, alışılmamış miktarda çokseslilik vardır. Ama Verdi operalarının hiçbir yerinde tam bir füg yoktur ve yaşlı Verdi'nin en büyük ve en devrimci operasını en eski ve en sert müzik formuyla bitirmesinde simgesel bir şey vardır. Ancak bu fügde sert bir şey yoktur. Kahramanlar "Her şey bir farstır" şarkısını söyler; sesler, aniden kesilinceye kadar sürekli yükselir. Verdi şaka yapıyordu.

Falstaff opera dizisini bitirmesine rağmen Verdi, müzik yazmaya son vermedi. Bir *Te Deum* besteledi ve daha sonra *Quattro pezzi sacri* adıyla yayımlanan dört dinsel eser bitirdi (ikisi *Falstaff*'tan önce). Boito, bir Shakespeare operası daha yazması için onu sıkıştırdı. *Antonius ve Kleopatra? Kral Lear?* Ömrü boyunca Verdi, *Kral Lear*'ı besteleme düşüncesiyle oynadı. Giuseppina, Verdi'ye yalvaranları uzak tuttu. "Verdi çok yaşlı, çok yorgundu." Giuseppina da öyleydi ve 1897'de öldü. Verdi ölüm haberini alınca ayağa dikildi, dili tutuldu ve oturmak istemedi. Kalan yıllarının çoğunu Sant'Agata'da geçirdi; ama ara sıra Boito'ya ve diğer eski dostlarına yakın olmak için Milano'yu ziyaret etti. Ölüm Milano'da geldi. Felç geçirdi, bir hafta bilinçsiz yattı ve 27 Ocak 1901'de öldü. Birkaç ay sonra Boito bir arkadaşına, Verdi'nin son saatlerini tasvir eden bir mektup yazdı. "Zavallı Maestro, son ana kadar ne kadar da cesur ve yakışıklıydı! Buna rağmen; eski orakçı, iyi dövülmüş tırpanıyla çıkıp gitti... Artık her şey bitti. Escurial'inde üzerini tamamen örten bronz bir levhanın altında bir İspanya Kralı gibi uyuyor."



RICHARD WAGNER (1813-1883)
(CAESAR WILLICH)

18
ALMANYA'NIN DEVİ
RICHARD WAGNER

On dokuzuncu yüzyılın birinci yarısında müziğe Beethoven egemen olduysa ikinci yarısında da Wagner hâkim oldu. Üstelik Wagnerci opera, müziğin seyrini de değiştirdi. Wagner'de Mesihçi bir yan, fiilen deliliğe yaklaşan bir megalomanlık da vardı –bu durum "Kahraman Olarak Sanatçı" kavramını, eşi görülmemiş bir düzeye çıkardı. Kısa boyluydu (1.65 cm); ama güç, kendine inanç, acımasızlık ve deha saçıyordu. Bir insan olarak korkutucuydu. Ahlak dışı, hedonist, bencil, aşırı ırkçı, kibirli, üstüninsan (doğal olarak üstüninsan Wagner'di) ve Alman ırkının üstünlüğü incileriyle dolu olan Wagner, insani karakter bakımından tatsız olan her şeyi temsil eder.

Hiçbir besteci, toplumdan bu kadar çok şey istememiştir ve Wagner, ihtiyaçları konusunda son derece arsızdır. "Ben diğer insanlar gibi yapmam. Benim ışıltım, güzelliğim ve ışığım olmalı. Dünya, ihtiyaçlarımı bana borçludur. Efendiniz Bach gibi, sefil bir orgcunun üç kuruş maaşıyla geçinemem." Egoizmi deliliğe yaklaştı. Pek tanımadığı genç bir adama yazıp para istemeyi dert etmiyordu. "Bu kadar parayı bana tedarik etmen oldukça zordur, ama *istersen* olur ve böyle bir fedakârlık yapmaktan çekinme. Lakin bunu ben istiyorum... Bakalım doğru adam mısın!" Sonra ikna gelir: "Bana verdiğin destek, seni benimle yakın temas içine sokacak ve gelecek yaz, tercihen Ren yöresindeki malikânende üç aylığına senin yanına gelmemden memnuniyet duymalısın." Genç adam Robert von Hornstein, Wagner'e para vermeyi reddetti. Wagner şaşırdı. Böylesine küçük bir adam onun gibi birine destek olmayı nasıl reddedebilir? Hornstein'a işe yaramaz olduğunu bildiren bir not gönderdi: "Benim gibi bir adam bir daha size başvurmaz herhalde."

Hiçbir bestecide, Wagner'deki misyon duygusu yoktu. "İçgüdülerimin beni yönlendirmesine korkmadan izin veririm. Kendi varlığımdan daha yüce bir şeyin aracı olarak kullanılıyorum... Ömrüm boyunca hizmet ettiğim ve yalnızca başarabileceklerimi tamamlamamı isteyen ölümsüz dehanın elindeyim." Wagner'in egosu öyleydi ki gizliden gizliye kendisini tanrı

saydığını göstermek çok zor değil. Gizemli güçlerce yeryüzüne gönderilmişti. Etrafına müritler topladı. Söz ve müzikle kutsal kitap yazıyordu (Kutsal Yazılar sonunda on cilt düz yazı ile yirmi cilt mektup halinde bir araya getirildi). Bayreuth'ta Eserlerinin kutsanacağı ve Kendisinin ilahlaştırıldığı bir tapınak yaratılmasına vesile oldu. İlahiliğini kabul etmeyen herkesi kovdu.

Ama egomanisi dehayla destekleniyordu ve Wagner'den sonra müzik, eskisi gibi olmadı.

Richard Wagner, 22 Mayıs 1813'te Leipzig'de doğdu; babasıyla ilgili bir gizem vardır. Gerçek babasının Ludwig Geyer adlı bir oyuncu olduğunu gösteren bazı kanıtlar ve Geyer'in Yahudi olduğuna dair dolaylı kanıtlar vardır. İşin gerçeği asla öğrenilmeyebilir. Her neyse, Wagner'in yasal babası, Wagner altı aylıkken öldü ve annesi ertesi yıl Geyer'le evlendi. Aile Dresden'e taşındı ve Wagner orada okula gitti. Çocukluğundan itibaren oyuncularla, müzisyenlerle ve sanatçılarla çevriliydi; ama herhangi bir yönde sıradışı bir eğilim göstermedi. Ancak on beş yaşında, Beethoven'ının Dokuzuncu Senfoni'sini ve *Fidelio*'yu dinleyince besteci olmaya karar verdi. Dokuzuncu Senfoni, onu fiziksel olarak sarsmış, içinde baskılanmış bekleyen gizli müzikal mayayı açığa çıkarmış gibi görünüyor ve Dokuzuncu Senfoni, ömrü boyunca onun ideali olarak kaldı. Wagner kendi operalarının Dokuzuncu Senfoni'nin bir devamı olduğunu savunacaktı. "Beethoven'ın son senfonisi" diyordu, "müziğin kendine özgü cevherden kurtulup evrensel sanat dünyasına girişidir. Geleceğin sanatının insan İncilidir. Onun ötesine adım atmak olanaksızdır; onu ancak geleceğin kusursuz sanat eseri izleyebilir: Beethoven'ın, anahtarını biçimlendirdiği evrensel drama."

Wagner, on beş yaşında besteci olmaya karar verdiğinde tamamen eğitimsizdi. Birçok bakımdan gelişip kendi kendini eğiten bir besteci oldu ve kendi kendini eğiten birçok besteci ya da müzikle yaşamın geç bir evresinde tanışan besteciler gibi Wagner de normalde temel sayılan bazı koşullardan yoksundu. Berlioz gibi, herhangi bir çalgıda profesyonel bir becerisi yoktu. Orkestra şefi ve büyük besteci olduğunda bile, piyanoyu parmaklamaktan fazlasını yapamıyor ve berbat bir partisyon okuru olduğunu kabul ediyordu. Eksikliklerini içgüdüyle ve köklü bir müzikalite ile telafi etti. Öğrendiklerini otomatik olarak özümsemiş görünüyor. Onlu yaşlarındayken Leipzig'de yerel bir müzisyenden birkaç armoni dersi aldı; ama Beethoven senfonilerinin partisyonlarını inceleyerek geçirdiği saatlerde kendi başına daha fazlasını

öğrendi. Sonra beste yapmaya başladı. İlk eserleri hiçbir yetenek sergilemez ve bütün büyük besteciler arasında, en ileri yaşta gelişen besteciydi.

1831'de kısa bir süre Leipzig Üniversitesine gitti; orada zorlayıcı, durmak bilmeyen konuşmasıyla, dogmatizmiyle, ayyaşlığıyla ve kumarbazlığıyla ünlendi. Ama alttan alta muazzam bir müzik havuzu sürekli yükselip sonunda taştı. Çok geçmeden müzik uğruna her şey bir tarafa bırakıldı. Wagner, sonunda disipline ihtiyacı olduğuna karar verdi ve 1831'de Thomas-Schule cantoru Theodor Weinlig'den ders aldı. Weinlig, dediğine göre, armoni ya da kontrpuan konusunda Wagner'e daha fazla bir şey öğretemeyeceği için dersleri bitirdi. Wagner, yoğunlaşmaya karar verdikten sonra, şaşırtıcı derecede hızlı öğreniyordu. Bilindiği kadarıyla, Weinlig'le birlikte geçirdiği kısa süre, tek profesyonel eğitimini oluşturdu. Hiçbir büyük bestecinin bu kadar az resmi eğitimi olmamıştı. Weinlig dersleri bırakınca Wagner, hemen bir dizi besteye başladı; bunların çok büyük çoğunluğu, bir piyano sonatı ile bir senfoniyi de içeren akademik gençlik dönemi eserleriydi. *Die Hochzeit* adlı bir operaya başlandı, ama bitirilmedi; bununla birlikte 1833'te *Die Feen* geldi ve Wagner, bir opera bestecisi olarak piyasaya çıktı. (*Die Feen* sağken çıkarılmadı ve 1888'e kadar sahnelenmedi.) Aşağı yukarı bu sırada, kesin söylemek gerekirse 1834'te Wagner, tartışmalı yazı dizisine başladı. Alman üslubuna ("gereğinden fazla bilgili ve entelektüel") karşı Fransız üslubu opera besteciliğini ("basit... ezgili") öven bir makale yazdı. Kafasında bunu düşünerek Shakespeare'in *Kısasa Kısas*'ını temel alan ve *Das Liebesverbot* adını verdiği bir libretto hazırlayıp müziği bestelemeye başladı. Aynı yıl Magdeburg'da bir kumpanyanın müzik yönetmenliği görevini kabul etti.

Magdeburg'da normal yaşam tarzı olacak bir düzen kurdu. Büyük miktarda borçlandı, birçok düşman edindi, kentin ve kumpanyanın müzik yaşamına kendi iradesini dayatmaya çalıştı. Magdeburg'da kumpanyadaki bir aktrise âşık oldu. Kadının adı Minna Planer'dı ve Wagner, kadını duygularının yoğunluğuyla korkuttu. Büyük planları vardı. Onunla evlenecekti; operası *Das Liebesverbot* büyük başarı kazanacak ve borçlarını silecekti; Riga'da bir opera kumpanyasından iş teklifi almıştı, orada büyük bir üne kavuşacaktı. *Das Liebesverbot* 1836'da sahnelendi. Başarısız oldu. Yine de Wagner ile Minna o yılın Kasımında evlendi. Minna'nın iş sözleşmesi yaptığı Königsberg'de yaşadılar. Wagner daha fazla borca girdi. Magdeburg'daki alacaklıları, Königsberg'de de peşini bırakmadı. Bu durum, Königsbergli

alacaklıları da korkuttu. Minna bu duruma dayanamadı. Wagner'i terk edip Dresden'deki ailesine gitti. Şansına Riga'daki göreve çağrıldı ve Wagner, Eylül 1837'de Riga'ya gitti ve Minna'yla birleşti.

Aynı düzen Riga'da da tekrarlandı. Wagner, kendisini ünlü yapacak başka bir opera üzerinde çalışmaya başladı. Bu opera, Meyerbeer'in yerleştirdiği grand-opera formülünü model alan *Rienzi*'ydi. Daha fazla borca girildi, daha fazla düşman kazanıldı. Wagner daha fazla prova zamanı, geniş bir repertuvar ve müzik programlarına senfoni konserlerinin de alınmasını isteyerek kentin müzikal yaşamını canlandırmaya çalıştı. 1839'da Wagner görevden alındı. Alacaklılarını geride bırakarak bir tekneyle Fransa'ya kaçtı (söylenceye göre, *Der fliegende Holländer*'in [Uçan Hollandalı] esin kaynağı bu yolculuktu). Minna ile birlikte Paris'e yerleşti; orada kendini tanıtmaya çalıştı. Meyerbeer kendisini kabul etti, *Rienzi*'nin birinci perdesine baktı ve onu müzik dünyasının önemli üyeleriyle tanıştırdı. Bir şey olmadı ve çok geçmeden Wagnerler parasız kaldı. Her şeyi rehin verdiler ve Wagner hayatta kalmak için gündelik yazı işlerine başvurmak zorunda kaldı. 1840'ın sonuna doğru *Rienzi*'nin son rötuşlarını yaptı ve *Der fliegende Holländer* üzerinde çalışmaya başladı. Sonra iyi haberler geldi. Dresden Operası *Rienzi*'yi kabul etti. Meyerbeer önermişti ve Meyerbeer'in fikrinin muazzam bir ağırlığı vardı. Wagner ile Minna, Paris'ten ayrılmak için daha fazla para borç almak zorunda kaldı. Wagner çok zor durumdaydı; ayakkabılarının altı delikti ve kapalı bir yerde oturup *Holländer* üzerinde çalışmak zorundaydı. Sonunda Paris'e elveda diyebildiler. Minna ile birlikte, 20 Ekim 1842'de gerçekleşen prömiyer için Dresden'e gitti. Wagner, neyin tehlikede olduğunun çok iyi farkındaydı ve açılış gecesi korkmuş olmalı. Heinrich Heine oradaydı ve Paris'e bir haber uçurdu. Wagner, diyordu Heine, "bir hayalet gibiydi; aynı anda hem gülüyor, hem ağlıyor ve yanına gelen herkesi kucaklıyordu; sürekli alnından soğuk terler dökülüyordu." *Rienzi*'nin muazzam bir başarı kazandığı anlaşıldı ve Wagner aniden ünlü bir adam oldu. Dresden Saray Tiyatrosu, 1843'ün başında sahnelenen *Der fliegende Holländer*'in haklarını hemen satın aldı. *Rienzi* kadar büyük bir etki yaratmadı ve yalnızca dört kez sahnelendi. Ama Wagner, Dresden Operasına ikinci Kapellmeister olarak atanmaya yetecek kadar bir etki yarattı. Wagner dışında herkese rahat rahat yetecek bir maaş verildi. Her zamanki gibi kazandığından fazlasını harcamaya devam etti. Ayrıca atanması duyulunca daha önceki gezilerinden alacaklılar –Leipzigli, Magdeburglu,

Königsbergli, Rigalı ve Parisli alacaklılar– başına üşüştü. Bu, ömrünün büyük bölümünde tekrarlanacak bir hikâyeydi.

Wagner işine alıştı ve Dresden repertuvarındaki operalardan bazılarını yönetmeye başladı. Kaçınılmaz olarak belaya çattı. Kıdem sisteminden kurtulmaya çalışırken bütün orkestrayı kendine düşman etti. *Don Giovanni* gibi büyük eserleri kendi iç görüşüne göre yönetmeye çalışırken halka yabancılaştı. Dresden halkı, *Don Giovanni*'deki rahat tempolara alışıktı ve Wagner'in atak saldırısı, dinleyenleri huzursuz etmekteydi. Kınandı ve kendi sözleriyle, "eski operaları yönetirken, kendi sanatsal yargılarına aykırı da olsa, o zamana kadar genel kabul gören tempo ve benzeri yorumlarında hiçbir şey değiştirmeyeceğine" söz vermek zorunda kaldı. Ama telafileri de vardı. Dresden'de hayranlık ve saygı duyuluyordu; yeni bir opera, *Tannhäuser*, üzerinde çalışmaya başlayıp librettoyu 1843'te ve partisyonu iki yıl sonra bitirdi. Prömiyer 19 Ekim 1845'te gerçekleşti ve izleyici başlangıçta şaşkına döndü. Ama çok geçmeden *Tannhäuser* popülerlik kazandı ve Wagner yeni bir opera, *Lohengrin*, düşünmeye başladı. Sonraki iki yıl *Lohengrin*'in şekillenmesine tanık oldu ve Wagner'in mali durumu dağıldı. Paraya çok sıkıştı. Berlin'de *Rienzi*'nin bir yapımına da gözetmen olarak yardımcı oluyordu. Gösteri başarısız oldu ve bu da sıkıntısını ikiye katladı.

Birkaç yıl sonra, mali belanın yanı sıra, bir de siyasal belaya bulaştı. Fransız monarşisinin çöküşünden güç alan ve anarşist Mihail Bakunin'in kuramlarından etkilenen Wagner, Dresden'deki ayaklanma sırasında devrimcilerin safında yer aldı. Belki işçilerin acılarıyla içtenlikle ilgilendi. Belki de kapitalistleri ortadan kaldıracak, böylece dağ gibi biriken borçlarını otomatik olarak silecek bir toplumsal kargaşa arıyordu. Paraya son verilmesini ve krallığın kaldırılmasını isteyen konuşmalar yaptı ve sert bildiriler yazdı: "Düzeni yıkacağım... Ayağa kalkın ey yeryüzünün halkları! Ey yaslılar, ey ezilenler, ey yoksullar ayağa kalkın!" Dresden ayaklanması 1849'da bastırılınca Wagner, Weimar'a ve kendisini cesaretlendiren birkaç müzisyenden biri olan arkadaşı Liszt'in yanına kaçtı. (Schumann ve Berlioz, Wagner'in müziğini hiç çekici bulmadı.) Weimar'da kısa bir süre kaldıktan sonra Wagner, Zürih'e yerleşti. *Lohengrin* 1848'de tamamlanmıştı ve 1850'de Weimar'daki dünya prömiyerini Liszt yönetti. Wagner hazır bulunmadı. Zürih'te yeni projelerini düşünüyordu. Devrimcilik dönemi bitmişti. Çok geçmeden "kitlelerin bayağı bencilliği" hakkında yazı yazmaya başladı.

Rienzi büyük bir gösteriş operası olmuştu. *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* ve *Lohengrin* konuları bakımından Alman mitolojisine başvurmaktaydı. Ama bu operalardan hiçbiri, Wagner'in yapmaya çalıştığı şeyi ifade etmiyordu. Altı yıl boyunca Wagner nadasa yatıp sorunu düşündü, kendi sanat kuramlarını oluşturdu, Germen *Nibelungenlied*'i temel alan bir libretto yazdı ve peş peşe kitaplar çıkardı: *Sanat ve Devrim* (1849), *Geleceğin Sanat Eseri* (1850), *Müzikte Yahudiler* (1850), *Opera ve Drama* (1851), *Dostlarıma Bir Bildiri* (1851) ve çeşitli denemeler.

Birleşik sanat eseri, *Gesamtkunstwerk*, kavramına ulaştı ve her büyük sanat eserinin mitolojiye dayanması gerektiğine karar verdi. Daha 1844'te şunları yazıyordu: "Zamanımızın maddi çıkarlarına anlamlı ve manevi bir anlam vermek, bugünkü dramaturgun alanıdır; ama geçmiş çağların efsanelerinde ve destanlarında bize ulaştığı şekliyle şiirin kutsal ruhunu canlandırma görevi, opera şairine ve bestecisine düşer." "Tanrı ve tanrılar, insanın şiirsel gücünün ilk yaratımlarıdır" diyordu. O yüzden mit, şiirin ideal malzemesiydi. Hıristiyanlık, *mythos*'u sulandırdığı için Hıristiyanlık öncesi döneme gitmek zorunluydu. "Halk, Hıristiyanlığı kabul etmekle, *mythos*'un özgün, yaşamsal ilişkilerine ilişkin gerçek anlayışını yitirdi."

Ama *mythos*'a nasıl dönülecekti? Nasıl bir dil kullanmak gerekirdi? Wagner, yeni bir konuşmanın yaratılması gerektiğine karar verdi. Şair, destanlarda rastlanan şiirselliği andıran *Stabreim*'i kullanmalıdır. Bu, "seslilerle bir akrabalığı" olan hayli ses yinelemeli bir şiir türüdür. Çok geçmeden Wagner, *Nibelung* librettosunda şöyle yazacaktı:

Mach'ger Müh' müde nie, stau'ten starke
Stein' wir auf; steiler Thurm,
Thür' und Thor,
deckt und schliesst,
im schlanken Schloss den Saal.

Bir defa dil sağlamlaştırıldıktan sonra müzik, eşit koşullarda ona uygun olmalıdır. Müzik librettodan çıkmalıdır. Halk düşünülmemeli; kendisi için vokal gösteriş, eylemin durma noktasına geldiği arya ve ansambl kümeleri olmamalıdır. Laytmotifler, bir düzenleme gücü olarak kullanılabilir. Laytmotifler, karakterleri ya da zihin durumlarını tasvir eden, başkalaşabilen, açıklayıcı kısa özdeyişlerdir. Bu laytmotifler, sürekli bir manipülasyon ve ya-

rı-senfonik gelişme sürecinden geçirilir. (Daha sonra Debusy dalga geçecekti: "Laytmotif sistemi kartvizitlerini sunup adlarını şarkı şeklinde bağırarak söyleyen zararsız delilerin dünyasını önerir.") Bu beste üslubunda aryalar için durak olmadığından, daha önceki operalarda var olan geçiş duygusu bulunmadığı için, Wagner'in "bitmeyen ezgisi"nden söz edilmeye başlandı. Kesintisiz müzikle ifade edilen kesintisiz drama, onun amacıydı ve daha *Lohengrin*'de, operada hiçbir yerde "bir pasajın üzerine *resitatif* sözcüğünü yazmadım. Şarkıcılar, içinde resitatif olduğunu bilmeyecekler" demekten keyif alıyordu.

Her şeyden önce, yeni bir orkestra kullanımı vardı. Wagner, orkestrayı o zamana kadar tarihteki bütün bestecilerden daha fazla dramanın eşit bir parçası haline getirdi. Opera eyleminin büyük bölümü Wagner'in büyük, yankılı orkestrasında açıklanır –kahramanların psikolojik değişimlerinin, motivasyonlarının, dürtülerinin, arzularının, aşklarının, nefretlerinin altı orada çizilir. Şarkıcılar, eşi görülmemiş büyüklükte bir opera orkestrasını taşımayı öğrenmek zorundaydı. Yüzyılın ikinci yarısında Wagner ve insan sesiyle ilgili büyük tartışmalar oldu. Birçok profesyonel, Verdi ve Meyerbeer'den daha fazla Wagner'in, böylesine "doğa dışı" istekler dayatarak şarkıcıyı öldürdüğünü haykırdı. George Bernard Shaw, Wagner'in tarafını tuttu ve Verdi'nin "olağanüstü yüksek bir ses genişliğinin üst beşlisini alma ve o beşliyi normal aralık sayma" alışkanlığının, "şimdi İtalyan şarkıcıların dünyanın en kötü şarkıcıları olmasıyla çok alakası vardır" dedi. Wagner, diyordu Shaw, sesi kendi genişliğinin üzerinde kullandı; bunun sonucunda da Wagnerci şarkıcılar "şimdi dünyanın en iyileridir."

Wagner Zürih'te geçirdiği yıllarda yalnızca *Gesamtkunstwerk*'in anahatlarını çizmekle kalmadı, süreç içinde müzik üslubunu da değiştirdi. O zamana kadar müziği, ritmik açıdan dört başı mamur olma eğilimindeydi; ama *Tristan und Isolde* ve *Ring* dizisiyle birlikte, ölçüden çok cümleye dayanan bir ritim türü geldi. Ayrıca Wagner'in armonik düşünceleri de giderek daha fazla kromatikleşti ve anahtar ilişkileri daha belirsizleşmeye başladı. Wagner, erken Romantizm tekniklerini sentezleyen bir eklektikti. Orkestrayla ilgili düşüncelerini Berlioz'dan aldı. Weber'in operaları, özellikle *Der Freischütz*, Wagner'in nihai sentezinde büyük bir rol oynadı. Armoni düşüncelerini Chopin, Mendelssohn ve her şeyden öte Liszt'ten aldı, hatta bir ölçüde Spontini ve Meyerbeer'den bile etkilendi. Beethoven'ın son eserlerinde

örtük olan, kapsayıcı etik düşünce vardı. Wagner bütün bu malzemeyi kaynaştırıp kendine ait benzersiz bir şey haline getirerek kendi dünyasını, o sırada bilinen en ileri müzikle kuşatılmış bir mit dünyası yarattı. Kendisinin, kendi *Gesamtkunstwerk* kuramlarını tam olarak hayata geçirmediğini belirtmek ilginç olur. *Das Rheingold* çok yaklaşır; ama *Die Meistersinger*, kendi kurallarının büyük bir çoğunluğunu çiğner. Müzikal bir düşünce, Wagner'in müzikli drama kuramıyla çatışınca kuram karşısında kazanan hep müzik oldu. Aslında, en "Wagnerci" üç opera, Wagner'in sözünü ettiği *Gesamtkunstwerk*'e en fazla yaklaşan üçlü, Verdi'nin *Falstaff*'ı, Debussy'nin *Pelléas et Mélisande*'ı ve Berg'in *Wozzeck*'idir.

Bu arada, Wagner'in Zürih'te geçirdiği yıllar, aynı zamanda erken Wagner operalarının Avrupa'ya yayılmasına tanık olan yıllardı. Wagner'in dehası, neredeyse başından itibaren kabul edildi ve Wagner'in bir boşlukta çalıştığını sanmak yanılgı olur. *Rienzi*'den itibaren Wagner operaları Avrupa'nın dilindeydi. Verdi'nin operaları daha popülerdi, ama anlamlı bir fark vardı. Verdi operaları avangardı heyecanlandırmadı, halkın arasına bir bıçak da sokmadı. Bir Wagner operası sahnelendiğinde, genellikle büyük heyecana ve polemiklere yol açardı. İnsanlar, ünlü Verdi ezgilerini ıslıkla çalarak dolaşmış olabilirler; ama sürekli Wagner operalarını *konuşuyorlardı* –aşağılamak, hayranlık ifade etmek, alay etmek, övmek için konuşuyorlardı ve yüksek sesle konuşuyorlardı. Wagner'in temel bir güç –bazıları için yıkıcı bir güç, bazılarına göre de müziğin son umudu– olduğu anlaşıldı. Emprezaryo Max Maretzek, coşkuyla alay ediyordu: "Siyaset, din ya da Wagner tartışmam. Düşmanlığa ve kavgalara neden oluyor." Hararetli tartışmalara konu olan yalnızca Wagner'in müziği değildi. Düzyazıları da geniş bir alana yayıldı ve 1850'lerin başında Amerika Birleşik Devletleri'nde bile okunuyordu. Anında çevrilip *Dwight's Journal of Music*'te yayımlanıyorlardı. Liszt ve arkadaşları, Wagner'i açıkça destekliyorlardı ve muhafazakârlar, uluslararası bir komplonun söz konusu olduğunu düşünüyorlardı. Fransız yazar François Joseph Fétis, 1855'te anti-Wagner duyguyu özetledi:

> *Birkaç yıl önce kendisini tek gerçek ve eksiksiz sanatın yaratıcısı ve kendisinden önceki her şeyi salt hazırlıktan ibaret ilan etme küstahlığını gösteren bir parti kuruldu... Formu küçümsemeleri, maddenin yoksulluğuna ihanet etmeden forma bağlı kalmada çektikleri zorluktan ileri gelir. Düzensizlik, yalnızca çiziktirilmiş ve yapısız cümleler daha fazla hoşlarına gider; çünkü*

kısır ve tembel imgelemler için, düşüncelerin mantığından daha can sıkıcı bir şey yoktur... Almanya'da devrimci kalkışmalarını zafere götürmek için dergilerin kontrolünü ellerine aldılar. Bu birbirinin aynı yazılarda, diğer yolları izleyen sanatçıların eserleri hakkında bir ölüm sessizliği hüküm sürer. Bazı ciddi adamlar, bu utanç verici sosyalizmin rasyonel bir eleştirisiyle halkı aydınlatmaya çalıştılar, ama seslerini duyuramadılar. Basına giden bütün yollar onlara kapandı. Biraderlerin ve arkadaşların, şeflerini yüceltmek için kullandıkları araçları anlatmak uzun sürer: tiyatroları ele geçirme manevralarını, sesini duyurmaya çalışınca gerçeği boğmak için söyledikleri yalanları; kendilerinden yana olmayanları karalama ve ortadan kaldırma planlarını...

Tarifi imkânsız Henry Fothergill Chorley'in başını çektiği İngiliz eleştirmenler, özellikle hırçındı. Chorley, her Wagner operasına çıktığı anda saldırdı. *Rienzi*'ye "sırf gürültü" dedi. *Der fliegende Holländer*, "bir acımasız şiddet ve bunaltıcı belirsizlik izlenimi" bıraktı. Chorley, *Tannhäuser*'le ilgili olarak "özenti bir eser bile *Tannhäuser* kadar beni boşa çıkarmamış, bezdirmemiş ve *incitmemişti*" dedi. Chorley, "eğer besteciler idollerinin [Wagner] peşinden gider ve onun gibi, orkestra uğruna, hitabette doğruluk bahanesiyle kantilenayı bozup barbarlaştırırsa ses sanatının uğrayacağı büyük yıkım"ı da öngördü. Ama *Tannhäuser* tasvirini bitirirken Chorley, bir umut ışığı görüyordu: "Kendine özgü tarzında Herr Wagner'in ötesine geçmenin pek olanaklı olmadığını düşünmenin rahatlığı var. Azgın ahenksizlik cümbüşü, doruğuna ulaşmış olmalı." Ne yazık ki Chorley, sonraki operaları değerlendirmedi. Eşsiz düzyazı patlamaları için ona esin verirlerdi. İngiliz eleştirmenler 1870'lerde, Avrupa'daki diğer meslektaşlarından daha fazla, savaşı açıkça kazanmasına rağmen Wagner'e saldırmaya devam etti.

Sürgündeki yıllarında Wagner, büyük ölçüde başka insanların parasıyla geçindi. Çoğu kez para, kolay etkilenen kadınlardan geldi. Julie Ritter ve Jessie Laussot, 1850'de ona yardım etti. (Minna'dan ayrılıp Laussot'yla kaçmayı planladı; ama Laussot korktu ve kocasına döndü.) Wagner gelirini artırmak için epeyce orkestra şefliği yaptı ve kendi zamanının orkestra şefliğini en fazla etkileyen kişi olduğu anlaşıldı. Meslek yaşamının başlangıcında, bir opera evinin şefi olmuştu. Daha sonra yalnızca senfoni orkestralarını yönetti. Yorumları özgün ve son derece kişiseldi; nüanslı çalmada ve tam bir

devinim aralığında ısrar ederdi. Asla pürist olmayan Wagner her zaman partisyonun lafzından çok ruhuyla ilgilendi. Tempo dalgalanması kavramını da o tanıttı. Döneminin pek çok şefi, Mendelssohn okulunun tempocularıydı. Wagner, sürekli bir tempo değişimi, yükseliş ve düşüş, hızlanma ve yavaşlama yerine, karşıt pasajları ilişkilendirmek için ritardları kullandı. Bu, akademisyenleri çileden çıkaran bir yaklaşımdı. Yirminci yüzyılın kulaklarına da son derece tuhaf gelen bir yaklaşımdı. Mendelssohn'un ya da Berlioz'un daha klasik, ölçülü şefliği tercih edilecekti. Yine de on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına egemen olan, Wagner'in şeflik üslubuydu. Wagner'in kendisi yalnızca podyumda örnek olmuyordu; dünya, Wagner'in eğittiği şeflerle doluydu. En ünlüleri Hans Richter, Anton Seidl, Hans von Bülow, Felix Mottl ve Hermann Levi'ydi. O günün herhalde en popüler şefi Arthur Nikisch'ti ve doğrudan Wagner'in denetiminde çalışmadığı halde, Wagner operalarıyla yetişmişti ve kendisine verilen ilk büyük görev, Wagner repertuvarının şefliğiydi. Felix Weingartner ve Arturo Toscanini gibi kelimelere daha fazla bağlı şeflerin gelişiyle birlikte bir tepki oluşana kadar bir karşı devrim olmadı. Haliyle, hayli kişisel Wagner tipi şeflik, Wilhelm Furtwängler'in öldüğü 1954'e kadar devam etti.

Wagner İsviçre'de sürgündeyken dört operalık dizi *Der Ring des Nibelungen* üzerinde çalışmaya başladı. İlk düşünce, Siegfried'in ölümü üzerine bir operaydı. Hikâyeyi tek operaya sığdıramayınca diziye başladı. 1852'de tam librettoyu bitirdi ve *Das Rheingold,* 1854'te bestelendi. 1855'te Londra'ya bir şeflik turnesi, *Ring*'in bestelenmesini kesintiye uğrattı; ama Wagner, 1856'da *Die Walküre*'yi bitirmeyi başardı. Bu yıllarda Wagner'in, Mathilde Wesendonck'la bir ilişkisi oldu. Mathilde, bir ipek tüccarının genç karısıydı. Otto Wesendonck, sadece paralı değil, aynı zamanda bir sanat hamisiydi. Bu, Wagner'in çok hoşuna giden bir bileşimdi. Mathilde ile 1852'de karşılaştılar ve 1854'te âşık oldular. Mathilde, Wagner'e esin; kocası para veriyordu. Minna bir aşk mektubunu ele geçirince işler sarpa sardı. Minna, Mathilde'e birkaç acı laf gönderdi: "Gitmeden önce, yirmi iki yıllık bir evlilikten sonra beni kocamdan ayırmayı başardığını söylemeliyim. Bu soylu davranış iç huzuruna, mutluluğuna katkı olsun." Wagnerler ve Wesendoncklar Zürih'te komşu kaldı; ama ilişkiler aşınmaya başladı. Sonunda 1858'de, kalp rahatsızlığı çeken Minna, sözde tedavi olmak için Dresden'e gitti. Wagner Venedik'e gitti ve *Tristan und Isolde* üzerinde çalıştı. *Ring* dizisine geçici olarak ara

vermişti. Wesendonck'la ilişki, ona farklı bir esin türü vermişti ve 1857'de başlayan *Tristan*'ın üzerine Mathilde'in gölgesi düşer. (Birçok Wagner operasında otobiyografik öğeler vardır. *Ring*'de Wagner, kendisini Siegfried'le özdeşleştirdi. *Der fliegende Holländer*'de, ilk taslakta kadın kahramanın adı Minna'dır. Wagner, Minna'yı değiştirip Senta yaptı ve bundan, Minna'nın Holländer'i [Wagner] kurtaramayacağını düşündüğü sonucu çıkar. *Die Meistersinger*'de Wagner, Walther von Stolzing'dir; Beckmesser ise, Viyanalı eleştirmen Eduard Hanslick'tir. Wagner karaktere Hans Lich adını vermekten zorlukla vazgeçirildi.)

Wagner'in yaptığı hiçbir şey, *Tristan und Isolde* adlı opera mucizesine dair bir ipucu vermemişti. Müzik tarihinde genişliği, yoğunluğu, armonik zenginliği, orkestrasyonu, duyusallığı, gücü, imgelemi ve rengi bu ölçüde olan bir opera partisyonu olmamıştır. *Eroica* ve Dokuzuncu Senfoniler, on dokuzuncu yüzyılın birinci yarısı için ne idiyse *Tristan*'ın açılış akorları da ikinci yarısı için oydu –bir kopma, yeni bir kavram. Operanın etkisi günümüzde hâlâ devam ediyor. *Tristan und Isolde*'nin, neredeyse *Hamlet* kadar analizi ve psikanalizi yapılmıştır. (Wagner, tarihte hakkında en çok yazı yazılan bestecidir ve *Tristan,* kaynakçalarda önemli bir yer işgal eder.) Açılış akorları, armonik belirsizlikleriyle bugüne kadar gelen bir anlaşmazlık yaratır ve analistler akorların "imla"sını tartışıyorlar. Dörtlü mü, yoksa yedili mi? *Tristan*'da armoni ilişkileri kopma noktasına kadar çekilir ve yirminci yüzyıl bilginleri, bu operada atonalliğin başlangıcını görürler. Wagner, operayı yazarken bir tür trans halinde olduğunu iddia etti: "Burada, çok eminim, ruh olaylarının en derinine indim ve dünyanın en derin iç merkezinden dış formuna korkusuzca çıktım... Burada yaşam ve ölüm, dış dünyanın tüm anlamı ve varoluşu, ruhun iç hareketleri dışında hiçbir şeye bağlı değildir." *Tristan*'ın, bu en statik ama akıbeti en acımasız operanın yaptığı şey, bilinçdışının kabuklarını kat kat soyan bir tür güç ve imgelemle iç durumları tasvir etmektir. Simgelerle doludur –Gece, Gündüz, Aşk, erotizm, rüya dünyası, Nirvana simgeleri. Anlamı ya da anlamları ne olursa olsun *Tristan und Isolde,* erkeği ve kadını bir araya getirir ve en derin içtepilerini araştırır.

Schopenhauer'ın etkisi, *Tristan und Isolde*'de güçlü bir faktördür. Wagner, Alman filozofu 1850'lerin başında okumaya başladı ve Schopenhauer'ın müzikle ilgili düşünceleri Wagner'e iyice işledi. Schopenhauer'ın yazdığına göre müzik, "görüngü dünyasından tamamen bağımsızdır, o dünyaya hiç al-

dırmaz, bir ölçüde dünya yoksa o var olabilir; diğer sanatlar için bu söylenemez." Müzik, diyordu Schopenhauer, "bizzat istencin kopyasıdır... Müziğin etkisinin diğer sanatların etkisinden daha güçlü ve daha nüfuz edici olmasının nedeni budur; zira diğer sanatlar yalnızca gölgelerden söz eder, ama müzik bizzat şeyin kendisi hakkında konuşur." Schopenhauer ezgide "başından sonuna kadar bir bütünü temsil eden *tek* düşüncenin kesintisiz anlamlı bağlantısı"nı buluyordu. Schopenhauer bunu "istencin nesnelleşmesi, entelektüel yaşam ve insan çabası"yla eşitlemekteydi. Müziğin yaratıcısı "dünyanın iç doğasını açığa vurur." Schopenhauer'ın iddiasına göre, eğer müzik söze gereğinden fazla bağlı olursa, "kendine ait olmayan bir dil konuşmaya çalışır." 1855'te Wagner, Schopenhauer'ı tekrarlayıp müziğin "bizzat dünyanın ön-imgesi" olduğunu yazıyordu. Wagner, sonunda operalarında müziğe en yüksek hiyerarşiyi verecekti; Schopenhauer gibi, müziğin her şeyden önce Sözden daha önemli olduğuna karar verdi. Schopenhauer'ın Wagner'i ilgilendiren bir yanı da, onun sanat aracılığıyla, ayrıca feragat ve çileci yaşamla ruhun kurtuluşu öğretisiydi. Wagner, çileci bir yaşam sürmeye Schopenhauer'dan daha fazla hazır değildi; ama kuramda ihtişamlı ve soylulaştırıcı bir ifşaydı. Daha *Der fliegende Holländer*'den başlamak üzere, Wagner operalarında var olan feragat ve kurtuluş kavramı, *Ring* ve *Parsifal*'de büyük ölçüde yoğunlaşır.

Tristan und Isolde 1859'da bitirildi; ama görünürde bir yapım yoktu. Operanın son mezürleri, Wagner'in Venedik'ten ayrıldıktan sonra –Minna hâlâ Dresden'de olduğu için tek başına– yerleştiği Lucerne'de yazıldı. Minna ile mektuplaşıyorlardı ve Wagner onunla birlikte Paris'e gitmeye karar verdi. Wesendonck, *Ring*'in bitmiş bölümünü 24.000 franka satın alarak taşınmak için gerekli parayı sağladı ve Wagnerler, 1859'un sonuna doğru Paris'e geldiler. Wagner'in Paris'te pahalı bir ev kiralaması, üç yıllık kirayı peşin ödemesi, evin onarım masraflarını karşılaması, Lucerne'deki mobilyaları para verip getirtmesi, Minna'ya ve kendisine birer hizmetçi tutması karakteristikti. Wesendonck'un parası çabuk bitti. 1861'de Opéra için bir *Tannhäuser* performansı ayarlandı ve en ünlü opera skandallarından biriyle sonuçlandı; Jokey Kulübü, sahneden inene kadar operayı yuhaladı. Bu felaketten çok anlam çıkarıldı; Wagner'in gururunu incitmiş olabilir, ama uzun vadede fazla önemi olmadı. Wagner, *Tannhäuser*'in çok ötesine geçmişti.

Sonraki birkaç yıl zor geçti. Viyana *Tristan und Isolde*'yi sahnelemeye söz verdi, sonra vazgeçti: acı bir darbe. Wagner'in parası bitti, büyük evinden

vazgeçmek zorunda kalıp Quai Voltaire'deki sıradan mahalleye taşındı ve orada yeni bir opera, *Die Meistersinger* üzerinde çalışmaya başladı. Yayıncılık firması Schott, bu opera için avans verdi; kısa sürede bunu da har vurup harman savurdu. Bir genel af, Almanya'ya dönmesine olanak sağladı ve Minna ile birlikte Ren bölgesindeki Biebrich'e taşındı. Yine parası bitti. Öfke duydu: "Benimkisi, zihnim var olmayan bir dünyayı var etme cefalı işini başaracaksa şöyle ya da böyle içine dalınması gereken oldukça alıngan, yoğun, açgözlü bir duygusallıktır." Bir sonraki taşınması, 1862'de Viyana'ya oldu. Yine yalnızdı. Minna onu, geri dönmemek üzere terk etmişti. 1863'te Rusya'da orkestra şefliği anlaşmaları epeyce para getirdi; ama harcamaları komik düzeydeydi ve pek çok kişiyi mutlu etmeye yetecek para, Wagner'in kürklerine, ipeklilerine ve parfümlerine yetmiyordu. Alacaklılar sıkıştırdı ve 1864'te İsviçre'ye kaçmak zorunda kaldı. Yoksa borçlular hapishanesini boylayacaktı.

1864'ün en karanlık saatlerinde, Wagner'in müziğine ve büyük olasılıkla Wagner'in kendisine de âşık olan Bavyera Kralı II. Ludwig'in şahsında çaresiz Wagner'e kurtuluş umudu göründü. Ludwig, Wagner'e Münih'te ideal koşullarda operalarını üretmesi için açık çek verdi. Oradaki opera evinin tüm kaynakları –dahası bütün Bavyera'nın kaynakları– Wagner'e aktarıldı. Şaşırdığını gösteren bir kayıt yoktur. Bunun kendi hakkı olduğunu düşünüyordu. "En Alman varlık benim. Ben Alman ruhuyum. Eserlerimin eşsiz büyüsünü düşünün."

Wagner, hemen Hans von Bülow'u Münih'e çağırdı ve Münih Saray Operasının şefi yaptı. Liszt'in bir piyanist olarak yetiştirdiği Bülow, 1850'lerin başında Wagner'in büyüsüne kapılmıştı. 1857'de Liszt'in kızı Cosima'yla evlendi. Avurpa'nın en iyi piyanistlerinden biri olan Bülow, aynı zamanda parlak bir orkestra şefiydi ve kendi döneminin en keskin müzikal zihinlerinden biriydi. Dili de zihni kadar keskindi. Ufak tefek, aksi, çevik, hazımsız bir adam olan Bülow, yorumlarının entelektüel gücüyle ünlüydü. Bazıları ona sadece zihinden ibaret, ruhsuz diyordu. Liszt'in bir dostu olarak Wagner, yıllar içinde Bülow'u epeyce tanımıştı. Kendisini idolleştiren Bülow'un gece gündüz çalışacağını biliyordu. Wagner, Cosima'ya çok, çok ilgi duydu. Bülow Münih'e geldikten kısa süre sonra, 1864 Baharında aralarında bir ilişki başladı. Bülow, boynuzlandığını bildiyse de belli etmedi. 1865 Nisanında Cosima, Isolde adlı bir kız doğurunca Bülow, bebeği kendi çocuğu kabul etti.

Tristan und Isolde'nin provaları başladı. Wagner ile Cosima'nın hoş bir karikatürü vardır; tepesinden bakan Cosima'yla birlikte Wagner sokakta yürüyor; ufak tefek Bülow, elinde *Tristan*'ın partisyonuyla arkalarında emekliyor.

Bülow, istekleriyle ve aksilikleriyle müzisyenleri kendine düşman etti; ama bütün anlatımlar, 10 Haziran 1865'teki prömiyeri çok iyi yönettiğini söyler. Prömiyeri, hemen ardından üç performans izledi.

Tristan und Isolde'nin Avrupa repertuvarına yerleşmesi zaman aldı. Opera gereğinden fazla uzundu, gereğinden fazla "olaysız"dı, gereğinden fazla "disonant"tı, gereğinden fazla "modern"di. Birçok eleştirmenin görebildiği tek şey, birbirine bağıran iki büyük insandı. *Tristan*'ın yavaş ilerlemesinin bir nedeni de pek çok şarkıcının, iki büyük rolle başa çıkamamasıydı. Münih performanslarında Tristan rolünü, bir şarkıcı olarak Wagner'in ideali olan –genç, yakışıklı, iriyarı ama kahraman yapılı, zeki ve bronz benzeri istikrarlı bir sese sahip– tenor Ludwig Schnorr okudu. *Tristan und Isolde*'nin dördüncü performansından üç hafta sonra, Schnorr yirmi dokuz yaşında öldü. Ateşli romatizma onu alıp götürdü. Wagner, Ludwig ve tüm Avrupa müzik topluluğu büyük bir üzüntü duydu.

Wagner, Münih'te kendi mezarını kazmakla meşguldü ve *Tristan*'ın prömiyerinden sonra orada birkaç aydan fazla kalamadı. Yaşamında ilk kez sınırsız kaynakla karşılaşınca çıldırdı, inanılmaz savurgan bir elle har vurup harman savurdu. Birazcık hüner gösterseydi, krala ve saraya hükmedebilirdi; ama kibri, pervasızlığı, bencilliği ve namussuzluğu çok fazlaydı. Siyasetle bile uğraşmaya başladı ve bu durum, Bavyera'daki yerleşik düzenin önde gelen kimi önemli üyelerini gerçekten korkuttu; Wagner'i durdurmak için bir araya geldiler. Wagner'in harcamaları, çılgınca savurganlığı, ahlakı (saraydaki herkes Cosima'yla ilişkisini biliyordu ve şimdi halka da anlatılıyordu) ve kral üzerindeki egemenliğiyle ilgili bir kamuoyu feryadı başlattılar. 10 Aralık 1865'te Wagner, ayrılmak zorunda kaldı. Bu bir sürgündü. Ludwig, bir süre ortalıkta görünmemesinin iyi olacağını söyledi –tabii ki yüklü bir harcırahla. Wagner, Cenevre'ye gitti; orada *Die Meistersinger* üzerinde çalıştı. Ocak 1866'da Minna'nın öldüğünü öğrendi. Cosima da yanına geldi ve Tribschen'de Lucerne Gölü kıyısında görkemli bir malikâne buldular. Cosima, ikinci çocukları Eva'yı 1867'de orada doğurdu.

Tribschen'de Wagner, ihtiyaç duyduğu lüks içinde yaşadı. Beethoven, Goethe ve Schiller'in portrelerini barındıran oturma odasının, altın işlemeli sarı deriyle kaplı duvarları vardı. Galeri uzun, dar bir odaydı; iki yanında Wagner kahramanlarının heykelleri diziliydi ve duvarları, *Ring*'den sahneleri tasvir eden goblenlerle kaplıydı. Galerinin bir köşesinde bir kelebek koleksiyonu; diğer köşesinde yaldızlı bir Budha, Çinli tütsücüler ve başka Doğululular vardı. Bakımlı bahçesinde Newfoundland cinsi Russ adlı büyük bir köpek yaşıyordu. (Wagner'in her zaman bir köpeği ya da köpekleri oldu. Az çok kronolojik bir sırayla: iki siyah fino, Dreck ve Speck; Riga'dan Londra ve Paris'e Wagner ve Minna'ya eşlik eden Newfoundland cinsi Robber; Peps adlı bir spaniyel; Fips adlı başka bir sipaniyel; kahverengi tazı Pohl; iki Newfoundland daha, Mark ve Brangane; birkaç teriyer ve Putzi adlı bir Spitz. Wagner onları taparcasına severdi.)

Cosima, arada bir sırf görüntü olsun diye, *Die Meistersinger*'in provalarının yapıldığı Münih'e kocasının yanına gitti. Operayı Bülow ile Hans Richter hazırlıyordu. Bir Macar olan Richter, 1866'da Wagner'in sekreteri ve kopyacısı olarak Tribschen'e gelmişti. Daha sonra Mottl ve Seidl ile birlikte, Bayreuth'tan çıkan ilk Wagner-yetiştirmesi şeflerden olacaktı. Birçok kişi onu en büyük sayıyordu. 21 Haziran 1868'de *Meistersinger*'in prömiyerini yönetme onuru Richter'e düştü. Birkaç ay sonra Richter, *Das Rheingold*'un provalarının rezalet ölçüsünde yetersiz olduğunu iddia ederek Münih Operasından istifa etti. Wagner'in onayı olmadan Richter'in istifa etmeyeceğini herkes biliyordu ve Ludwig, bu kez öfkelendi. *Rheingold* prömiyerini Franz Wüllner yönetti (1870'te *Die Walküre*'nin prömiyerini de).

Bu arada Bülow, dayanılmaz bir durumdaydı. Ailevi sorunlarını artık bütün Almanya biliyordu. Cosima ona dönmek istemedi ve 1869'da Wagner'e üçüncü çocuğu Siegfried'i verdi. Bülow'a gına geldi. Boşanma işlemleri başlatıldı ve 1870'te karar çıktı. Aynı yılın 25 Ağustosunda Wagner ile Cosima evlendi. *Siegfried* 1871'de bitirildi ve 1872'de *Götterdammerung* önemli ölçüde tamamlandı (partisyonu 1874'e kadar bitirilmemesine rağmen).

1870'lerin başında Wagner, yaşamında iki önemli olaya daha tanık oldu –Nietzsche'yle ilişkisi ve Bayreuth'un başlangıcı.

Friedrich Nietzsche, Wagner'le 1868'de karşılaştı; adama ve müziğine (özellikle *Tristan und Isolde*'ye) taparcasına hayran kaldı. 1872'de, Yunan tragedyasını Wagnerci çizgide yorumlayan *Müziğin Ruhundan Tragedyanın*

Doğuşu'nu yayımladı. Nietzsche'nin kitabında öne sürüldüğü şekliyle Apollonca (saf, klasik) ve Dionysiosça (vahşi, romantik) kavramı, çağdaş estetik düşünüş üzerinde derin bir etki yarattı. Nietzsche daha sonra Wagner hayranlığını yeniden değerlendirecek ve sonunda yörüngesinden çıkıp Bizet'nin *Carmen*'ine kusursuz opera diyecekti. Ama Wagner, en çok okunan Alman filozofun desteğini uzun bir süre aldı.

Daha 1870'in başında Wagner, yalnızca kendi eserlerine adanacak bir festival tiyatrosunu ciddi olarak düşünüyordu. İdealindeki yeri, küçük Bavyera kasabası Bayreuth'ta buldu. Ludwig, bu düşünceye başlangıçta soğuk baktı. Ama Almanya'nın her tarafında Wagner Dernekleri kuruldu ve Wagner'in arkadaşları dava için para toplamaya gayret ettiler. Wagner, 18 Kasım 1871 tarihli bir genelge çıkarıp *Ring des Nibelungen*'in açılışının 1873'te Bayreuth'ta yapılmasını tavsiye etti. Para bağışında bulunanlar, "Bayreuth'ta festival oyununun patronları, isim ve yasal haklarını alacaktır; girişimin yürütmesi ise yalnızca benim bilgime ve çabama bırakılacaktır. Bu ortak girişimden elde edilecek gayrimenkul benim emrime verilecek ve gelecekte girişimin anlamına ve ideal niteliğine en fazla uygun bulduğum düzenlemelere tabi olacaktır." Wagner, Tribschen'den ayrıldı, Bayreuth'ta festival tiyatrosunun yakınına bir villa inşa ettirdi ve çalışmaları denetledi. Viyana'da Hanslick şaşıp kalıyordu. "Wagner" diyordu, "her konuda şanslıdır. Başlangıçta bütün hükümdarlara verip veriştirir ve âlicenap bir Kral onu pohpohlayıcı bir sevgiyle karşılar ve ona kaygıdan uzak, hatta savurganca bir varoluş hazırlar. Sonra Yahudilere karşı bir kitapçık yazar; müziğin içindeki ve dışındaki bütün Yahudiler gazete eleştirileriyle ve Bayreuth senetleri satın alarak ona daha fazla boyun eğerler."

Bayreuth projesi dünya çapında tanıtıldı; ama para girişi yavaştı. Wagner 1873 sezonu planlarını iptal etmek zorunda kaldı. Elde, gereken paranın yarısından azı vardı. Wagner bütün umudunu Ludwig'e bağladı ve düş kırıklığına uğramadı. 1874'te kral, işlerin yeniden başlamasına yetecek kadar para verdi. Bavyera'da projeye büyük bir muhalefet vardı. Ludwig'in deliliğinin kanıtı aptallıktır deniliyordu. Ludwig'in parası kesilince, Wagner para kazanmak için şeflik turnelerine başladı. Bayreuth'un geleceği bir süre şüpheli oldu. Yine de bina tamamlandı ve ilk Bayreuth Festivali, 1876'da düzenlendi. Richter'in yönettiği *Der Ring des Nibelungen*, üç kez sahnelendi. İlk

sezon büyük bir mali açık verdi ve Bayreuth'un geleceği yine tehlikeye girdi. İkinci Bayreuth Festivali ancak 1882'de gerçekleşebildi.

Birinci Bayreuth sezonu, son on yılın müzik olayıydı. Dünyanın her tarafından altmış gazete muhabiriyle birlikte 4000 ziyaretçi minicik köyü doldurdu. Almanya İmparatoru, Brezilya İmparatoru ve İmparatoriçesi, Bavyera Kralı, Prusya Prensi George, bir Hohenzollern prensi, Hesse Prensi Wilhelm, Rus Grandük Vladimir, Mecklenbug Grandükü, Anhalt-Dessau Dükü ve diğer soylular, hazır bulunanlar arasındaydı. Festivale ilgi o kadar büyüktü ki New York'tan iki eleştirmenin –*Times* ve *Tribune* muhabir göndermişti–, haberlerini anında iletmeleri için, yeni kurulan transatlantik hattını kullanmasına izin verildi. Bildirdikleri şeylerden biri de, maddi konforla ilgili rahatsızlıktı. "Kasabadan uzak oluşu, hiçbir gölgeliğin ve hiçbir restoranın bulunmadığı pis bir yoldan gidilmesi büyük memnuniyetsizlik yarattı. Bu konudaki memnuniyetsizlik her geçen gün giderek artıyor" diyordu *Times*. İzleyiciler müziği biraz şaşkınlıkla, ama içten coşkuyla dinlediler. Her operanın sonunda büyük bir alkış koptu; ama hiçbir şarkıcının, perde indikten sonra tekrar sahneye çıkmasına izin verilmedi. "Herr Wagner ve önde gelen sanatçılar bunun nedenini açıkladı; perdenin önüne çıkmanın, temsilin bütünlüğünü bozabileceğini söylediler." Festivalin sonunda 500'den fazla kişinin katıldığı büyük bir parti verildi. Wagner uzun bir konuşma yaptı, alkışlandı ve başına defne yapraklı gümüş bir taç takıldı. Sonra Wagner, Liszt'e saygısını ifade edip her şeyi ona borçlu olduğunu söyledi; bunun üzerine Liszt, kalkıp konuşmasını yaptı. "Diğer ülkeler" dedi, "Dante'yi ve Shakespeare'i selamlar. Ben de", Wagner'e dönerek "sizin en itaatkâr hizmetkârınızım."

Müzikal açıdan Bayreuth sezonu, Wagner'in Avrupa talihinde dönüm noktasıydı. İzleyenlerin büyük çoğunluğunun Wagner hayranı olmasının yanı sıra, eleştirmenler de (New Yorklular da dahil) büyük ölçüde destekleyici oldu. (Brahms ve grubu, göstere göstere uzak durdu.) Yeni müziğin ihtişamını duymayan kalmadı ve Bayreuth'a gelen birçok besteci, özellikle Fransızlar, kendilerinden geçti. Wagner operalarıyla ilgili değerlendirmelerde "ezgili", "ahenkli", "lirik" ve "güzel" gibi sözcükler ilk kez sürekli yer almaya başladı. Övgü korosu, kuşkucuların çığlıklarını bastırdı. Hanslick bile, Wagnerciliğin temelinde yatan estetik canını sıkmasına rağmen lafı dolandırdı. "Wagner'in düş gücünün estetik enerjisi, orkestra tekniğinde şa-

şırtıcı ustalığı ve sayısız müzikal güzellik, isteyerek ve minnettarlıkla esiri olduğumuz büyülü bir güçle *Nibelungen*'e hâkim olur. Deyim uygunsa sistemin arkasında sürünen bu tekil güzellikler, bu ezgisiz diyaloglar *sisteminin*, söz tiranlığının, bütüne ölüm tohumları ekmesini önlemez." Londra'da *Musical Times*'tan Joseph Bennett, Hanslick'i tekrarlayıp şöyle dedi: Müzik pek ala güzel, deha dolu, ezgi dolu olabilirdi –ama "Milton'un Düşkün Ruh'una benzer bir şey, çekiciliğin ve iticiliğin tuhaf bir karışımıyla Wagner'i kuşatır. Kendi cennetinin tanrıları arasında büyük olabilir ve şimdi kendi evinde, Titanik ihtişam içinde kendini yüceltir. Ama esas olarak kötülük için güçlü olduğunu unutmayalım." Bennett, diğer yaşlı eleştirmenler gibi, ayağının altından zeminin kaydığını hissedebiliyordu; ama giderken ateş açarak yiğitçe battı.

Coşkudan aldığı güçle *Punch* da katkıda bulundu. "Müzik –Şimdinin ve Geleceğin" üzerine uzun bir hayali söyleşi yayımladı. Bayan Hazy Highfaluter'e soru soruluyordu. "Geleceğin ses-sanatını tanımlar mısınız?" Yanıt verir: "Tanımlanmaya gelmez. Ruhu, duyular üstü yüce armoni diyarlarına; bestecilikte kabul edilen formun kaba ve dünyevi sınırlamalarının, sürekli ezginin kaba çekiciliklerinin üzerine çıkarma anlamında kudretli bir manevi uçuş sistemi olarak tasvir ederim."

Avrupa'da herkes Wagner konuşuyor ya da yazıyordu. Ama daha önemlisi opera evleri de onun eserlerini sahneliyordu ve yalnızca eskileri de değil. Bayreuth'tan sonra bir Wagner yarışı başladı. Örneğin Berlin Operasında 1877-78 sezonunda 223 performans gerçekleşti. Wagner, beş operanın otuz sekiz performansıyla listenin başındaydı. Altı eserin yirmi dokuz temsiliyle Mozart ikinci, dört eserin on dokuz temsiliyle Verdi üçüncü sıradaydı. Bu oranlar Alman opera evlerinde yıllarca devam edecekti. Bayreuth'tan sonra on yıl içinde Almanya, Avusturya, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde opera evleri büyük bir hevesle Wagnerci opera sipariş ediyor ve Wagner, Fransa ve İtalya gibi sevilmediği merkezlerde bile boy göstermeye başlıyordu.

Die Meistersinger, hızla en "insani" Wagner operası olarak kendine yol açtı. Özellikle Alman izleyiciler, ortaçağ Nuremberg'iyle ve Hans Sach'ın Alman sanatı isteğiyle özdeşleşti. En neşeli Wagner operası budur ve mizah beceriksizce olsa ve bütün kartlar zavallı Beckmester aleyhine yığılsa da müziğin muhteşem süpürücülüğü karşı konulmazdır. *Die Meistersinger*'in

mesajı açık ve dolaysız, *Ring*'in bulanık simgeciliğinden tamamen farklıdır. *Ring*'in dört operası, dışarıdan bakıldığında sevgi yoluyla kurtuluş teması kazanacak şekilde manipüle edilmiş tanrılarla, tanrıçalarla, toprak-analarla ve Ari kahramanlarla ilgili olabilir; ama kahramanlar, çeşitli şekillerde yorumlanabilir arketip olmakla sonuçlanırlar. George Bernard Shaw, *Ring*'i bilhassa Fabian sosyalizmine karşı kapitalizm bakımından ele aldı. Bayreuth'ta İkinci Dünya Savaşı sonrası gösterimler *Ring*'i güneş-tanrı mitleri, anne-imgeler, baba-imgeler, kapalı ve kırık çemberler, bütün bir Jungcu aygıt gereğince sundu. 1976'da, Bayreuth'ta yüzüncü yıl *Ring* performanslarında Patrice Chereau operaları, uzun süre önce Shaw'un *The Perfect Wagnerite*'inde öne sürülen Fabian Sosyalizmine uygun olarak sahneledi. Bununla birlikte sunum, Renli Kızları fahişe ve Ren ortamını bir hidroelektrik barajı olarak gösteren açılış sahnesiyle Shaw'dan da ileri gitti. Ama narsisist sahne yönetmenlerinin delice düşünceleri ne olursa olsun, *Ring* dinlenince bir mucize gerçekleşir. Tefsir kaybolur ve dinleyici temel güçler tarafından itilir ve ilksel, zamansız bir şeyin içine süpürülür. *Ring*, kadınları değil Kadın'ı, erkekleri değil Erkek'i, insanları değil Halk'ı, dini değil temel ritüeli, doğayı değil Doğa'yı ele alan bir kavrayıştır.

Wagner kazanmıştı. İstediğini yapmıştı. Artık dünyanın en ünlü bestecisiydi. Zamanının çoğunu Bayreuth'taki Villa Wahnfried'de geçirip ilgisini çeken işlere kendini tamamen verebiliyordu. *Parsifal* üzerinde çalışmak, kitapçıklar ve resmi Wagner yayınlarına makaleler yazmak bu işlerin arasındaydı. Kişisel yaşamı giderek daha fazla kendine özgüleşti. Diğer şeylerin yanı sıra, vejetaryen oldu ve herkes et yerine sebze yerse dünyanın kurtulacağı sonucuna vardı. Doğulu bir hükümdar gibi yaşıyor, tütsü banyosu yapıyor, yalnızca cırtlak renkli yumuşak ipek giysiler giyiyordu. Her şeyi kucaklayan bilgeliğinden emin, akla gelebilecek her konuda yazılar yazdı. Bazen makaleleri budalalığa yaklaşmaktaydı; Beethoven üzerine bir denemenin, bestecinin kafatasıyla ilgili bölümünde olduğu gibi:

> *Büyük bir beynin, dışsal şeylerin bilinmesini kolaylaştırırcasına ince, hassas bir kafatasının içinde olması, fizyolojinin yüksek entelektüel yetiler için öne sürdüğü aksiyom olduğu savunulursa da birkaç yıl önce kalıntıların bütün iskeletle uyum içinde yapılan incelemesinde, sıradışı kalınlıkta ve sağlamlıkta bir kafatası gördük. Demek ki yalnızca içe bakabilsin ve büyük bir kalbin dünya tefekkürünü rahatsız edilmeden gerçekleştirebilsin diye doğa, onun*

son derece duyarlı beynini korumaya almış. Bu aşırı dayanıklı gücün içine alıp koruduğu şey o kadar hassas bir iç dünyadır ki dış dünyanın kaba dokunuşuna karşı savunmasız bırakıldığında dağılıp gider –Mozart'ın ışık ve aşk dehası gibi.

Anti-Semitizmi ve ırk saflığı çığlıkları deliliğe yaklaştı. Brahms'ın müziğini "Yahudi bir çardaş çalgıcısının müziği"yle eşleştirdi. Son kitapçıklarından birinde, *Heldentum und Christentum* (Kahramanlık ve Hıristiyanlık), Arilerin tanrılardan geldiklerini iddia etti. Aşağı halklar Arileri tanrılık sıfatlarından yoksun bırakmıştı; özellikle de "toplumun ticari önderleri olacak şekilde eğitilmiş eski yamyam" Yahudiler. İsa bir Yahudi değildi. Esasında bir Ariydi. Hitler boşuna demeyecekti: "Nasyonal Sosyalist Almanya'yı anlamak isteyenler, Wagner'i tanımalıdır."

Irkçı yazılar, Hıristiyanlığın başına gelenlere ilişkin incelemeler ve kendisinden yaklaşık kırk yaş küçük Judith Mendès'le aşk ilişkisinin yanı sıra, *Parsifal* üzerine çalışma da devam ediyordu. Güzelliğiyle ünlü Mendès, Wagner'in ilk hayranlarından biri olan Fransız şair ve eleştirmen Théophile Gautier'nin kızıydı. Şair Catulle Mendès'le evliydi ve Wagner'le ilk kez Tribschen'de karşılaştı. Wagner büyülendi ve Bayreuth'taki birinci sezonda tekrar karşılaştıklarında, aralarındaki çekim fiziksel ilişkiye dönüştü. Judith, Villa Wahnfried'e taşındı ve Cosima, fark etmemiş gibi davrandı. Judith, Paris'e ve kocasına geri döndü; ama 1878'e kadar Wagner'le mektuplaştılar. Wagner'in son aşk macerasıydı ve *Parsifal*'ın ikinci perdesinin duyusal müziğinde, Judith'in ona verdiği erotik uyarıyı okumamak zordur.

1882'de bitirilen *Parsifal* genellikle dinsel bir opera sayılır ve Hıristiyan bir ayine gider gibi bu operaya giden izleyici görüntüsünde ironik bir şey vardır. Birçok yoruma uygun bir operadır. Genel kabul gören tema, Hıristiyan mistisizmi, saflık ve kurtuluş temasıdır. Bazıları da burada anti-Hıristiyanlığın özünü buldu ve Wagner biyograficilerinden biri olan Robert W. Gutman, *Parsifal*'in "Arilerin düşüşünün ve kurtuluşunun bir alegorisi" olduğunu, en azından kendisini tatmin edecek şekilde kanıtladı. Bu yoruma göre; Klingsor, yalnızca Yahudileri değil, Cizvitleri de temsil eder. Wagner, bir keresinde Cosima'ya bunu söylemiş. Debussy'nin *Parsifal*'le ilgili kendi düşünceleri vardı. Yarı şaka yarı ciddi, Klingsor'un operadaki "en güzel karakter" olduğunu yazdı:

İnsanların ne değerde olduklarını bilir ve iffetlilik yeminlerinin sağlamlığını kibir terazisinde tartar. Bundan yola çıkılarak bu açıkgöz büyücünün, bu kaşarlanmış yaşlı suçlunun, en sahte ahlak ve din kuramlarını –genç Parsifal'in kahramanı ve aptal savunucusu olduğu kuramlar– barındıran bu dramada yalnızca tek insani karakter değil, tek normal karakter de olduğu güvenle savunulabilir. Aslında bu Hıristiyan dramada hiç kimse, kendini feda etmek istemez.

Tam bir doğrulukla *Parsifal* hakkında tek şey söylenebilir: Bestecisi dindar değildi. Wagner, her türlü dinsel ortodoksluktan nefret ederdi ve Hıristiyanlığı, Musevilikten çıktı diye önemsemezdi. Eğer dini bir duygusu vardıysa o da, muğlak bir panteizm, Germen mitinin kahramanlıklarına duyulan bir özlemdi. Richard Wagner'in pan-Germenizmi, yaşamını yönlendiren güçlerden biriydi. Wagner, *Parsifal*'in otuz yıl süreyle Bayreuth'la sınırlı kalmasına karar verdi; ondan sonra eser dünyaya verilecekti. (Metropolitan Operası bu süreyi beklemedi ve *Parsifal*'i 1903'te New York'ta sahneledi. Bayreuth'taki ve başka yerdeki Wagnerciler "Sapkınlık!" diye feryat etti.) Wagner, Kral Ludwig'e bir ayrıcalık tanıdı ve Münih'te birkaç özel performans gerçekleşti. Dünya prömiyeri 26 Temmuz 1882'de Bayreuth'ta gerçekleşti. Şef, Hermann Levi'ydi. Münih Operasında baş şefti –ve Yahudiydi. Wagner, bu haham çocuğunun vaftiz olması için çok uğraştı. Levi, o kadar bıktı ki görevden alınmasını isteyen bir mektup yazdı ve Levi'nin sanatçılığına hayran olan Wagner, işleri yoluna sokmak için daha fazla uğraşmak zorunda kaldı. *Parsifal*'den sonra Wagner, bitkin düştü ve öleceği içine doğdu. Toparlanmak için Venedik'e gitti ve 13 Şubat 1883'te orada öldü. Cesedi Bayreuth'a getirildi ve tabutu mezara indirilirken bir orkestra, *Götterdammerung*'dan Cenaze Marşı'nı çaldı.

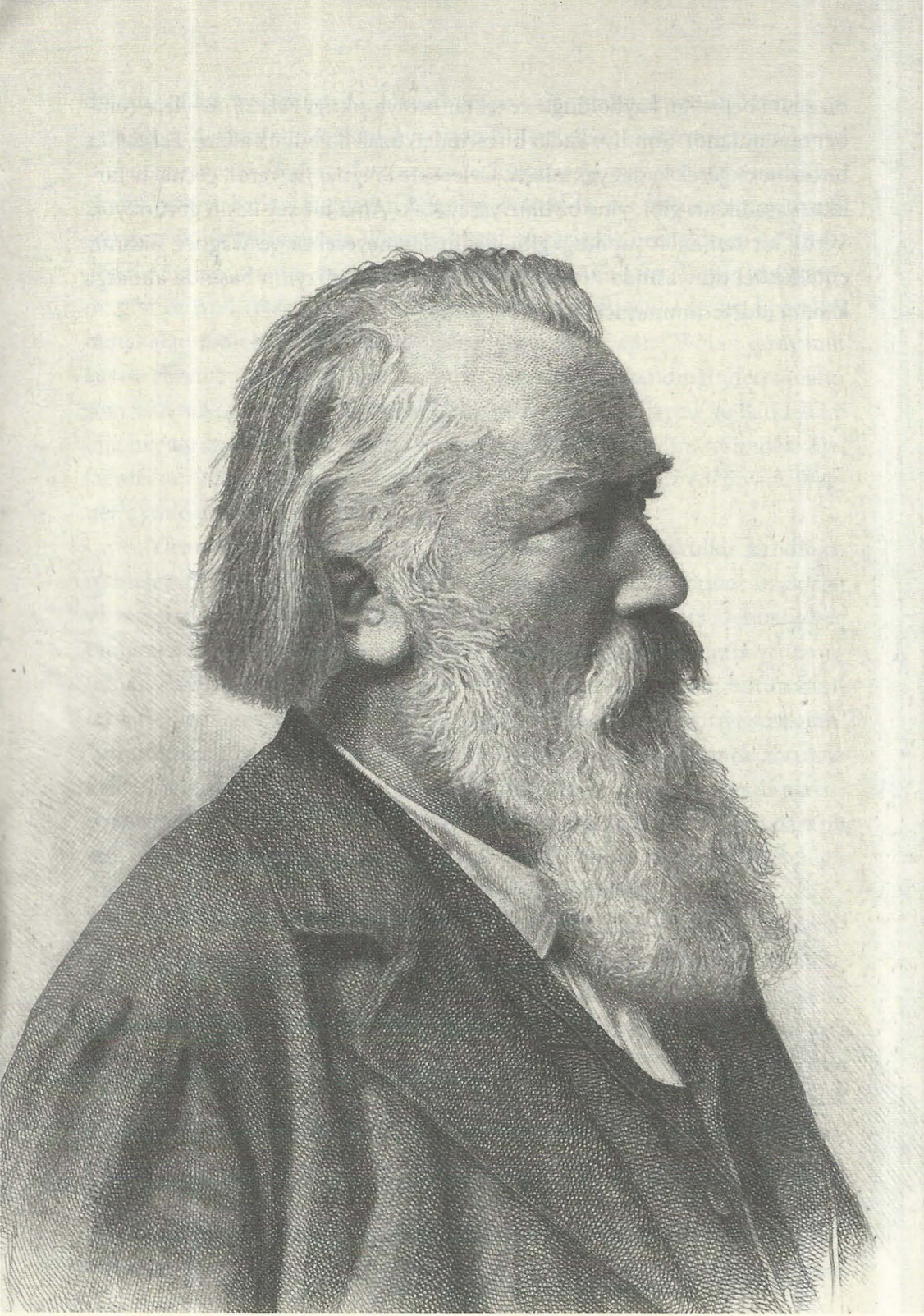
Wagner'in ölümünden sonraki yıllar –aslında 1876'daki birinci Bayreuth sezonunu izleyen yıllar– Wagner'in müziğinin, Avrupa'nın entelektüel yaşamına girişine tanık oldu. 1870'lerde ve izleyen yıllarda çalışan bütün bestecileri –Richard Strauss'u, Bruckner ve Mahler'i, Fransız okulunu, Dvořák'ı, hatta Debussy'yi– güçlü bir şekilde etkiledi. Wagnercilik, *Tristan*-sonrası armonileriyle Schoenberg'in *Verklärte Nacht*'ında ve *Liebestod* eşdeğerinde *Tristan*-sonrası bir aşk şarkısı olan *Erwantung* gibi sonraki Schoenberg eserlerinde yaşamaya devam etti. Alban Berg'in müziği, Wagner'le

doludur. Wagner, onunla ilgili yazılmış ve hâlâ yazılmakta olan kitaplarda yaşamaya devam etti: operaların laytmotiflerini, mesajlarını, sonuçlarını (Schopenhauerci düşünceden Jungcu psikolojiye ve nasyonal sosyalizm üzerindeki etkiye kadar) açıklayan kitaplar. Fransa'da, on dokuzuncu yüzyılın son üçte ikilik bölümünde Wagner, bütün sanatlarda herhalde en üstün figürdü. Simgeci şairler onun davasını üstlendi ve Whistler, Degas ve Cézanne gibi önemli ressamlar Wagnerciydi. Redon ve Fantin-Latour, operaları temel alan tablolar yaptı. Daudet görüngüyü tasvir etti: "Wotan dünyanın sırrını elinde tutuyormuş ve Hans Sachs özgür, doğal, kendiliğinden sanatın sözcüsüymüş gibi onun kahramanlarını inceledik." Mallarmé ve Baudelaire ona hayrandı; Baudelaire etrafta dolaşıp müzikte Wagner'in, resimdeki Delacroix'ın eşdeğeri olduğunu söylüyordu. O günün Fransız edebiyatı, Wagner'e göndermelerle doluydu.

Yirminci yüzyılın başında, güçlü anti-Wagnerci okullar kendilerini hissettirmeye başladı. Başlangıçta bir Wagnerci olan Debussy, uzaklaştı ve meydan okurcasına "*musicien français*" imzasını attı. Ama Debussy bile tamamen bir kenara fırlatıp atamadı. Fazla sözcüklü librettolarla ve uzunluklarıyla dalga geçti –"berraklığı ve özlü olmayı sevenler için bütün bunlar kabul edilemezdir"– ama Wagner operalarının "her eleştiriyi susturan" "unutulmaz güzellikte" pasajlarla dolu olduğunu da kabul etmek zorunda kaldı. Debussy, Bayreuth'dan gelen siren müziğiyle savaştı ve kendi partisyonlarında hatırı sayılır bir atılım yaptı. Stravinsky herhalde ilk tam başarılı anti-Wagnerciydi; zira Wagnerci düzenin tamamını, önce Rus milliyetçiliğinin ve ardından yeni Klasisizm lehine bir tarafa bıraktı.

1920'den sonra bütün sanatlarda anti-Romantizmin ağırlık kazanmasıyla birlikte, Wagner'in konumu biraz sarsıldı. Müzisyenler ve entelektüeller, Wagner operalarını aniden boğuk, eski moda, lafazan ve biraz (ya da biraz değil) gülünç buldular. Aynı zamanda bel canto operanın ve erken Verdi'nin güzellikleri yeniden keşfedildi. Wagner'in ayağı kaymaya başlayınca uluslararası repertuvar, bazıları kuşaklar boyunca sahnelenmeyen Verdi operalarını repertuvara almaya başladı. Verdi'nin duygusal sağlığında, berraklığında ve doğrudanlığında, çağa çekici gelen bir şey vardı. Bir zamanlar birbirlerinden çok ayrı görülen Verdi ile Wagner'in ortak bazı noktaları olduğu anlaşıldı ve *Falstaff* örnek gösterildi –set aryaların neredeyse ortadan kaldırıldığı, orkestranın metinle tamamen bütünleştiği, laytmotiflere yakın

bir şeyin belirdiği, kaybolduğu ve tekrar ortaya çıktığı *Falstaff*. Böylece çember tamamlandı. Şimdiye kadar birbirinden uzak iki büyük adam, *Falstaff*'ta birbirine değecek kadar yakınlaştı. Gelecekte Wagner ile Verdi, geçmişte birlikte yaşadıkları gibi, yine birlikte yaşayacak. Ama bir şey kesin görünüyor. Verdi, bir zamanlar yapıldığı gibi küçümsenmeyecektir ve Wagner, Batının entelektüel dünyasında neredeyse hâkim olduğu yüzyılın başında alındığı kadar ciddiye alınmayacaktır.



JOHANNES BRAHMS (1833-1897)
(ROBERT LEEMANN)

19
ATEŞİN BEKÇİSİ
JOHANNES BRAHMS

Wagner'in yaşadığı dönemde, onunla az çok eşit düzeyde olacak kadar büyük tek Alman besteci, Johannes Brahms'tı. Ama taban tabana zıttırlar. Wagner devrimciydi, geleceğe öncülük ediyordu. Brahms, soyut formlarla uğraşan ve ömründe, opera şöyle dursun, bir tek programlı müzik notası yazmamış bir Klasikçiydi. Wagner, geleceği muazzam ölçüde etkileyecekti. Brahms'la birlikte Beethoven, Mendelssohn ve Schumann'dan geldiği şekliyle senfoni son buldu. Brahms, Bach gibi, bir çağı özetledi. Bach'tan farklı olarak bazı dokuları ve armonileri Arnold Schoenberg'de ufak bir yankı bulmasına rağmen müziğin gelişimine fazla katkısı olmadı. Brahms'ın zamanında bile ilericiler, ona fazla değer vermezdi. Mahler, Brahms'a "bir bakıma dar kalpli bir cüce" dedi. Hugo Wolf gibi Wagner hâkimiyetinde olan delifişekler, her yeni Brahms bestesinin üzerine atlayıp dalga geçiyorlardı. *Wiener Salonblatt* için Üçüncü Senfoni'yi değerlendiren Wolf, şöyle diyordu: "Brahms, Schumann'ın ve Mendelssohn'un halefidir ve bu haliyle, sanat tarihi üzerinde merhum Robert Volkmann [bir zamanlar popüler, şimdi unutulmuş akademik besteci] kadar etkisi vardır, yani sanat tarihi bakımından önemi, Volkmann'ınki kadar *azdır*; başka bir deyişle hiçbir etkisi yoktur... Üç tane senfoni yazmış ve görünüşe bakılırsa altı tane daha yazmaya niyetli olan kişi... ilk çağların bir kalıntısıdır ve zamanın büyük akıntısının yaşamsal bir parçası değildir."

Ama Brahms'ın, bir kalıntıya göre dikkate değer ölçüde dayanıklı olduğu anlaşıldı. Eserlerinin büyük bölümü repertuvarın aktif bir parçası olarak kaldı ve halkın beğenisinde bir azalmanın işaretleri de yoktur. Tam tersine. Brahms, en popüler senfoni bestecilerden biri olarak Beethoven'le hep yarışmıştır –ya da en azından 1960'larda Mahler yaygın kabul görene kadar. Dört senfonisi, iki piyano konçertosu, Keman Konçertosu ve hatta İkili Konçertosu temel repertuvardır; *Haydn Variations* ve *Academic Festival* Uvertürü de öyledir. Piyanistler Fa-Minör Sonat'ı, *Handel* ve *Paganini Vari-*

ations'u, çeşitli rapsodileri, intermezzoları ve geç döneminin Kapriçyolarını düzenli olarak çalıyorlar. Oda müziği grupları Klarnet Beşlisi'ni, Piyano Beşlisi'ni, üç yaylı çalgılar dörtlüsünü ve diğer oda müziklerini vazgeçilmez bulurlar. Şarkıları, resital programlarında düzenli olarak yer alır. *German Requiem* sürekli seslendirilir. Üç sonatı olmasa kemancılar kaybolurlar. Mendelssohn'un, Schumann'ın ve Liszt'in müziğinin önemli bir bölümünün Toplu Eserler'de dokunulmadan durduğu göz önüne alındığında, gelip geçen ünlüler düşünüldüğünde, Brahms'ın sicili şaşırtıcıdır. Gelecek kuşaklara aktarmaya çok uygun bir şeyi vardı.

Brahms bilinçli bir Klasikçiydi; on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, Mendelssohn'un birinci yarıda tuttuğuna benzer bir yer işgal ediyordu. Mendelssohn gibi, eski formlarla yetindi ve kendi döneminde bu formları herkesten iyi biliyordu. Gesellschaft der Musikfreunde'nin şefi olarak programlarına hatırı sayılır miktarda erken müzik aldı ve geçmişin müziğini romantikleştirmekten ve yeniden yazmaktan uzak duran çok az müzisyenden biriydi. Ancak Barok kontrpuan konusunda çok iyi olan biri, *Handel Variations*'ı bitiren o güçlü, kahramanca füg yazabilirdi ve ancak Brahms gibi güçlü bir birey, onu, aynı zamanda eski bir formülün yalnızca kopyası olmaktan kurtarabilirdi. Her şeyden çok Bach'ı severdi. Clara Schumann'a Chaconne hakkında şunları yazıyordu: "Küçük bir çalgı sisteminde bir kişi, en derin düşünceler ve en muazzam duygular dünyasını yazıyor. Böyle bir şeyi başarabileceğimi, kendi içimde tasarlayabileceğimi düşünebilseydim kesinlikle biliyorum ki şok ve heyecan beni delirtirdi." Eusebius Mandyczewski'ye de şöyle diyordu: "Yeni Handel basımı çıkınca ve bana gönderilince kütüphaneme koyar ve 'zaman bulur bulmaz, incelerim' diyorum. Ama yeni bir Bach basımı çıkınca her şeyi bir tarafa bırakırım." Klasik dönemi de bir o kadar iyi biliyordu ve iyi bir Beethoven müziği araştırmacısıydı. Etrafındaki şiddetli Romantik akımları, "geleceğin müziği"ni büyük ölçüde önemsemedi. Eski ustaların çalıştığı şekilde kontrpuan, çeşitleme ve sonat formunu kullanarak çalışmaktan memnundu. Alman halk şarkılarına güçlü bir duygu besliyordu; ama onunki milliyetçi bir müzik değildir. Özellikle meslek yaşamının başlangıcında muazzam ağır ve sağlam bir müziktir; Schumannvâri çapraz ritimlerle; Beethovenci bir gelişme duygusuyla ve Bachçı bir çokseslilik duygusuyla damgalı bir müziktir.

Her şeyden önce Brahms, olmak istediğinde her Romantik besteci kadar lirik olabilse de, müziği özünde ciddi bir müziktir. Başından itibaren "saf " bir müzik, mutlak bir müzik, Liszt ve Wagner'in aşırı düşüncelerini düzeltecek bir müzik yazmaya koyuldu. Müziği karışık ve zor olabilirdi; ama tek bravura kümesi *Paganini Variations* hariç, asla gösterişçi değildi; orada bile katı müzikal mantık, virtüözlüğe yön verir. Müziği, yüzeysel güzelliği gösteren her şeyden bilinçli olarak sakınır. Brahms, yıllarca "zor" bir besteci, bir ses filozofu olma ününü taşıdı.

Kesinlikle tavizsiz bir besteciydi; ayrıca tavizsiz bir kişiliği vardı. Asabi, sert, aşırı duyarlı, sinik, huysuz olan Brahms, neredeyse hazımsız Hans von Bülow kadar korku yarattı. Cömert bir yanı da vardı; Dvořák ya da Grieg'e gösterdiği gibi, bir besteciye ilgi gösterdiğinde ona yardım etmek için elinden gelen her şeyi yapardı. Ama yaşayan bestecilerin çok azına ilgi gösterdi. Liszt ve Wagner ona yabancıydı; Bruckner, Mahler, Çaykovski, Verdi ya da Richard Strauss'a fazla saygı duymazdı. Olasılıkla en fazla sevdiği çağdaş besteci, Vals Kralı Genç Johann Strauss'tu. Aklından geçeni söylemekten çekinmezdi ve yorumları son derece acımasız olabiliyordu. O günün saygın bestecilerinden Max Bruch (Sol-Minör Keman Konçertosu hâlâ çalınır), Brahms'a bir oratoryonun, *Arminius* oratoryosunun elyazmasını gönderdi. Brahms inceledi. Kısa süre sonra bir gün ikisi birlikte akşam yemeği yerken, sokağın karşısında bir laterna sesi duydu. "Dinle, Bruch!" diye bağırdı Brahms. "Bu herif, senin *Arminius*'unu ele geçirmiş." Brahms'ın en yakın arkadaşları bile, Brahms'ın gazabına uğrayabilirlerdi. Besteci Ignaz Brüll'ün evindeki bir partide, eleştirmen ve Brahms biyograficisi Max Kalbeck, Weber karşıtı bir konuşma yapmaya başladı. Brahms aniden öne fırladı: "Allah aşkına, anlamadığın işler hakkında konuşmayı bırak." Brahms'ın açıklaması, amatörün kızdırdığı profesyonelin tepkisiydi; ama nezaketsizceydi ve Kalbeck odayı terk etti. Bu hikâyeyi anlatan eleştirmen Richard Specht, birkaç gün sonra Kalbeck'le karşılaştığını ve Kalbeck'in, Brahms'ın nankörlüğünden yakındığını söyler. "Bu kadar sadakatin karşılığı bu!" Ama, demiş Kalbeck, "Efendinin ve ustanın böyle bir saldırısına bu kez katlanmadım. Ona uzun bir mektup yazıp çok açık ifadelerle ağzının payını verdim." Specht, Brahms'ın tepkisini sordu. Kalbeck sırıtıp "Elbette mektubu göndermedim" dedi. Viyana'da dilden dile dolaşan bir hikâye vardı; Brahms, "Burada incitmediğim biri varsa özür dilerim" diyerek bir partiden ayrıl-

mış. Viyanalı eleştirmen Max Graf hikâyenin doğru olması *icap ettiğini*, ama bunu Brahms ve Hanslick'in arkadaşı Béla Haas'ın uydurduğunu söyler.

Bütün Brahms biyograficileri, huysuz kabuğun altında altın bir kalp yattığı konusunda hemfikirdir. Bu doğru gibi görünüyor; ama çoğu kez neredeyse antisosyal bir patavatsızlıkla karşılaşmak zorunda kalan arkadaşlarının işini kolaylaştırmıyordu. Clara Schumann ve Joseph Joachim gibi sadık ve ömür boyu dostlarıyla bile arada bir bozuştu. Brahms, nasıl biri olduğunu biliyordu. "Dünyayı kendi haline bırakayım. Geçinilmesi zor bir kişi olduğum çok sık banahatırlatılır. Bunun sonuçlarına katlanmaya alışıyorum." İçten, hatta kaba konuşma tarzı, kendi bakış açısı dışında bir şey görememesi, çok sayıda arkadaş kaybetmesine mal oldu. Sonunu düşünmeden konuşurdu. 1868'de bir Danimarka turnesinde ev sahipleri, Thorwaldsen Müzesini görüp görmediğini sordular. "Evet, oldukça olağanüstüdür. Berlin'de olmaması çok yazık." Bu nezaketsiz konuşma duyuldu ve halkın protestosu öyle büyük oldu ki Brahms, ülkeyi terk etmek zorunda kaldı.

Gençliğinde yakışıklıydı –ince, sarı saçlı, mavi gözlü ve canını sıkan tiz bir ses. Olgunluk yıllarında tıknazlaştı ve koca bir sakal bıraktı. Sürekli sigara içerdi ve hırpani bir görüntüsü vardı. Özensizdi. Giysi satın almaktan nefret ederdi ve eski, bol, yamalı pantolonları sürekli kısa gelirdi. Viyana'da, Beethoven'le benzerliklerine dikkat çeken çok kişi vardı (Brahms bundan yararlanmış olabilir mi?): İkisi de kısa boyluydu, ikisi de taşrayı severdi, ikisi de asabiydi, ikisi de bekârdı. Yürüyüşleri bile birbirine benziyordu; baş öne doğru ve eller arkada bağlı. Omzunda iğneyle tutturulmuş ekose bir şal taşırdı. Elinde, başına nadiren taktığı bir şapka bulunurdu. Yaşamı boyunca sıradan alışkanlıklarını sürdürdü. Mali açıdan durumu iyi olduğunda bile ucuz lokantalarda yemek yedi, çok sade yaşadı ve kendisi için neredeyse hiç para harcamadı. Genellikle gözde tavernası Red Hedgehog'da bulunabilirdi. Oranın kahvesini severdi. En büyük düşkünlüğü, müzik yazmaları koleksiyonuydu; koleksiyonunun arasında Mozart'ın Sol-Minör Senfoni'si de bulunabiliyordu. Piyanist Karl Tausig'den hediye olarak aldığı, Wagner'in *Tannhäuser*'inin imzalı partisyonuna bile sahipti. (Partisyonun, Tausig'in verdiği olmadığı anlaşıldı. Wagner geri istedi ve Brahms, büyük ve homurtulu bir nezaketle iade etti. Wagner de onun yerine, Brahms'a imzalı bir *Das Rheingold* gönderdi.)

Wagner ile Brahms arasında belli bir hayranlık vardı. Karşıt okulların liderleriydiler ve fazla ilişkileri olmasa da aralarında açık bir düşmanlık da yoktu. Wagner, Brahms hakkında birkaç aksi söz söyledi; ama büyük ölçüde birbirini görmezden geldiler. Bu durum bir bakıma şaşırtıcıydı; zira ikisi de savaşçıydı ve 1860'ta Brahms; Joachim, Julius Otto Grimm ve Bernhard Scholz'la birlikte "sözde geleceğin müziği"ne karşı bir bildiriye imza atmıştı. İmzacıların büyük bölümü genç ve kendini kanıtlamamış müzisyenlerdi. Brahms bir daha bir manifestoya imza atmadı ya da kamuoyuna müzikle ilgili bir açıklamada bulunmadı. Klasik okulun lideri yapılması, kendi çabasının sonucu değildi; hatta Brahms böyle anılmasına öfkelendi bile. Brahms'ın, Wagner'in "düşmanı" "saf " müzisyenlerin –Clara Schumann, Joseph Joachim ve Klasik geleneği savunan diğer müzisyenler– arkasında yürüdüğü sancaktar olarak yansıtılmasında etkili olan kişi, *Neue freire Presse*'in etkili eleştirmeni ve Brahms'ın dostu Eduard Hanslick'ti.

Genel olarak Brahms sakin bir yaşam sürdü. Yaşamının çoğu Almanya'da ve Viyana'da geçti. Fazla gezmedi ve müziğini tanıtmak için fazla bir çaba göstermedi. 7 Mayıs 1833'te Hamburg'da doğdu. Babası bir kontrbas çalgıcısıydı. Brahms altı yaşındayken kusursuz bir ses aralığına ve olağanüstü bir müzik yeteneğine sahip olduğu fark edildi. Şansına iyi bir müzisyen ve öğretmen olan Eduard Marxen'in eline düştü; Marxen, ona ağır bir Bach diyeti verdi. Marxen, Brahms'ın özel biri olduğunu gördü ve bu inancını hiç kaybetmedi. 1847'de Mendelssohn'un öldüğünü duyunca "Bir sanat ustası gitti; daha büyük biri, Brahms'ta doğuyor" dedi. O sırada Brahms, on dört yaşındaydı ve böylesine doğru bir öngörüde bulunmak, ileri görüşlü birinin işiydi. Marxen ile Brahms, ömür boyu yakın arkadaş kaldı ve Si-bemol Piyano Konçertosu ona adanmıştır. 1887'de, Brahms'tan on yıl önce öldü.

Brahms on yaşındayken halka açık yerlerde piyano çalıyordu. Aileye para getirmek için yalılarda ve genelevlerde de çaldı. Bu durum psişik yaralar bıraktı. Ömrü boyunca iffetli kadınlardan rahatsız oldu ve cinsel yaşamı, fahişelerle buluşmalarla sınırlıymış gibi görünüyor. (Max Graf, 1880'lerde kuşkulu bir kafeye giden ve ünlü bir fahişenin piyanoya geçmesini istediği büyük Brahms'ın hikâyesini anlatır. "Do-Minör Senfoni'nin bestecisi, itaatkârca hurda piyanoya gitti ve topluluğu eğlendirdi.") Çocukken yaşadıkları, kuşkusuz, onu evlilikten uzak tuttu. Birkaç kez evlenmeye kalkıştı, ama hemen geri çekildi. Agathe von Siebold'la ilişkisi de çok karakteristik-

ti. Onunla nişanlandıktan sonra, ona histerik bir mektup gönderdi: "Seni seviyorum. Seni tekrar görmeliyim. Ama pranga takamam..." Doğal olarak Agathe, her öngörülü kadın gibi davranıp nişanı bozdu. Böyle bir mektup yazabilen bir erkek, iyi bir koca olmazdı. Daha sonra, sırlarını paylaştığı bir anda Brahms, bir arkadaşına çocukken yaşadığı bazı şeyleri anlattı. "Kadınlarla ilgili ilk izlenimim buydu. Ve benden kadınları sizin yaptığınız gibi onurlandırmamı bekliyorsunuz!" Brahms yirmi yaşında, Mi-bemol Minör Scherzo ile Do-Majör ve Fa-Minör Piyano Sonatları da dahil olmak üzere, birkaç önemli piyano eseri bestelemişti. *Handel Variations*'a kadar Brahms'ın bütün piyano eserleri gibi bunlar da, gümbürdeyen baslarıyla, hantal figürasyonlarıyla ve çekicilikten neredeyse tamamen yoksunluklarıyla ciddi ve ağır eserlerdi. Ama büyüklük saçıyorlardı; anıtsal bir tarafları vardı. Bu tür müziğe ilgi gösteren piyanistlerin sayısı fazla değildi. Merhum Beethoven'ın eserleri gibi bunlar da piyano için değil, daha çok piyanoya karşı yazıldılar. Liszt'in virtüözlüğüne ve Chopin'in tatlı süslemesine burun kıvırıyorlardı ve doku yerine düşünceyle ilgileniyorlardı. Brahms, bir besteci olarak böyle bir müzikle bir gecede üne kavuşmayacaktı.

Bununla birlikte usta bir piyanist kabul edildi ve 1853'te bir eşlikçi olarak Eduard Reményi ile birlikte turneye çıktı. Reményi, *à la trigane tzigane* çalan Macar bir kemancıydı. Müzisyenden çok bir gösteri adamıydı; dinleyici ne isterse onu arsızca verirdi; repertuvarı, büyük ölçüde kısa istek parçalarından ve Chopin noktürnlerinden ve mazurkalarından yaptığı transkripsiyonlarından ibaretti. (1879'da Reményi, Amerika Birleşik Devletleri'ni –Brahms'sız– turluyordu ve bir eleştirmeni çok eğlendirdi: "Bu tür müzik, duymayı beklediğim şeyle ilgiliydi; ama *Swanee River*'a hazır değildim ve dehşetlerin dehşeti! Anlatılmalı mı? *Grandfather's Clock*.") Bu beyefendi için çalarken Brahms'ın ne hissettiğini tarih anlatmıyor. Brahms'ın Joseph Joachim'le (1831-1907) tanışması da, 1853'te Reményi ile birlikte çıktığı turnede oldu. Genç ve ünlü kemancı, Brahms'ın piyano çalışından ve daha da fazlası müziğinden çok etkilendi. Arkadaş oldular. O sırada Joachim, Liszt çevresinin bir mensubuydu ve Brahms'ı Weimar'a götürdü. Brahms, yanında müziğini de götürdü; ama utangaçlığından ötürü çalmadı. Genç bestecilerin hamisi gibi davranmakla ünlü ve büyük olasılıkla yaşamış en büyük ilk bakışta yazılı müzik okuru olan Liszt, Brahms'ın elyazmalarını piyanoya götürdü ve Mi-bemol Minör Scherzo ile Do-Majör Sonat'ın bir kısmını bakarak çal-

dı. Brahms, bir besteci olarak Liszt hakkında ne düşünürse düşünsün, bir piyanist olarak ona hayranlık duymaktan başka söyleyecek bir şeyi yoktu. Daha sonra şöyle diyordu: "Bizler piyano çalabiliriz; ama hepimiz onun bir parmağı etmeyiz." Liszt, sonra kendi Si-Minör Sonat'ını Brahms'a çaldı. Liszt'in, genç adamın tepkisini görmek için Brahms'a baktığına ve onu derin uykuda gördüğüne dair bir hikâye vardır. Uydurma gibi görünüyor. Büyük Franz Liszt tuşlarda aşağıdan yukarı, yukarıdan aşağı fırtınalar koparırken kimse uyumazdı.

Genç Brahms'ın sevdiği, yaşayan bir besteci varsa o da Schumann'dı. İkisi 1853'te Düsseldorf'ta bir araya geldi. Joachim yeni arkadaşını Schumann'a anlatmış ve ikisinin buluşmasını ayarlamıştı. Schumann'ın günlüğünde 30 Eylül 1853 tarihli bir not vardır: "Brahms beni görmeye geldi (bir deha)." Schumann, o kadar etkilendi ki *Neue Zeitschrift für Musik*'te Brahms'a genç kartal diyen ve büyük işler başaracağını öngören uzun bir makale yazdı. Bu makale, Schumann'ın, kurduğu yayına yazdığı son makaleydi. Schumann'ın somut bir jesti de, Brahms'ı ilk eserlerini yayımlayan Breitkopf ve Härtel'le tanıştırması oldu. Schumann ile Brahms arasındaki çekim o kadar güçlüydü ki Schumann, genç adamın kendi evine taşınmasında ısrar etti. Schumann intihara kalkıştıktan sonra Brahms, Clara'nın yanındaydı ve Schumann 1856'da öldükten sonra da Clara'nın yanında oldu. Aralarındaki ilişkinin platonik olmaktan öte olduğuna dair hikâyeler vardır; ama Clara'nın Brahms'ın koynuna girdiğine inanmak zordur. Onunla ilgili bildiklerimize göre, kafası o yönde çalışmazdı. O büyük Robert Schumann'ın dul karısıydı ve ömrü boyunca yas giysileri giyen profesyonel bir dul oldu. Bu, yakın olmadıkları anlamına gelmez. Başka bir şey olmasa bile sevdikleri adamın anısı, ikisini bir arada tutardı. Birbirlerine ihtiyaç duydular ve birbirlerine esin verdiler. Müzikle ilgili benzer düşünüyorlardı, idealleri ve özlemleri aynıydı; entelektüel ve duygusal açıdan, pek çok karı kocadan daha fazla birbirlerine yakındılar.

Diğer büyük arkadaşı Joseph Joachim'di; Joachim, piyanoda Clara Schumann ne ise, kemanda oydu –inancın savunucusu, Romantik krallıkta Klasisizmin bir kalesi. Joachim, bir arkadaşa yazılan mektubun da gösterdiği gibi, daha 1854'te Brahms'taki cevheri algılamıştı:

> *Birkaç gün benimle birlikte kalıp kanepede uyuyan Brahms'ın yanında, onun iyi, hatta olağanüstü niteliklerini yine fark etmeme rağmen kendimi*

çok rahat hissedemedim... Brahms, kendisi fark etmese de, akla gelebilecek en inatçı egoisttir. Onun sıcakkanlı doğasından her şey oldukça kendiliğinden ortaya çıkar; ama bazen düşüncesizlikten (çok konuşkanlığından değil), görgüsüzlüğü ortaya çıkardığı için incinmeye neden olur... Uğraştığı kişilerin zayıflıklarını bilir ve onlardan yararlanır... Tek derdi rahatsız edilmeden müzik yazmaktır; daha yüce bir fantezi dünyasına inancı ve başka insanların sağlıksız duygularından ve hayali acılarından uzak durma tarzı, deha sınırındadır... Zengin ve tüm dünyevi acıları acımasızca reddeden besteleri, en karmaşık kılıkta zahmetsiz bir oyundur. Böyle bir yetenekle hiç karşılaşmadım. Beni katbekat aşmış.

Brahms'ın ilk büyük orkestra eseri, 1859'da prömiyeri yapılan Re-Minör Piyano Konçertosuydu. İnsanı hâlâ ürperten muhteşem, meydan okuyan teması yla cesur ve cüretkâr giriş bölümü, büyük bir yeteneği duyuruyordu. Çok sayıda performans için düşünülen bir eser değildi; zira çok zordu, çok tavizsizdi, çok büyüktü, entelektüel açıdan çok talepkârdı. Bir eleştirmenin şu ifadesinde müziği hakkında ilk ortaklaşma görülebilir: "Halk sıkıldı, müzisyenler şaşırdı." Leipzig prömiyerinde başka bir eleştirmen, konçertoya "piyano obbligatolu senfoni" dedi (özgün bir düşünce değil, zira yıllar önce E. T. A. Hoffmann, Mozart'ın ve Beethoven'ın konçertolarına "konçertodan çok, piyano obbligatolu senfoniler" demişti). Eleştirmen, devam edip "solo kısım olabildiğince nankördür ve orkestral kısım, bir dizi yaralı akordur" diyordu. Leipzig, aşırı muhafazakâr yeni-Mendelssohn partisinin karargâhıydı. Ama Leipzig eleştirisi başka yerlerde de yankı buldu. Anton Rubinştayn, Brahms'ın müziği ilk ortaya çıktığında birçok müzisyenin ne düşündüğünü ifade ediyordu: "Oturma odası için yeterince zarif değil, konser salonu için yeterince coşkulu değil, kırsal kesim için yeterince ilkel değil, kent için yeterince uygar değil. Bu tür özelliklere fazla inanmam." Paris'te Édouard Lalo gibi ilerici besteciler bile, Re-Minör Konçerto yazıldıktan yirmi küsur yıl sonra rahatsızlık duyuyorlardı. Lalo, İspanyol kemancı Pablo de Sarasate'ye yazdığı bir mektupta, Re-Minör Konçertoyu beş kez dinlediğini söylüyordu: "Diyorum ki bir solist sahneye çıkınca, ona orkestra içinde bir solist gibi davranılmamalı, başrol verilmelidir. Solo türü bestecinin hoşuna gitmiyorsa, o zaman yalnızca orkestra için senfoniler ya da başka bir şey yazsın, orkestranın sürekli kestiği solo parçalarla canımı sıkmasın." Birçok piyanist

böyle hissediyordu. Re-Minör Konçerto çok fazla seslendirilmedi ve ancak 1950'lerden sonra en popüler konçertolardan biri oldu.

Eleştirmenler ve bazı müzisyenler ne düşünürse düşünsün, yeni ve güçlü bir sesin işitilmekte olduğu açıktı ve müzikal Almanya'da bazı önemli kişiler not aldı. Brahms'ın ünü yavaş yavaş arttı. Clara Schumann ile Joachim, onu müziğini çaldı ve Julius Stockhausen, onun liedlerini okumaya başladı. 1862'de Brahms, Viyana'yı ziyaret etti, ertesi yıl tekrar geldi ve ömrünün kalan kısmı boyunca bu kenti yuvası yaptı. Hamburg Filarmoni'nin bir kararı, bu hamlede etkili oldu. Brahms, orkestranın şefi olmak istedi; ama isteği geri çevrildi –yaşadığı sürece içine dert olan bir reddediliş.

Brahms, Viyana'ya gelince Singakademie'nin şefi oldu ve iki yıl bu görevde kaldı. Ondan sonra beste yapmaya yoğunlaştı; yaratıcı çalışması, piyanist ya da şef olarak katıldığı kısa süreli turnelerle kesildi. Viyana'da çok sayıda dost edindi; piyanist Julius Epstein, kemancı Joseph Hellmesberger ve (Joachim'in evlendiği) şarkıcı Amalie Wiess, edindiği dostlar arasındaydı. Önde gelen bir yaylı çalgılar dörtlüsünün lideri olan Hellmesberger, Brahms'ı Beethoven'ın vârisi ilan etti. Brahms'ın çevresinde büyük cerrah ve amatör müzisyen Theodor Billroth, şef Hermann Levi (daha sonra Münih'e göçtü, Wagnerci oldu ve bu yüzden Brahms'ın dostluğunu kaybetti), eleştirmen Max Kalbeck (Brahms'ın ilk önemli biyografisini yazdı), müzikolog ve Beethoven uzmanı Gustav Nottebohm da vardı. Brahms, 1871'e kadar çeşitli dairelerde oturdu; 1871'de Karlgasse No. 4'te, kâhyası Frau Celestina Truxa'nın yönettiği kalıcı konutu aldı. Yirmi altı yıl sonra bu evde öldü.

Brahms'ı ünlü yapan eser, *German Requiem*'di. İlk kez 1868'de Dresden'de sahnelendi ve tam eserin (bir bölüm daha eklendi) prömiyeri ertesi yıl Leipzig'de yapıldı. Metin Almancadır, Lutherci Kitabı Mukaddes'ten alınmıştır ve ortodoks ayinlerle bir ilgisi yoktur. İsa'nın adından bile sakınılır. Brahms, özgür düşünceliydi ve bu durum, dindar arkadaşlarını rahatsız etti. Şaşıp kalan Dvořák "Böyle büyük bir adam! Böyle büyük bir ruh! Ve hiçbir şeye inanmıyor!" diye hayıflanıyordu. *German Requiem*'in başarısından sonra Brahms, bir piyanist olarak turneye çıkmayı neredeyse bıraktı. Birkaç yıl, 1872-75 yılları arasında, Gesellschaft der Musikfreunde konserlerini yönetti; ondan sonra, kendi müziği için eline baton almak dışında, profesyonel şeflik yapmadı. Yayıncısı Fritz Simrock'a sürekli bol malzeme sağladı. 1876'ya kadar, opera ve senfoni hariç bütün formlarda müzik yaz-

dı. Opera onun ilgisini çekmedi; arada sırada bir opera yazmak istediğini söyledi, ama kimse ciddiye almadı. Ama senfoni başkaydı. Arkadaşları bir senfoni yazmasını sürekli istedi, ama o uzak durdu. Bütün Romantikler gibi onun da önünde Beethoven'ın Dokuzuncu Senfoni'sinin korkutucu hayaleti vardı; bütün senfoniler onunla ölçülüyordu.

Sonunda 1876'da Senfoni No. 1 geldi. Brahms yıllardır üzerinde çalışmaktaydı ve aceleye getirilmeyecekti. Aynı yaşta, kırk beş yaşında Beethoven dokuz senfonisinin sekizini beslemişti; ama Beethoven'ın halefi olarak selamlanan Brahms, kendinden emin oluncaya kadar kendini en büyük senfoniyle rekabete sokmayacaktı. Doğurması gerektiğinde ısrar eden arkadaşlarına "Bir senfoni bestelemek şaka değil" diyecekti. "Arkanızda Beethoven gibi bir devin adımlarını duymanın nasıl bir duygu olduğunu bilmiyorsunuz." Yeterince emin olan Avrupa müzik dünyası Brahms'ın Do-Minör Senfoni'sini Beethoven'ın karşısına koydu; üstelik Brahms'ın son bölümünde bir tema, Dokuzuncu Senfoni'deki "Neşeye Övgü" temasıyla benzerlik taşır. Hans von Bülow, Brahms'ın senfonisine heyecandan "Onuncu Senfoni" dedi. Brahms, Bülow'un çığlığından ötürü yarı memnun, yarı sinirliydi.

Tehlikeyi göze alan Brahms, ertesi yıl başka bir senfoniyle yoluna devam etti. Sonra peş peşe şaheserler geldi –1879'da Keman Konçertosu, 1881'de Si bemol Piyano Konçertosu, 1883'te Üçüncü Senfoni, 1885'te Dördüncü Senfoni, 1887'de Keman ve Viyolonsel için Konçerto. Çok sayıda piyano müziği ve lied ile üç keman sonatı, geldi. Dikkate değer bir klarnet eserleri dizisi vardı –Birinci Senfoni'den sonra Klarnet Üçlüsü ve Klarnet Beşlisi (ikisi de 1891) ve iki Klarnet Sonatı (1894). Bu klarnet eserleri, Brahms'ın Meiningen Orkestrasının ilk klarnetçisi Richard Mühlfeld'le dostluğunun sonucuydu. 1880'lerde Brahms'ın orkestra müziğinin en büyük yorumcusu, 1880'de Meiningen Orkestrasının sorumluluğunu üstlenip Avrupa orkestralarının hassas aracı haline getirmeye koyulan Hans von Bülow'du. Bülow orkestrayla sürekli turnedeydi ve sürekli Brahms müziğini programa alıyordu. Daha önce Wagner'e gösterdiği sadakati, şimdi Brahms'a sunuyordu. Kalbeck'in anlattığı bir hikâye doğruysa Kalbeck, Brahms ve Bülow Viyana'da yürüyordu; Brahms biraz öndeydi. Bülow, Kalbeck'in kolundan tutup, Brahms'a bakmasını söyledi. "Önümüzde nasıl da kendinden emin, azametle ve sağlıklı yürüyor. Akıl sağlığıma tekrar kavuşmamı –geç, ama umarım çok geç değil– aslında hâlâ hayatta olmamı ona borçluyum. Ömrümün dörtte üçü-

nü eski kayınpederim, o şarlatan ve kabilesine boşuna harcadım; ama ömrümün geri kalanı sanatın gerçek azizlerine, her şeyden önce ona, ona aittir." Bülow, nişanlısı Marie Schanzer'e şöyle yazıyordu: Brahms, Beethoven'den sonra "en büyük, en yüce bestecidir. Onun dostluğunu, senin aşkından sonraki en değerli varlığım sayıyorum. Yaşamımda bir doruk noktasını, ahlaki bir fethi temsil eder." Ne yazık ki dostluk, Brahms'ın nezaketsizliği yüzünden bozuldu. Bülow, Brahms'ın Dördüncü Senfoni'sini Hamburg'da Meiningen Orkestrasıyla yönetmeyi düşünmüştü. Hamburg prömiyeri olacaktı. Brahms oraya birkaç gün önce gitti ve prömiyeri yerel bir orkestrayla yönetti. Kuşkusuz bunun psikolojik bir nedeni vardı; çünkü Brahms'ın Hamburg'la bir aşk-nefret ilişkisi vardı ve bu kez, yerel çocukların ne kadar iyi iş yaptıklarını kente göstermek istemiş olmalı. Ancak Bülow'un nasırına bastı ve şef Bülow o kadar incindi ki Hamburg'da Meiningen Orkestrasını yönetmeyi reddetmekle kalmadı, umutsuz bir idealistin tipik tepkisiyle, orkestradan istifa da etti.

Brahms'ın kaybettiği tek dost Bülow değildi. Brahms ile sadık Joachim arasındaki ilişkiler, kemancı 1881'de Amalie Weiss'ten boşandıktan sonra gerildi. Brahms, Amalie'nin tarafını tuttu ve Joachim, doğal olarak incindi. 1887'de Brahms ile Joachim barıştı, ama dostluk bir daha eskisi gibi yakın olmadı. Brahms işi şakaya vurmaya çalıştı. "O yıllarda neyi kaçırdığımı şimdi biliyorum. Joachim'in kemanının ezgisiydi kaçırdığım." (Tarihsel önemi olan bir nokta olarak belirtmek gerekir ki Joachim, 1905 civarında birkaç kayıt yaptı ve bunlardan en azından bir tanesi, Bach'ın eşliksiz Sol-Minör Sonat'ının birinci bölümü, onu ülkenin en büyük klasik kemancısı yapan soylu üslubu ve temiz tonu gösterir.) Brahms, yaşlandıkça daha zor, daha alaycı biri oldu ve Billroth, Brahms'ın, kendisine yaklaşmayı olanaksızlaştırmasından yakınıyordu. Billroth 1892'de kızına yazdığı bir mektupta, bunca yıldan sonra bile Brahms'ın davranışına hâlâ anlam veremediğini söyler. "Arada sırada insanlara eziyet etmekten ya da sataşmaktan keyif alıyor. Buna mecburmuş gibi görünüyor. Çalışmalarının ne kadar ciddi olduğunu bildiği, ama takdir edilmediği erken gençliğinden kalan bir öfkenin kalıntısı olabilir."

Clara Schumann 1896'da öldü. Üzüntüsünü soylu ve düşünceli *Vier ernste Gesänge*'de ifade eden Brahms için büyük bir darbe oldu bu. Hemen ardından daha da büyük bir darbe geldi. Brahms karaciğer kanseri oldu; ba-

bası da aynı hastalıktan ölmüştü. Ağır ağır eridi; dostları üzüldü. Heinrich von Herzogenberg şöyle yazıyordu: "Brahms gibi güçlü bir kişiliğin, vücudunun yıkımının her evresini açık bir zihinle görmeye mahkûm olması trajiktir... Brahms yatalak!" Dayanıklı Brahms, ömründe hiçbir ciddi hastalık geçirmemişti. 7 Mart 1897'de Hans Richter'in şefliğinde Dördüncü Senfoni'yi dinlemek için yatağından çıktı ve büyük bir alkış aldı. 3 Nisanda öldü.

Birçok bestecide olduğu gibi, Brahms'ın yaratıcı yaşamında iyi tanımlanmış üç dönem vardır. Başlangıçta bir form mücadelesiyle meşgul oldu. Müziği büyüktü, son derece ciddi bir amacı ve bilinçli bir asaleti vardı. Aynı zamanda çok kolay akmayan bir müzikti. Hantal olabiliyordu; hatta hayranları da bunu kabul ederdi. 1863'te Viyana'da *Rezensionen*'in bir yazarının Brahms'ın erken müziğinin şişkinliğiyle ilgili söyleyecek birkaç sözü vardı ve Brahms'ın "o bir bakıma yoğun ve karanlık duygu bulutundan" çıkabilmesinden duyduğu memnuniyeti ifade etti. Bununla birlikte makale, Brahms müziğinin merkezi noktası olan şeyi çözmeyi başardı: "Brahms, kendisini sıradanlık düzeyinin üstüne yükselten tüm işlere müthiş bir asalet, köklü ve aynı zamanda dürüst bir ciddiyetle bağlanır."

Yaşamının sonraki yıllarında Brahms, erken müziğinin çalınmamasından memnun oluyordu. Beethoven saplantısının çok güçlü görünmesinin yanı sıra, üç Piyano Sonatı, Si-Majör Üçlü ya da Si-bemol Altılı gibi eserler, formel düşüncelerin kontrolünde olma eğilimindedir. Besteci forma değil, form besteciye hükmeder. Müzik, özgün ve çarpıcı düşüncelerle doluysa da aynı zamanda boğuk ve meşakkatli gibi gelir. Daha sonra, 1864 tarihli büyük Fa-Minör Piyano Beşlisi'nde olduğu gibi, müziğe yük olan bir boğukluk vardır ve Brahms'ın "zarif " sesler yapmakla zerre kadar ilgilenmediğini kabul etsek bile, balanslarda yanlış hesaplamalar vardır.

Handel Variations (1861) ve *Paganini Variations*'ın iki kitabıyla (1862-63) birlikte Brahms, 1878'de Sekiz Parça'yla ve 1879'da iki Rapsodiyle sonuçlanan yeni bir piyano müziği yazma evresine girdi. Daha fazla güvenlik, kendine güven ve coşku; ciddiyetsizliğe ödün vermeden daha fazla parlaklık vardır. Op. 76'nın sekiz kısa parçası, bu çizgiden bestelediği ilk eserlerdir ve sonraki piyano eserlerinin hepsi, kısa olacaktı. Parçalar değişiktir, armonik ve ritmik açıdan son derece gelişkindir ve Schumann'ın *Davidsbündlertanze*'sinde olduğu gibi, sevimli skeçlerini bir adım ileriye taşır. Brahms'ın orta dönem müziğinin bir başka ayırt edici özelliği de, üç yaylı çalgılar dörtlüsünde ol-

duğu gibi, zarafettir. Brahms'ın erken eserleri zarif olamayacak kadar ciddidir; orta dönem müziğinde, sonsuz derecede daha fazla gevşemiştir ve beklenmedik bir çekicilik kalitesi hissedilebilir. *Liebeslieder* Valsleri'nde Strauss ailesinin o sevimli çağrışımları, Brahms çekiciliğini neredeyse aşırıya vardırır. Müzik, duygusallığın eşiğine gelir. Brahms, bestelediği 250 kadar şarkıda kusursuz bir denge tutturur. Şarkıları, sık sık kesif piyano bölümleriyle bile, daha çok Schumann geleneği içindedir ve Schumann'ınkine eş bir lirizm sergilerler.

Brahms, çoğu kez ikili küme halinde beste yaptı. Bu yüzden iki altılı, iki dörtlü, en ünlü iki set piyano çeşitlemesi, iki orkestral serenat, iki set vokal vals, iki uvertür (*Tragic* ve *Academic Festival*), iki klarnet sonatı, iki piyano dörtlüsü, iki senfoni arasında yalnızca birkaç yıl vardı. Birincisini yazarken sorunlarla ilgilenmiş ve sorunlar taşıp bir başka eşlikçi esere dönüşmüş gibi görünüyor. Bu alışkanlığını sonuna kadar sürdürdü. Son eserleri beklenenden farklıdır. Beethoven, giderek artan bir yoğunluk ve cüretle müziğe devam etti; oysa Brahms, giderek gevşemiş gibi görünüyor ve son eserlerini tasvir etmek için kullanılan değişmez sözcük, "sonbahar"dır. Üslubu, özellikle 1885 tarihli Dördüncü Senfoni'den sonra giderek daha fazla hafif ve yansıtıcı oldu.

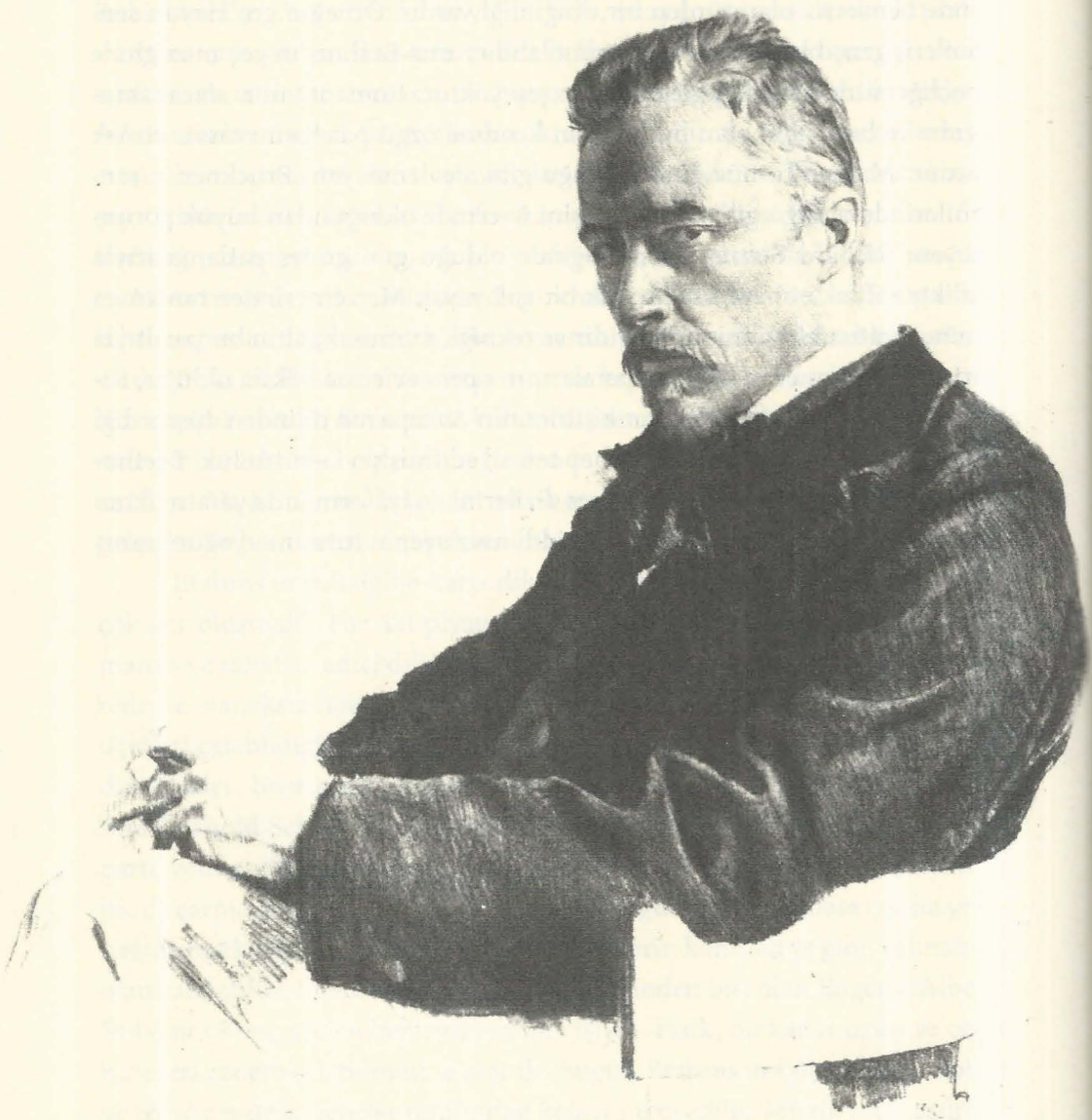
Dört senfoni o kadar bilinir ki geniş bir açıklamaya gerek yoktur. Do-Minör No. 1, kederli yaşantı yıllarından sonra geldi. Bülow'ın taktığı lakap "Onuncu", yarardan çok zarar verdi. Beethoven-severler gücendi ve acısını Bülow'dan değil, Brahms'tan çıkardılar. En lirik senfoni olan Re-Majör İkinci Senfoni, Birinci'den bir yıl sonra, 1877'de geldi. Çok hafif ve çok yüzeysel olmakla eleştirildi ve Brahms'ın hayranları düş kırıklığına uğradı. Bununla birlikte ikinci bölüm, çağdaşlarına çok gizemli ve düğümlü gibi geldi. 1878'de Londra prömiyerinde bütün eleştirmenler yavaş bölüm konusunu geçiştirdiler. *Times*'ta şunlar okunabiliyordu: "Bu bölümü ilk dinleyişte yargılamak neredeyse olanaksızdır." *Standard*: "Adagiodan ayrıntılı söz etmeye çalışmamalıyız." *Daily Telegraph*: "En cesur eleştirmen, bir dinleyişten sonra çekinerek konuşabilir." Yalnızca *Daily Chronicle* açıkça konuştu: "Her bakımdan ustaca bir *kompozisyon*." Brahms'ın La-Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Do-Minör Dörtlü için ne ise, Re-Majör Senfoni de Do-Minör Senfoni için odur; yani dramdan sonra lirizm. Ama Do-Minör Senfoni'den sonra eşit derecede kahramanca bir şey beklenmişti ve 1883 tarihli Fa-Majör Sen-

foni No. 3'ten herkes daha memnun gibi görünüyordu. Bazı eleştirmenler buna hemen "Kahramanca" adını verdi, ama bu ad tutmadı. Bu senfoniyle ilgili iki nokta genellikle bilinmez. Son bölümün en sonunda Brahms, birinci bölümün açılış temasını zarif, sakin bir hatırlatmayla geri getirir. Birçok kişi bunun Brahms'a özgü olduğunu düşünür. Liszt okulundan popüler programlı-senfoniler yazan besteci Joachim Raff, daha önce, *Im Walde* Senfonisi'ni (1869) tamı tamına aynı şekilde bitirmişti. (Raff'ın *Im Walde*'si, Rubinştayn'ın *Ocean* Senfonisi'yle birlikte, yüzyılın sonuna kadar repertuvarda en çok çalınan iki senfoniydi.) Brahms'ın iki açılış akorundan sonra senfonisini başlattığı temanın, Schumann'dan geldiği de fark edilmemiştir. Schumann'ın Birinci Senfoni'sinin ikinci bölümünde, 7478 mezürlerinin, eserin seyri içinde bir daha ortaya çıkmadıkları söylenir. Tamı tamına aynı şey, Schumann'ın Üçüncü Senfoni'sinin birinci bölümünde de olur (Eulenburg partisyonunun 49. ve 50. sayfası). Her ikisinde de bölüm anahtarı, Mi-bemoldür ve her ikisinde de gizemli tema Sol-Majördür. Simgeciliği bilinmemesine rağmen herhalde, temanın Schumann için özel bir anlamı vardı. Belki de Brahms, Schumann'ın ne kastettiğini biliyordu. Her neyse, bu temayı Fa-Majör Senfoni'de kullandı. Son senfonisi, Mi-Minör No. 4, bir süre görece başarısız oldu. Gereğinden fazla "ketum" bulundu ve –oldukça sıradışı– Mi-Minör anahtar bazı müzisyenlerin canını sıktı. Bir *chaconne* (yinelenen bir bas üzerinde çeşitlemeler) olan finali de kuru bulundu.

Brahms'ın müziğine karşı dile getirilen bir şikâyet de, çalınmasının çok zor oluşuydu. Her iki piyano konçertosu ve keman konçertosu, alışılmamış ve rahatsız edici dilimlerle doludur ve her eserde, başa çıkılması neredeyse olanaksız noktalar vardır. Ayrıca sol elin dörtlülerine karşı sağ elin üçlüleri çalabildiği karma ritimli uzun bölümler vardır. Brahms zamanında dinleyiciler, bu ritimlerin midelerini bulandırdığını söylüyorlardı. (Daha sonra Arnold Schoenberg şöyle yazacaktı: "Ama bu, belki de birçok çağdaş partisyonun çok ritimli yapısının başlangıcıydı.") Brahms'ın çalgı tekniği hiç de çarpıcı değildir, geniş dilimleri ve zor figürasyonlarla başa çıkma yeteneğini gerektirir. Ama daha sonraki virtüözlerin kanıtladığı gibi, çalınabilir olan çalınabilir. Liszt'in en büyük öğrencilerinden biri olan Eugen d'Albert, Si-bemol Konçerto'yu benimseyen ilk kişiydi. Halk, bu kadar uzun ve çetin bir eseri ezbere çalabilmesine şaşırdı. Bugün Brahms'ın bütün konçertoları ve sözsüz müziği gençler tarafından kolayca icra edilir. Müzik artık aşılmaz

teknik sorunlar çıkarmıyorsa da –Brahms konçertolarının kolay olduğunu kimse iddia etmese de– sanatçılara meydan okumaya devam eden müzikal sorunlar hâlâ vardır.

Son yıllarında Brahms çok yumuşak, kişisel türden bir müzik yazdı. Bu, müziğin gerilimden yoksun olduğu anlamına gelmez. Ama Re-Minör Keman Sonatı, Klarnet Dörtlüsü, piyano için intermezzolar ve en son eseri, org için on bir koral prelüdden oluşan grup gibi eserlerin, o zamanın müziğinde benzersiz olan türden bir dinginliği vardır. Örneğin geç Haydn senfonileri, genç bir bestecinin ürünü olabilir; ama Brahms'ın geç müziğinde gençliği ya da ateşliliği gösteren bir şey yoktur. Romantizmin alacakaranlığıdır ve batmakta olan bu güneşin kendine özgü parıltısını tasvir etmek zordur. Mahler'in müziğinde olduğu gibi alevlenmeyen, Bruckner'in senfonilerinde olduğu gibi ufuk çizgisini üzerinde olduğundan büyük görünmeyen, Richard Strauss'un müziğinde olduğu gibi güneş patlamalarıyla birlikte infilak etmeyen sakin, ılık bir ışık yayar. Malzemesinden tamamen emin, yaratıcı bir zihnin müziğidir ve tekniği, yumuşak, altın bir parıltıyla birleştirir. Wagner'in devasa operalarının opera evlerine hâkim olduğu, Richard Strauss'un sarsıcı senfonik şiirlerinin Avrupa'nın dilinden düşmediği bir zamanda Brahms'ın müziği, hep temsil edilmiş şeyi –bütünlük, Beethoven ve Schumann'ın ruhu, soyut ses dizilerini en iyi formlarda yaratmaktan başka bir şeyle ilgilenmeyen saf ve ciddi müzisyenin tutumu– yoğunlaşmış bir biçimde temsil etmeye devam etti.



HUGO WOLF (1860-1903)
(FERDINAND SCHMUTZER)

20
LİED USTASI
HUGO WOLF

Brahms'ın öldüğü yıl, Hugo Wolf'un yerel sahneden çekilmesine de tanık oldu. Kendi zamanının ve bazılarına göre tüm zamanların en büyük şarkı bestecisi, bir sanatoryuma –tımarhanenin kibarcası– yatırıldı. Wolf kendini tüketmişti, sinir sistemi on yedi yaşında kaptığı frengiden etkilenmemiş olsaydı bile, hayatı çok uzun süremeyecek türden bir manik-depresifti. Wolf'un çok sayıda fotoğrafı var ve hepsi birbirine benzer. Genellikle kadife bir ceket giymiş ve dökümlü bir fular takmış, pek çok çağdaşının sözünü ettiği yakıcı ve hipnotize edici siyah gözlerini fotoğrafçıya dikmiş bakar: ince, yakışıklı, aristokrat görünümlü, somurtkan, bitkin. Sıradışı bir adam gibi görünüyordu ve öyleydi. Eziyet çeken bu yaratık, birkaç yıl içinde dünyaya, Alman sanat şarkısını en yüksek noktasına taşıyan bir miras bıraktı.

Şarkı dışında da eser besteledi. Neredeyse hiç sahnelenmeyen ilginç bir operası vardır: *Der Corregidor*. Birkaç koral eser, uzun bir yaylı çalgılar dörtlüsü ve yaylı dörtlü için *Italian Serenade* (daha sonra yaylı çalgılar orkestrası için genişletildi), bir avuç piyano eseri ve pek kimsenin bilmediği *Penthesilea* adlı uzun bir senfonik şiiri vardır. Ama Wolf, kendi zamanında bir şarkı bestecisi olarak ünlendi ve bir şarkı bestecisi olarak yaşıyor.

Wolf, böylesine fırtınalı bir yaşam süren asi, bohem ve tatminsiz, kırk üç yaşında delirerek ölen dâhi, lazer parlaklığında bir müzik akımını şiire yönlendirebildi. Yazdığı 242 şarkıda, çoğu kez onun günü gününe yaşama alışkanlığına hiç uymayan bir dinginlik vardır. Çok az bestecinin bu kadar keskin bir şiirsellik duygusu vardı. Schubert, Schumann ve Brahms gibi büyük şarkı yazarları, şiirsellik duygusuna sahip müzisyenler oldukları halde Wolf'un, müzik terimleriyle düşünen bir şair olduğuna birçok kez işaret edilmiştir. Schubert'ten Brahms'a kadar son derece güzel büyük liedleri kimseye hatırlatmak gerekmez. Ama Wolf'un şarkıları yalnızca armonik açıdan daha özgün ve daha ileri değil; aynı zamanda son derece yoğun bir metin ve müzik bağıntısına sahiptir. Wolf, Elizabeth dönemi şarkı yazarı

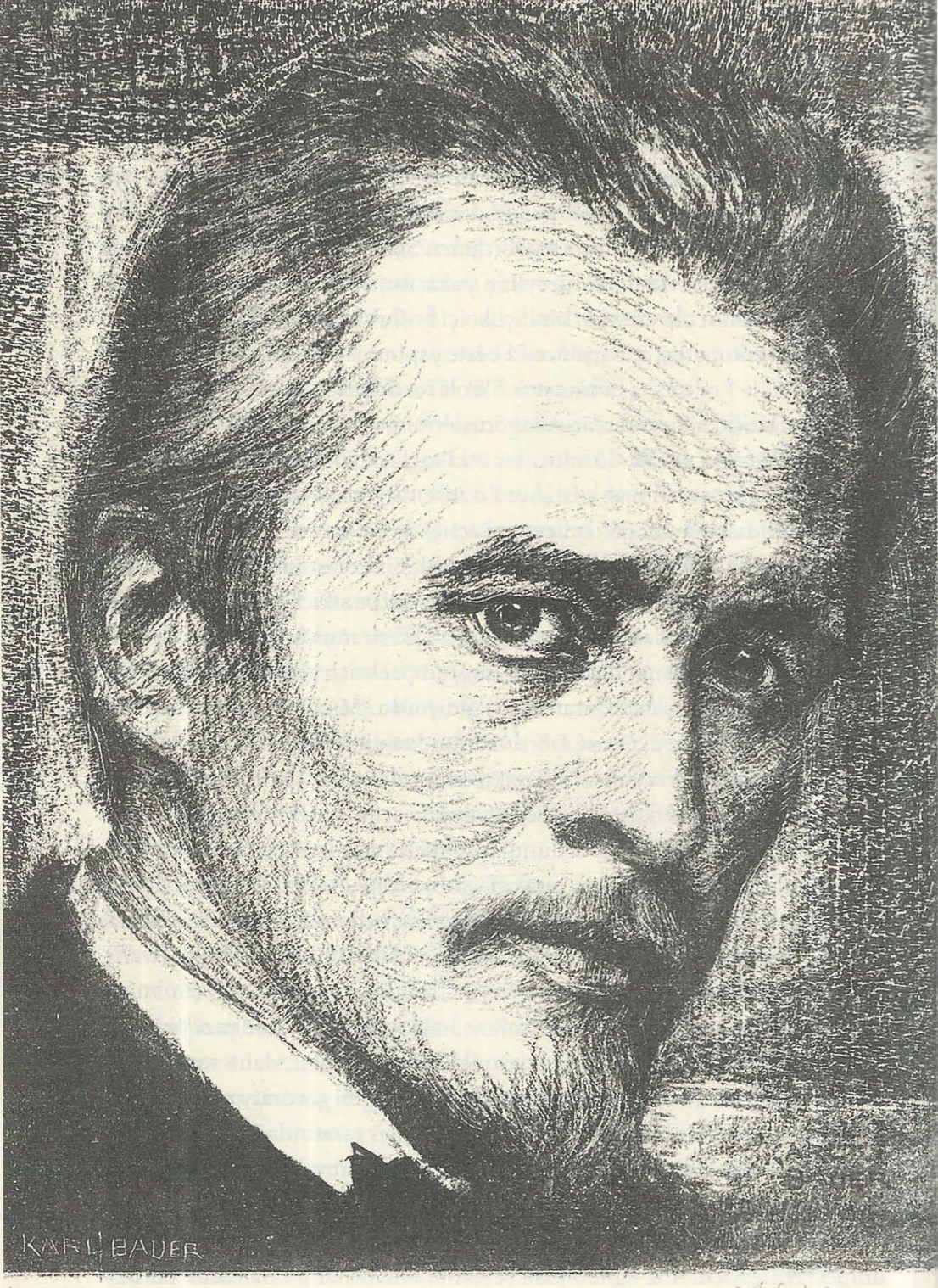
Thomas Campion'un ifade ettiği ideale ulaştı: sözlerle notaları sevgiyle bir araya getirmek. Wolf bunu o kadar hatasız yaptı ki onun müziğini tarif etmek için "psikolojik şarkı" terimi kullanıldı. Bu olağanüstü söz ve müzik buluşmasının –beklenmedik bir modülasyonla ya da sözel anlamı artıran bir eşlik müziğiyle ya da saflığı ve doğruluğuyla dağlayıcı olabilen bir ezgiyle bir şiirin yüksek noktasını yakalama yeteneğinin– bir kısmı, Wolf'un idolü olan Wagner'den geliyordu. Bir kısmı, kehanet gibi şarkıları resitalciler tarafından anlaşılmaz bir biçimde ihmal edilen Liszt'ten geliyordu. Liszt şarkıları, birçok bakımdan Wolf'unkilerin habercisidir.

Wolf'un Liszt ve Wagner hayranlığı ve Brahms'tan tiksinmesi, olasılıkla kişisel nedenlerden kaynaklanmaktaydı. Wolf, 13 Mart 1860'ta Styria'daki Windischgraz'da (şimdiki Slovenj Gradec, Slovenya) doğdu. Babasının itirazları üzerine 1875'te evden ayrılıp Viyana Konservatuvarında okumaya gitti. Wolf, orada öğrenciyken Wagner, Viyana'yı ziyaret etti. On beş yaşındaki Wolf, onun peşine takıldı ve sonunda cesaretini toplayıp büyük adama müziğini gösterdi. Wagner, genç adamın kahraman tapınmasına güldü. Ama Brahms'ın yaptığı gibi, Wolf'u elinin tersiyle itmedi. Wolf, Brahms'a yaklaşınca yaşlı adam, Wolf'a Nottebohm'dan kontrpuan dersi almasını önerdi. Wolf öfkelendi. "Ancak Brahms'ın Kuzey Alman ukalalığı, Nottebohm'u üzerime salmasını sağlar." O andan itibaren Brahms, onun düşmanı oldu. Wolf, *Wiener Salonblatt*'ın müzik eleştirmeni olduğu üç yıl boyunca ondan bolca acısını çıkardı.

Bu işi ona bir arkadaşı buldu. Gergin ve sinirli olan Wolf, o zamana kadar hiçbir işin üstesinden gelememişti. Bir yerde uzun süre kalamıyordu. Windischgraz'da okuldayken kolayca sıkılıyordu ve ilgisini çeken tek konuda, müzik konusunda başarılıydı. Yalnızca iki yıl sonra, okul müdürü Joseph Hellmesberger'e, öğrendiğinden fazlasını unuttuğunu söyleyerek Viyana Konservatuvarından ayrıldı. Hellmesberger, onu hemen okuldan kovdu. Wolf, Konservatuvara dava açmayı bir süre ciddi bir biçimde düşünmesine rağmen hep, kovulmadan önce kendisinin ayrıldığını iddia etti. Öğretmenlik sabrı yoktu; öğretmenlik yaptığında da iyi değildi. Çok büyük ölçüde arkadaşlarından geçindi, bir ucuz pansiyondan diğerine taşındı ve ailesinin gönderdiği yiyecek paketleriyle yaşadı. Salzburg'da şef Karl Muck'un sekreteri ve daha sonra koro şefi yardımcısı olarak düşmanlar edindi, başı derde girdi ve "domuz ahırı" diyerek oradan ayrıldı. Herhalde işe yeterince uygun de-

ğildi. Ama müzik eleştirmenliği işini sevmiş gibi görünüyordu; Brahms'a ve bütün Viyana teşkilatına şiddetli saldırılarla ün yaptı. Zehir saçıyordu: "Bu besteyle" –Brahms'ın Re-Minör Konçertosu– "öyle soğuk, öyle nemli, öyle sisli bir hava estirir ki insanın yüreği donar, nefesi kesilir. İnsan üşütebilir. Sağlıksız zırva!" Ya da Brahms'ın Dördüncü Senfoni'si konusunda, "Kuşkusuz hiçbir zaman sıradanlık düzeyinin yukarısına çıkamadı; ama Mi-Minör Senfoni'ye hâkim olan türden bir hiçlik, içi boşluk ve ikiyüzlülük, hiçbir eserinde açığa çıkmamıştır. Düşüncesiz beste yapma sanatı, en değerli temsilcisini kesinlikle Brahms'ta bulmuştur." Wolf'un değerlendirmeleri, Brahms'ın arkadaşı Hanslick'in muhafazakâr görüşlerinin egemen olduğu Viyana müzik topluluğunda pekâlâ düzeltici bir etki sağlayabilirdi. Wolf'un ölçüsüzce ifade edilen görüşlerinin ve küstahça Liszt ve Wagner propagandasının, meslek yaşamında kesin bir gerilemeye yol açtığı da bir gerçekti.

Besteci-eleştirmen olmak, onu sıkıntılı bir konuma soktu. Bir yanda, Viyana Filarmoni Orkestrasının (ona göre) ciddi ve sıkıcı programlarına saldırıyordu. Diğer yandan elinde şapkasıyla orkestranın ünlü birinci kemanı Arnold Rosé ve kemancı-viyolacı Sigismund Bachrich gibi önemli üyelerine (ikisine de basında kaba davranmıştı) gidiyordu. Müziğinin çalınması için onlardan yardım istedi; Rosé Dörtlüsünün kendi dörtlüsünü çalmasını istedi ve Filarmoni Orkestrasının *Pentesilea*'yı çalmasını istedi. Rosé, onu bir süre keyifle peşinden koşturdu, sonra aşağılayıcı bir mektupla işini bitirdi: "Re-Minör Yaylı Çalgılar Dörtlünüzü dikkatle inceledik ve eseri almanız için Opera Evinin kapıcısına bırakmaya oybirliğiyle karar verdik. Lütfen olabildiğince erken aldırtır mısınız? Kapıcı kaybedebilir. En içten selamlarımızla." Sonunda Hans Richter yönetiminde Filarmoni Orkestrası, *Penthesilea*'nın provalarını yaptı. Wolf'a göre, şef sonuna kadar yönetti; çünkü orkestraya dediğine göre, "Meister Brahms hakkında bu şekilde yazı yazmaya cüret eden" adamın eserini bizzat görmek istedi. Richter, daha sonra böyle bir şey söylemediğini açıkladı; ama hikâye doğru gibi görünüyor. Her neyse, Wolf, saldırgan bir eleştirmenin, saldırdığı kişiler tarafından hoş karşılanacağını düşünmekle saflık ediyordu. Kendini ateşe atıyordu. Eleştirilerinde etik dışı davranabiliyor, sütununu kişisel düşmanlarını cezalandırmak için kullanabiliyordu. *Penthesilea* fiyaskosundan sonra sağda solda intikam yeminleri etti. "Richter'le ilgili olarak şeytanın bile benzini sarartacak bir makale yayımlayacağım." Yayımladı da.



HUGO WOLF
(KARL BAUER)

Wolf, 1875 civarında şarkı yazmaya başladı; ama on üç yıl sonra olgunluğa ulaştı. 1888'den 1891'e kadar Mörike, Eichendorff, Goethe, Geibel, Heyse ve Keller'in şiirlerinden 200'den fazla şarkı besteledi. 1895'ten 1897'ye kadar otuz kadar şarkı daha besteledi. Aklı 1897'de karıştı ve ömrünün son dört yılını akıl hastanesinde geçirdi. Bu yüzden şarkı yazma kariyeri yedi yılla sınırlı oldu. Başlıca derlemeleri: Mörike şiirlerinden elli üç şarkı (1889'da yayımlandı), *Gedichte von Eichendorff* (1889), *Spanisches Liederbuch, nach Heyse und Geibel* (1891), *Alte Weisten: Sechs Gedichte von Keller* (1891), *Italienisches Liederbuch, nach Paul Heyse* (2 cilt, 1892 ve 1896) ve *Drei Gedichte von Michelangelo* (1898). Heine, Lenau, Chamisso ve diğerlerinin şiirlerinden bestelenen, yüzden fazla şarkı daha vardır. Ustalık dönemi, 1888'in Mörike şarkılarıyla başlar. Bunları çok hızlı yazdı –günde iki, bazen üç şarkı. Üç ay içinde kırk üç şarkı çıkardı. Aynı yıl içinde dikkatini Goethe'ye çevirdi ve üç buçuk ay içinde elli şarkı besteledi. Sanki dışarıdan bir güç kalemine girmiş ve ona yön veriyor gibiydi. Wolf, şarkılarının iyi olduğunu biliyordu. "Şimdi yazdıklarımı, gelecek kuşaklar için de yazıyorum. Şaheserdirler." Şarkılarından sarhoş olurdu ve şarkılarını kendinden geçmişçesine tasvir ederdi: "*Erstes Liebeslied eines Mädchen*, şimdiye kadar yaptığım en iyi şeydir... Müzik, o kadar çarpıcı bir karakterde ve o kadar yoğundur ki bir mermerin sinir sistemini parçalar." Ama hemen ertesi gün: "*Erstes Liebeslied eines Mädchen*'nin en iyi işim olduğu fikrini geri alıyorum; çünkü bu sabah yazdığım *Fussreise* bir milyon kat daha iyidir. Bu şarkıyı dinlediğinizde, yalnızca tek bir isteğiniz olur –ölmek."

Bu şarkılar hemen titiz bir grup tarafından büyük eserler olarak kabul edildi. Rosa Papier ve Ferdinand Jäger, şarkıları halka açık okumaya başladı. İyi bir piyanist olan Wolf genellikle onlara eşlik etti. Wolf'un düşmanları bile, onun söyleyecek bir şeyinin olabileceğini kabul etti. Müzik, lied besteciliğinde yeni bir şeyi temsil ediyordu. Elbette bazı Wolf şarkıları, Schubert, Schumann ve Brahms'ın şarkıları kadar kolay özümsenir. Ama sırların, ilk dinleyişte kendilerini açığa vurmadığı zor şarkılar da vardır. Sert, ezgisiz, gereğinden fazla gösterişli görünebilirler. Bazı Wolf şarkılarını, enfes eklemeler ve ince anlamlı içerik berraklaşıncaya kadar birkaç kez dinlemek gerekir.

Wolf, şiirin formunun müziğin formunu belirlemesi gerektiğini söyleyen kuram üzerinde çalıştı. *Der Corregidor*'un librettisti Rosa Mayreder'e yazdığı bir mektupta düşüncelerini özetledi:

Şiir ile müziğin yakın kaynaşmasında dehşetli bir şey vardır; burada aslında dehşetli rolü yalnızca müziğe aittir. Müzik bu konuda kesinlikle vampire benzer bir şeydir. Dişlerini kurbanına acımasızca geçirir ve kanını son damlasına kadar emer. Ya da sürekli emmek isteyen ve annesinin güzelliği yok olurken semirip şişmanlayan açgözlü bir bebekle de karşılaştırılabilir. Ama bu karşılaştırma, yalnızca müziğin şiirle birlikte halk üzerinde yarattığı etki bakımından geçerlidir... Hiçbir şey, bir sanatın diğerine tercih edilmesindeki bu temelsiz adaletsizlikten daha fazla beni sarsmamıştır...

Müzik, şiiri somurma sürecinde büyür ve şekillenir. Pek çok şarkı bestecisi her zaman öncelikle ezgi olarak ezgiyle ilgilenmiştir. Wolf, bir şiirin anlamını vurgulamak için gerekli öğelerden yalnızca biri olarak ezgiyle ilgilendi. Her şarkısının küçük bir sözlü resim olduğu söylenebilir. Her biri farklıdır; her biri inceliklidir; her biri beklenmedik düşüncelerle doludur. *Dass doch gemalt*'ta sakin ve dokunaklı bir sonuç vardır; burada hayal gücü daha az olan besteci, şiiri bitiren aşk ilanından sonra piyanoyu akorlarla titretirdi. *Wer rief dich denn* vardır; burada şarkıcı bir şey söyler ve eşlik müziği, şarkıcını söylediğinin yalan olduğunu gösterir. *Nun wandre, Maria*'nın sakin, neredeyse monoton ses çizgisi vardır; burada eşlik müziği –çok zarif, ama ısrarla– bir tür kör, amaçsız yürüyüşü gösterir. *Gesegnet sie* vardır; *Erschuf die Schönheir'in* sözlerinde bir ihtişam alevi vardır. Bestelediği son üç şarkı vardır: *Michelangelo Lieder*'de çember tamamlanır; *Wohl denk' inch oft*'ta, sonunda bir *Meistersinger* teması duyulur; *Sag mir, wie ich's erwerbe*'de *Tristan*'dan bir motif vardır. Son şarkılarında Wolf, yaşamındaki büyük müzikal etkiyi hatırladı ve saygısını sundu.

Operasından yana hiç yüzü gülmedi. *Der Corregidor* üzerinde çalışmaya 1895'te başladı; arkadaşları mali destek için para bağışında bulundu. Mali destek almak zorundaydı, çünkü yaşamında hep beş parasızdı. Bir evi bile yoktu. Durumu düzeltmek çabasıyla, uygulanamaz bin bir türlü düşünceyle ortaya çıkardı. Bu düşüncelerin arasında, bütün Avrupalıların bildiği gibi, her vatandaşın milyoner olduğu Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmek de vardı. Wolf "dolarların güvenli temeli üzerinde düzgün bir varoluşun temellerini atmak için altın ülkesi"ne yerleşeceğini söylüyordu. Elbette bundan bir şey çıkmadı. Yıllarca bir arkadaşından diğerine sürüklenip durdu; nihayet 1896'da kendine ait bir daire buldu. Yalnızca bir yıl keyfini

sürdü. Arkadaşlarından geçinen Wolf, operası üzerinde çalışırken hayatını devam ettirmek için arkadaşlarından para kabul etmekte tereddüt etmedi. "Tam zamanı! Birinin başına gelen en iyi zaman. Aslında müzisyenleri ve şairleri desteklemek devletin görevi ve yükümlülüğü olmalı." Yaşamı, birçok bakımdan Wolf'unkine benzeyen Schubert de aynı şeyi söylemişti. Wolf *Der Corregidor* üzerinde hızla çalıştı ve on dört hafta içinde önemli ölçüde tamamladı. Eserine, kendine özgü bir keyif ve iyimserlikle baktı. "İnsanlar artık bu operadan başka bir şey konuşmayacak. Hiçbiri, Mascagni, Humperdinck ve topu birden, rekabet edemeyecek; hepsi sönüp gidecek."

Corregidor'un prömiyeri, 1896'da Mannheim'da yapıldığında mütevazı bir başarı elde etti. Ama kısa sürede unutuldu ve bir daha repertuvara girmedi. Ertesi yıl Wolf delirdi. Viyana Operasının müdürlüğüne atandığını sayıklıyor, kentte dolaşıp Mahler'in görevden alındığını ve kendisinin kumpanyayı derhal yeniden düzenleyeceğini söylüyordu. Opera şarkıcısı Hermann Winkelmann'ın evine daldı ve kendini yeni müdür olarak tanıtıp hemen o öğleden sonra hizmetlerinden yararlanmak istediğini söyledi. Winkelmann, yalandan telefona çağrıldığını söyledi ve geri dönmedi; Wolf çok öfkelendi. "Müdürünün ilk isteğini geri çevirmenin cezasını çekecek." Wolf'un arkadaşları etrafına toplandı; ne yapacaklarını bilmiyorlardı ve Wolf, onların üzgün suratlarına bakıyordu. "Epeyce iyi arkadaşlarsınız. Ama biriniz yaşamında bir kez bir şey başarsa zerre kadar memnun olmazsınız." Akıl hastanesine götürecek araba yaklaşınca Saray Operasının Müdürü Prens Liechenstein'a gideceğini düşündü; bu yüzden gece kıyafetini özenle giydi. Tımarhaneden planlarıyla ilgili ayrıntılı raporlar gönderdi ve bestelemek istediği operaları tartıştı. Hastalık çekerken *Manuel Venegas* operası üzerinde çalışmaktaydı. Yalnızca bir parça kalmıştı. 1898'de serbest bırakılan Wolf, bir yerden diğerine dolaştı, kendini boğmaya çalıştı ve tekrar hastaneye yatırıldı. 22 Şubat 1903'te akıl hastanesinde öldü. Yüz maskı alındı. Sivri sakalı, çıkık elmacık kemikleri ve çukur gözleriyle ince, fanatik ve güzel yüz, Doré'nin tasarladığı şekliyle Don Quijote'nin yüzüne benzer.



OĞUL JOHANN STRAUSS (1825-1899)
(AUGUST EISENMENGER)

21
VALS, KANKAN VE YERGİ
STRAUSS, OFFENBACH, SULLIVAN

Bir bestecinin müziğinin ölçüsü uzun ömürlülüğü olsa, on dokuzuncu yüzyılda en az üç hafif müzik yaratıcısı, ölümsüz denilmeyi hak edecek kadar güçlü bir biçimde zamana ve modaya meydan okudu. Oğul Johann Strauss'un valsi ve Viyana opereti, Jacques Offenbach'ın güldürü operası ve Sir Arthur Sullivan'ın opereti, eskiden olduğu kadar sevimli, şuh ve özgün olarak bizimle birlikte duruyor. Meyerbeer neredeyse unutulmuş; Gounod esas olarak tek operayla yaşıyor; Goldmark, Rubinştayn, Heller ve Raff gibi eski büyük isimler, yalnızca tarih kitaplarında yer alan isimlerdir. Ama dünya Strauss'la, Offenbach'la ve Sullivan'la eğlenmeye, hatta büyülenmeye devam ediyor.

Önce vals geldi. Üç bölü dört ölçüde bir Avusturya-Alman dansı olan *landler*'den türedi. Vals 1770 ile 1780 arasında ortaya çıktı. Neredeyse ortaya çıkar çıkmaz Avrupa'nın çılgınlığı haline geldi ve karargâhı Viyana olmasına rağmen yalnızca Viyana'da da değil. Mozart'ın *Figaro'nun Düğünü*'nün dünya prömiyerinde şarkı söyleyen İrlandalı tenor Michael Kelly, 1826'da anılarını yazarken bu çılgınlığa değinmiş: "Viyana halkı benim zamanımda [1780'ler] çılgınca dans ediyordu; karnaval yaklaşınca her yerde sevinç kendini göstermeye başlardı... Viyanalı hanımefendiler dans etme ve karnavala gitme konusunda o kadar kararlıydı ki, gözde eğlencelerinin keyfini hiçbir şeyin bozmasına izin verilmezdi." Kelly, konuya açıklık getirmek için Viyana'da yapılan bir düzenlemeyi hatırlatıyordu. Çılgınlık o kadar eziciydi ki, diyordu, "aile içinde evde kalmaya ikna edilemeyen hanımefendiler için, talihsiz bir biçimde gerekli olur diye tam teşekküllü lohusa evleri hazırlanırdı." Alanında uzman olan Kelly, Viyanalı hanımefendileri zarif buluyordu; ama "kendi payıma, akşam saat ondan sabah saat yediye kadar vals yapmanın, durmadan dönmenin göze ve kulağa en büyük eziyet olduğunu düşünüyorum."

Doğal olarak vals metalaştı ve on dokuzuncu yüzyıl boyunca en büyük besteciler bile talebin karşılanmasına yardım etmeyi gurur konusu yapmı-

yordu. Daha önce de örnekleri vardı; daha Elizabeth döneminde besteciler, halinden memnun bir alıcı kitlesine canla başla dans müziği sunuyorlardı. Haydn ve Mozart, pek çok dans müziği yazmıştı. Schubert, yeni çılgınlığın talebini karşılamak için birkaç cilt vals yazdı. Weber'in solo piyano için *Dansa Davet*'i (daha sonra Berlioz tarafından orkestraya uyarlandı) konser valsini yerleştirdi. Chopin, idealize edilmiş valsler yazdı; dans etmek için değil. Brahms, piyano için bir set ve vokal dörtlü için iki set katkısında bulundu. Dvořák, birkaç zarif vals yazdı. Richard Strauss'un *Der Rosenkavalier*'i, valsten epeyce yararlandı. Ravel, orkestra için büyük bir vals ve *Valses nobles et sentimentales* denilen bir piyano seti yazdı. Debussy birkaç vals besteledi. Berg'in kasvetli *Wozzeck*'inde bile bir vals vardır.

Vals ortaya çıktıktan hemen sonra ahlaksızlık çığlıkları yükseldi. İlk büyük savunucusu Baba Johann Strauss'tu ve Püriten ülkeler, kimi suçlayacaklarını biliyorlardı. Avusturya doğumlu Strauss'a değil, bizzat vals formuna işaret eden bir İngiliz yayını, "Alman doğumlu, zarafetten, duyarlılıktan ve edepten yoksun bu iblis, iğrenç bir pratik" diye bağırıyordu. 1852'de Fransız bir gazeteci "Viyana'da her evde, her piyanoda Strauss valsleri yatar" diye yazıyordu. Bu kez genç Strauss'a işaret edilir. "200'den fazla yazdı; hepsi gözdedir, hepsi Avrupa'nın her yerinde söylenir ve çalınır. Avam ve aristokratlar onları mırıldanır; orkestra ve laterna onları çalar. Sokakta, baloda, bahçede ve tiyatroda onları duyarız. Dans eden Viyanalılar onu omuzlarında taşıyıp 'Strauss çok yaşa!' diye bağırırlar. Avrupa'nın geri kalanı da sese yanıt verip 'Strauss çok yaşa!' diye haykırır."

Ama valste eğlenceden fazlası vardı ve iyi müzisyenler, Baba Strauss'un yaptıklarından muazzam etkilendi. Berlioz, 1845'te Viyana'yı ziyaret etti; valsin ve diğer dans müziklerinin getirdiği teknik yeniliklerle ilgili söyleyecek sözü vardı. Anılarında bu konuya uzun bir paragraf ayırdı:

> *Redoutensaal, adını, Kış sezonunda sıkça düzenlenen büyük balolardan alır. Orada Viyana gençliği, dans etme tutkusunu serbest bırakır... Bütün geceleri büyük bulutlar halinde dönen o eşsiz valsçileri izleyerek ve kadrillerin koreografik kesinliğine –bir seferde uzun iki çizgi halinde dizilmiş iki yüz insan– özgünlük ve icra bakımından Macaristan dışında hiçbir yerde eşine rastlamadığım canlı karakter danslarına hayran kalarak geçirdim. İşte orada muhteşem orkestrasını yöneten Strauss duruyor; bazen, her halk balosu için yazdığı yeni valslerden biri çok beğenilince dansçılar durup alkışlar ve*

hanımlar kürsüye gidip ona iltifat yağdırır; kadrilin sonunda hep birden "bis" diye bağırıp, onu geri getirirler (zira dansçılık kıskançlık duymaz, zaferde ve eğlencede müziğe hakkını verir). Hakkıdır; çünkü Strauss bir sanatçıdır. Valse çapraz ritimleri sokmakla bir bütün olarak Avrupa'nın müzik beğenisi üzerinde yaratmış olduğu etki yeterince bilinmez. (Bizzat dansçılar üzerindeki etkisi o kadar canlandırıcı olur ki müzik, üçlü ritim tuttuğu halde iki-adımlı vals yapmayı geliştirdiler.) Almanya'nın dışındaki halk, yeri geldikçe birleşik ve karşıt ritimlerden kaynaklanabilen olağanüstü büyüyü takdir ederse bu, onun sayesinde olur. Beethoven'ın bu çizgideki harikaları o kadar yüceydi ki, ancak küçük bir dinleyici azınlığını etkiledi. Buna karşın Strauss, bilerek popüler bir izleyici topluluğuna seslenir ve onu kopya eden sayısız taklitçisi, onun nüfuzunun yayılmasına mecburen yardım ediyorlar.

Henry Fothergill Chorley bile, o hantal Tory, müzik eleştirilerinin Albay Blimp'i bile, müzikte bir değer bulunduğunu homurdanarak kabul etti. Strauss orkestrasını 1844'te dinledi ve Viyanalı ustanın yönettiği şekliyle valsin "bütün müzisyenlerin araştıracağı bir hakikat" barındırdığına karar verdi. Chorley, bu çeşitlilikte ve bu incelikte bir orkestra çalışı hiç dinlememişti. Böyle yorum inceliklerine uygun bir müzik de dinlememişti. "Sessizliğin, soluklanmanın ve benzeri ilginçliklerin, bir bölümün parçası olmadan ona can katabilme tarzının, senfoni bestecisi tarafından incelenmesi yararlı olabilir."

Chorley, Baba Strauss'un orkestrasına işaret ediyordu ve haklıydı. Bugün anlaşıldığı şekliyle orkestra çalışı, 1840'ların başında henüz bebeklik evresindeydi. O tarihte otokrat orkestra şefi görüngüsü, kişiliğinin gücüyle bireysel müzisyenlerin iradelerini eğip birleşik bir bütün haline getiren baba figürü daha yeni sahneye çıkıyordu. Daha önce bölünmüş bir liderlik vardı; birinci keman ile klavyedeki müzisyen, yönetme sorumluluklarını paylaşırdı. Weber, Spohr, Spontini, Mendelssohn, Wagner, Berlioz ve François Habeneck (1828'de Concerts du Conservatoire'ı kuran) gibi erken orkestra şefleri, bölünmüş liderlik sistemini kırmaya başlamıştı; ama 1840'larda bile Avrupa'da pek çok konser orkestrası, bir sezonda görece az performans sergileyen gelişigüzel işlerdi. 1840'larda Fransa'da en iyi orkestra olan Konservatuvar orkestrası yılda yalnızca altı kez dinlenebiliyordu. Bütün Avrupa'da iyi çalışmış yarım düzine kadar orkestra bulunabilirdi. Diğerleri, bugün hoş görülmeyecek türden bir disiplin, tonlama ve yorum sergiliyorlardı. 1850'ler, senfoni or-

kestralarının büyüyüp gelişerek güçlü ve etkili gruplara dönüşmelerine tanık olacaktı; ama 1840'larda, Paris ve Viyana'nın dans orkestralarının o sırada eşsiz bir virtüözlük sundukları güvenle söylenebilir. Viyana'da iki Strauss ve Paris'te Napoléon Musard gibi müzisyenler, özenle seçilmiş bir grup çalgıcıyı alıp eğittiler, peş peşe her gece çalıştırdılar. Senfoni orkestralarından üstün olmaları boşuna değildi. Ayrıca varlıkları boşuna olmayan despotlar tarafından yönetiliyorlardı. On dokuzuncu yüzyılın ilk yıllarında orkestra yaşamını ve tarzını araştıran İngiliz araştırmacı Adam Carse, Musard ile Baba Strauss'un ilk modern şef olduklarına işaret etti; Habeneck ya da Mendelssohn bir orkestra yönettiğinde dinleyici, müzik dinlemeye gelirdi; ama Musard ya da Strauss yönettiğinde dinleyici, *onları* dinlemeye ve görmeye gelirdi.

Baba Johann Strauss, 14 Mart 1804'te Viyana'da doğdu. Kemanı çocukken eline aldı ve on beş yaşında profesyonel olup çeşitli orkestralarda çaldı. 1826'da kemancı arkadaşı Josef Lanner ile küçük bir grup kurdular. Başarılı oldu ve kısa sürede orkestrada çalanların sayısı on ikiye çıktı. Strauss şeflik yapıyordu; (o zaman âdet olduğu üzere) keman yayıyla yönetiyordu. Lanner beste yapıyordu. Josef Lanner (1801-1843) alışılmamış ölçüde becerikli bir besteciydi ve bazı müzikleri, özellikle imalı ezgileriyle, zarafetiyle ve bir bölümde ani hummalı enerji patlamasıyla (huzursuz Ravel'in *La Valse*'ini bir şekilde haber veren) *Hofbalttanze*, Strausslardan birinin daha sonra bestelediği eserlerle eş düzeydedir. Stravinsky, Lanner'i, valslerinden birini *Petruşka*'ya yerleştirmekle onurlandırdı. 1820'lerin başında Strauss da beste yapma isteği duydu ve Lanner ile araları da bu yüzden bozuldu. Viyana'da Lanner'in, Strauss'un müziğini kendine mal ettiği, kendi adıyla takdim ettiği dedikodusu yayıldı. *Zum Bock* balo salonundaki bir konserde fiilen yumruk yumruğa geldiler. Strauss en iyi adamlarından bazılarını da yanına alarak ayrıldı ve kendi orkestrasını kurdu; Lanner de, *Trennung* (Ayrılık) başlıklı bir valsle olayı kutladı. Artık Viyana'nın iki güzel vals orkestrası vardı ve saflar tutuldu. Eduard Hanslick'in yazdığı gibi:

> *İkisinin yarattığı vahşi coşku hayal edilemez... Her yeni valsle birlikte gazeteler şahlanırdı. Lanner ve Strauss hakkında coşkulu, ciddiyetsiz, ciddi, Beethoven ve Mozart'a ayrılanlardan daha uzun sayısız makale çıkardı. El ve ayakları tutan tatlı sarhoşluğuyla üç-dörtlük ritmin, büyük ve ciddi müziği zorunlu olarak gölgede bıraktığını ve izleyiciyi entelektüel bir çabaya uygunsuz hale getirdiğini söylemeye gerek yok.*

Lanner'in müziği Strauss'unkinden farklıydı. Daha lirikti; Strauss'unkinde ise ateş, mizaç ve şovmenlik vardı. Viyanalıların bir deyişi vardı: "Lanner'da mesele 'N'olur, dans edin, size yalvarıyorum'dur. Strauss'ta mesele 'Dans etmelisiniz, size emrediyorum'dur." Strauss, formu genişletip konser valsine dönüştürdüğünde bile, dans müziği bestelediğini hiç unutmadı. Viyana valsini büyük bir iş haline de getirdi. Lanner'ın rekabeti onu kamçıladı. 1829'da Redoutensaal'a müzik tedarik etme siparişini Lanner aldı ve Strauss'un canını epeyce sıktı. Ama Strauss da, neredeyse bir o kadar önemli bir şey, Sperlsaal için sözleşme yaparak karşılık verdi. Çok geçmeden 200'den fazla müzisyen çalıştırıyor ve bir gecede altı balo salonunun müzik talebini karşılayabiliyordu. Sürekli beste yapıp *Donaulieder* ve *Radetsky Marşı* gibi sevimli ve hâlâ popüler parçalar üretti. Viyanalılar yalnızca vals istemedi. Galop, polka, kadril ve marş da bekliyorlardı. Strauss onlara istediklerini verdi.

Viyana'da herkes Strauss'un sıkça sahneye çıktığı büyük bira bahçesi ve dans salonu Sperl'i ziyaret ederdi. Yazar Heinrich Laube, sahneyi izlemiş ve eylem halindeki Strauss'un bir portresini çizmiş:

> *Aydınlatılmış ağaçların altında ve açık alanlarda insanlar sayısız masaya oturmuş yiyor, içiyor, konuşuyor, gülüyor ve dinliyor. Ortalarında bilgili müzisyenlerimizin korkulu rüyası yeni valsler, bir örümceğin ısırığı gibi kanı kaynatan yeni valsler çalan orkestra var. Bahçenin ortasında orkestra platformunun üzerinde Avusturya'nın modern kahramanı, Avusturyalı Napoléon, müzik direktörü Johann Strauss duruyor. Adam bir Mağripli kadar esmer görünüyor; saçları kıvırcık, ağzı enerjiktir, dudakları büzülüdür ve ucu kalkık bir burnu vardır. Yüzü bu kadar beyaz olmasaydı gerçek bir Mağrip Kralı olurdu... Danslarını yönetme tarzı da tipik olarak Afrikalıdır. Valslerinin çöl fırtınalarını serbest bıraktığında, kol ve bacakları artık ona ait değildir. Kemanın yayı kollarıyla birlikte dans eder; tempo ayaklarını canlandırır... ve Viyanalılar bu tutkulu davranışı, eşi görülmemiş bir coşkuyla kabul ederler... Şimdi gerçek dans hazırlıkları başlıyor. Söz dinlemez kalabalığı geride tutmak için uzun bir ip çekilir ve salonun ortasında kalanların hepsi, fiili dansçılardan ayrılır... Bu eğlenceler sabahın erken saatlerine kadar devam eder; sonra Avusturya'nın müzik kahramanı kemanını alıp birkaç saat uyumak ve ertesi günün öğleden sonrası için yeni savaş manevraları ve vals temaları düşlemek için eve gider.*

1830'ların ortasında Strauss, orkestrasını turneye çıkardı: 1834'te Macaristan ve Almanya, 1837 ve 1838'de programlarını Musard'la paylaştığı Paris, 1838'de Londra. Her yerde aynı haber: Strauss fethetti. Herkes onun müziğini sevdi; orkestrasının parlaklığına, mükemmelliğine, kesinliğine ve gücüne herkes hayran kaldı. Müzisyenler, Strauss'un ritmik inceliğine bayıldı ve Berlioz, *Journal des Débats*'da Strauss ve ritim hakkında uzun bir makale yazdı. Strauss orkestrasının programı öldürücüydü. Fransa'da Strauss ve ekibi doksan bir günde seksen altı konser verdi. İngiltere'de yüz yirmi günde yetmiş iki konser. Strauss ölesiye çalıştı ve Viyana'ya ölü gibi döndü.

Strauss'un sıradan bir aile hayatı vardı. Karısı Anna Streim ona bir dolu çocuk verdi –II. Johann (25 Ekim 1825'te doğdu), Josef, Nelli, Thérèse, Ferdinand ve Eduard. Şef olarak despot olduğu kadar ebeveyn olarak da despottu. Yalnızca para kazanmak ve orkestrası için yaşıyordu. Karısıyla ve ailesiyle çok fazla ilgilenmezdi. Ama bir şeyde kararlıydı. Çocuklarının profesyonel müzisyen olmalarını istemedi. En büyük oğlu Johann, Jr. yetenekliydi; ama profesyonel bir müzisyenin yaşamına babasının duyduğu antipati o dereceydi ki gizli ders almak zorunda kaldı. Sonra annesi için zor olsa da genç Johann'ın eğitimini daha kolaylaştıran bir şey oldu. Baba Strauss evden ayrıldı ve başka bir kadınla birlikte oldu; ondan da dört çocuğu oldu. Bu, Viyana'da büyük bir skandaldı. Strauss 25 Eylül 1849'da öldü; ama oğlunun kendi izinden gittiğini gördükten sonra. Büyük Strauss'un bu konuda yapabileceği hiçbir şey yoktu. Öfkeden köpürüp avaz avaz bağırdıktan sonra, nihayet, gönülsüzce de olsa rıza gösterdi.

II. Johann, babasıyla yarışmaya karar verdiğinde on dokuz yaşındaydı. Viyana hareketliydi. Kentte fazla sır olmazdı ve Strauss ailesindeki gerilimleri herkes biliyordu. II. Johann, Dommayer'in Bahçeli Restoranında bir iş buldu ve ilk konserinde anlayışlı davranıp geceyi babasının *Lorelei-Rheinklängen*'iyle bitirdi. İlk çıkış tam bir başarıydı. "İyi geceler Lanner. İyi akşamlar Baba Strauss. İyi sabahlar Oğul Strauss." Bir Viyana gazetesindeki haber böyleydi. II. Johann ile babası barıştı ve yaşlı adam ölünce II. Johann babasının orkestrasını alıp kendisininkiyle birleştirdi. Sonunda her akşam bir yerden diğerine koşan altı orkestrası oldu; her birinde kısa bir süre görünüp gidiyordu. İş işti. Strauss, tam bir takım –altı orkestra için müzisyenler, yardımcı şefler, bir kütüphaneci, kopyacılar, tanıtımcılar, muhasebeciler– çalıştırmak zorundaydı. Babası gibi en iyi orkestrasıyla turneye çıktı ve Avrupa'yı esir aldı.

Kısa sürede gece gezintilerini bırakacak duruma geldi. Özel durumlar hariç, şeflik işini kardeşi Eduard'a bırakarak beste yapmaya yoğunlaştı. 1860'lar büyük vals, marş ve polka dizisinin başlangıcına tanık oldu –*Acceleration, Perpetuum mobile, Sabah Yaprakları, Viyana Ormanları, Baharın Sesleri, Viyana Kanı, İmparator Valsi ve Sanatçının Yaşamı*'nı kapsayan bir dizi. Elbette bir de *Güzel Mavi Tuna*. Bunlar yalnızca dans müziğinden ibaret değildir. Ayrıntılı girişleri ve kodalarıyla, ezgisel esinleriyle, zarif bir biçimde uyumlu orkestrasyonlarıyla, güzel ve incelikli ritimleriyle, büyük müzik repertuvarına sahici katkılardır. Brahms'ın, Strauss hayranına *Mavi Tuna*'nın açılış mezürlerini kendi el yazısıyla yazıp imzalaması boşuna değil: "Ne yazık ki Johannes Brahms'ın değil." Şunu diyen de Brahms'tı: "Bir orkestra ustası var; o kadar büyük bir usta ki herhangi bir çalgının tek bir notasını duymamak mümkün değil."

Orkestra müziği dışında operetler de vardı. 1871'de *Indigo ve Kırk Harami* (sonradan *1001 Nights* olarak yeniden işlendi) geldi. Strauss toplam on yedi sahne eseri besteledi; bunlardan yalnızca ikisi, onu gerçekten temsil eder. Bunlar *Die Fledermaus* [*Yarasa*] ve *Der Zigeunerbaron*'du [*Çingene Baron*]. Geri kalanların büyük çoğunluğunun –*Der lustige Krieg, Eine Nacht in Venedig, Cagliostro in Wien, Waldmeister*– olanaksız librettoları vardır. Müziğin kendisi harika olabilir (*Waldmeister*'in bazı bölümleri gerçekten büyüleyicidir); ama nota kitapları, gevşek operet standartlarına göre bile hiçbir anlam ifade etmez. Strauss, librettoları hiç dert etmezdi. *Eine Nacht in Venedig*'i, hikâye örgüsünü bilmeden besteledi ve sonradan okuduğunda da korkunç mutsuz oldu. "Diyalogları hiç görmedim, yalnızca şarkı sözlerini gördüm. Dolayısıyla bazı bölümlerine, bir bütün olarak esere uymayan, gereğinden fazla soyluluk kattım... Son provada, doğru sıralaması içinde hikâyenin tamamını öğrenince dehşete kapıldım." Strauss'un tipik gamsız operet besteleme tarzı buydu. Ama en azından *Fledermaus*, bir deha eseridir; *Zigeunerbaron*'un ikinci perdesinde, *"Und mild sang die Nachtigall, ihr Liedchen in die Nacht: die Liebe, die Liebe, ist eine Himmels Macht"*ta âşıkların seslerini birleştirdikleri yer, nostaljinin, Viyanalı aşkının ve yaşamının özüdür.

Strauss Amerika'yı 1872'de, Boston'da Patrick S. Gilmore'un Dostluk Jübilesine davet edilince ziyaret etti. Gilmore, büyük düşünen bir bando şefiydi; Philadelphia ve Boston'da devasa festivallere destek oldu. Gilmore, bu işlerin büyüklüğüne uygun olarak *Mavi Tuna*'sını yönetmesi için Strauss'a

eşit ölçüde devasa bir ücret –on dört performans için 100.000 dolar– vaat etti. Strauss New York'a gitti ve haberciler, üzerine hücum etti. *World* şöyle diyordu: "Johann Strauss, valsin kralı, kişi olarak iyi biridir. Yalnızca Almanca konuşuyor, ama bütün dillerde gülümsüyor." Strauss Boston'a devam etti ve jübilenin gerçekleştiği büyük stadyuma gitti ve 1087 müzisyenden oluşan bir orkestrayı yönetirken kendisinden ne beklendiği anlatıldı. O zaman Amerikalıların çılgın olduğunu öğrendi. Eve dönünce yaşadıklarını yazdı:

> *Müzisyenler tribününde 20.000 şarkıcı vardı, onların önünde de orkestra üyeleri –işte bu insanları yönetecektim! Bu devasa kitleyi kontrol etmek için emrime yirmi tane yardımcı şef verilmişti; ama ancak en yakınımda olanları tanıyabildim ve prova yapmamıza rağmen sanatsal bir performans sergilemenin olanağı yoktu...*
>
> *Şimdi, 100.000 Amerikalının karşısında, içinde bulunduğum durumu düşünün. Yüksek bir masanın üzerinde, diğerlerinden daha yüksekte duruyordum. Nasıl başlayacaktı? Nasıl bitecekti? Aniden bir top atışı gürledi; 20.000 küsur kişinin* Mavi Tuna'yı *çalmaya başlaması için zarif bir ima. İşareti verdim, yirmi yardımcı şefim ellerinden geldiğince hızla ve iyi bir şekilde beni izledi ve hiç unutamayacağım fena bir gürültü koptu. Az çok birlikte başladığımız için, birlikte bitirmeyi de sağlamaya yoğunlaştım. Tanrı'ya şükür, başardım!*

Strauss 100.000 dolarını aldı; sonra kısa bir turneye çıktı, parasını ikiye katladı ve Viyana'ya döndü. O sırada Avrupa'daki geliriyle birlikte bir milyonerdi. Viyana'ya dönünce operet dizisine devam etti. Ciddi bir opera bestelemeyi de çok istedi, ama başaramadı. 4 Haziran 1899'da, Beethoven ve Brahms kadar ölümsüzlüğünü garantileyen, yaklaşık 500 eserin bestecisi olarak öldü. Müziği evrensel övgü –en saf ve masum müzikseverlerin övgüsünü, en bilmiş müzisyenlerin övgüsünü– aldı. Strauss'un müziği, eleştiri ötesi gibi görünüyor ve Richard Strauss'un değerlendirmesi tipiktir:

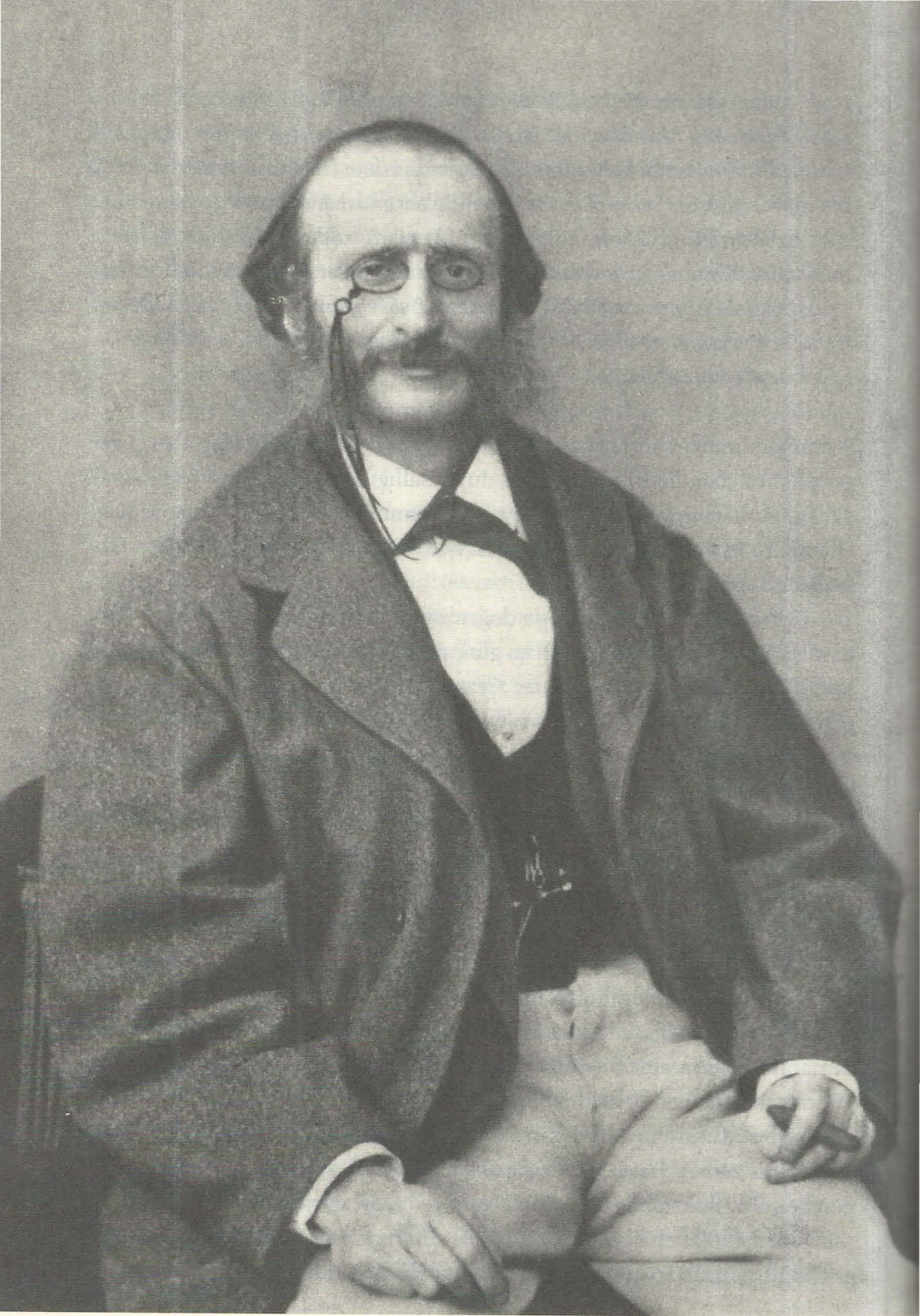
> *Tüm o Tanrı vergisi neşe saçıcılardan Johann Strauss bana, göre en aziz olanıdır. Bu ilk, kapsayıcı açıklama, bu harika görüngüyle ilgili hissettiğim her şey için bir metin işlevi görebilir. Johann Strauss'ta özellikle onun özgünlüğüne, içkin yeteneklerine saygı duyarım. Onun etrafındaki bütün dünya artan bir karmaşıklığa, artan yansıtmacılığa eğilimliyken onun doğal dehası,* bütünden *yaratmasını olanaklı kıldı. Bana, kendiliğinden esinle çalışanların*

sonuncusu gibi göründü. Evet, birincil, özgün, ön-ezgi –budur.
Ayrıca onu Münih'te Vier Jahreszeiten*'de gördüm ve konuştum. Ama bilgelik dünyasının bütününü Meiningen'de, bütün [?] Strauss valslerinin ciltli bir kopyasına sahip olan Hans von Bülow aracılığıyla gerçekten tanıdım ve sevdim. Bir keresinde bütün bir gece boyunca valsleri bana çaldı. Yalnızca bana! Unutulmaz bir vals gecesi. Ayrıca bazen* Perpetuum mobile*'yi dört bölümlü birçok senfoniden daha keyifle yönettiğimi severek kabul ederim.* Rosenkavalier *valslerine gelince... Viyana'nın gülen dehasını düşünmeden nasıl besteleyebilirdim?*

Strauss'un müziği bir masal Viyana'sına, yakışıklı genç süvarilerin ve güzel genç hanımefendilerin Viyana'sına, duygusallığın ve çekiciliğin Viyana'sına, dans ve romansın periler ülkesi Viyana'sına anımsatıcı bir selamken Jacques Offenbach'ın müziği, çok daha gerçekçiydi. Strauss kibar ve nostaljikti. Offenbach kopuktu.

Strauss gibi, Offenbach da doğru zamanda geldi. Tıptı valsin ve karnavalın Viyana'nın modası olması gibi, polka ve kankan da Paris'in modasıydı. Kankanı olasılıkla askerler Cezayir'den getirmişti ve valste olduğu gibi, ahlaksızlığıyla ilgili büyük bir gürültü koptu. Chorley'in Alman meslektaşı Ludwig Rellstab, Paris'i ziyaret edip karnaval zamanında yapılan kankan dansını görünce afalladı: "Maskeli erkeklerin hangi vücut hareketleriyle ve işaretleriyle maskeli kadınlara yaklaşıp iyice yapıştıklarını, sürekli tezahürat, kahkaha ve küfürlü şakalar eşliğinde kadınları aralarında ileriye ve geriye fırlattıklarını görünce insan, ancak tiksinebilir –dahası, bu kitlesel ahlaksızlık karşısında ancak dehşete kapılabilir ve iğrenebilir." Napoléon Musard, polka, kadril ve kankanın kahramanıydı. Dağınık, cana yakın ufak bir adamdı; sürekli siyah giyinirdi ve açık hava konserleri, Paris'in gözdesiydi. Musard, şeflik ederken tabanca ateşleyerek, sandalyeleri kırarak ve kemanını havaya atarak gösteriyi canlandırırdı. Berlioz 1835'te şaşırmıştı: "Dans salonları konserlerinin başarısıyla şişinip kendisini üstün bir Mozart gibi gören Musard'ın zaferi karşısında dilimiz tutulmuş oturuyoruz. Mozart hiçbir zaman *Pistol Shot Quadrille*'e benzer bir şey bestelemedi, bu yüzden de yoksulluk içinde öldü."

Asıl adı Jakob Eberst olan ve 20 Haziran 1819'da Köln'de doğan Jacques Offenbach, altı yaşında keman çalıyor, sekiz yaşında beste yapıyor, doku-



JACQUES OFFENBACH (1819-1880)
(FÉLIX NADAR)

zunda viyolonsel çalıyordu. Yahudi bir cantor ve amatör kemancı olan babası, onu 1833'te Paris Konservatuvarına götürdü, ama çocuk orada uzun süre kalmadı. Bir yıl sonra ayrıldı; çeşitli orkestralarda çaldı ve bohem bir yaşam sürdü. Bir şemsiyeyle gezen Vatandaş Kral'ın hükümdarlığında bile ve bankerlerin burjuva yönetiminde bile bohem bir yaşam vardı. Bulvar gediklilerinin kendi ahlakları, kendi kuralları vardı ve Offenbach, sonuna kadar bir Paris vatandaşı olmaktansa bir bulvar vatandaşı oldu. Egzantriklerin ve uyumsuzların arasında rahat ediyordu ve onun da eksantrik bir yanı vardı. Miyoptu (gözlüksüz göremiyordu), çelimsizdi; kocaman bir burnu ve uzun, dalgalı saçları vardı. Papağan başlı zeki bir bostan korkuluğuna benziyordu.

Bir besteci olarak Offenbach, başlangıçta bir yere varamadı. Tiyatroya yeteneğinin olduğunu biliyordu, ama Opéra-Comique eserleriyle ilgilenmedi. Ancak Louis-Napoléon ve İkinci İmparatorluktan sonra Offenbach harekete geçti. Opéra-Comique'in eserlerinden birini sahnelemesinden umudu kesen Offenbach, kendi başının çaresine bakmaya karar verdi. Otobiyografisinde şöyle yazıyordu: "Opéra-Comique'te komik operaya artık rastlanmadığı; gerçekten eğlenceli, neşeli, nükteli müziğin giderek unutulmakta olduğu ve Opéra-Comique için yazılanların aslında küçük ölçekli grand opera olduğu aklıma geldi... İşte o zaman, başka birinin eserimi sahneye koymasının olanaksızlığı sürgit devam ettiği için, kendi müzikal tiyatromu kurma fikri aklıma geldi."

Böylece Offenbach, 5 Temmuz 1855'te Bouffes-Parisiens'i açtı. Açılış programı, Rossini temaları üzerine bir pandomim ile kendisinin bestelediği iki eserden –*La Nuit blanche* adlı duygusal bir idil ve *Les Deux Aveugles* adlı bir fars– ibaretti. Başarıdan fazlası oldu. Bir dalgalanma yarattı ve bütün Paris, Champs-Elysées'deki küçük tiyatroya doluşmaya çalıştı. Birkaç ay içinde Offenbach, başka bir tiyatroya taşınmak zorunda kaldı ve bunun da çok küçük olduğu anlaşıldı. 1863'te *New York Tribune* şöyle tarif ediyordu:

> *Gündüz loş olmasına rağmen geceleri, neşe vaat eden parlaklıkla ve büyük gaz lambalarıyla aydınlatılan mağara benzeri küçük bir kapı açılır. Dar girişin üzerinde, oradan geçenlere Bouffes-Parisiens tiyatrosunun içeride olduğunu bildiren mütevazı bir tabela duruyor... Opera evlerinin Davut'udur ve dolaylı bir biçimde, büyük rakipleri Golyatlar arasında, onların kabul ettiğinden daha kötü yaralar açıyor.*
>
> *Bouffes-Parisiens, neredeyse bir şaka olacak kadar küçüktür. İçeri girince kü-*

çük oranlarına gülersiniz. Güçlü kuvvetli iki atlayış sahneyi bir uçtan diğer uca geçerdi ve orkestra çukurundaki bir beyefendi, galerideki arkadaşlarıyla fısıldayarak konuşabilirdi. İçeride kıpırdayacak yer yok. Ne var ki insanlar, Bouffes'ye kıpırdamak için gitmezler. Fransız sahnesinin sunabildiği en parlak ve en yeni müziği dinlemek, en iyi oyunculuğa ve oyun düzenine tanık olmak için gider. Düş kırıklığına da uğramazlar. Kesinlikle uğramazlar.

Offenbach'a iki önemli şahsiyet katıldı –*La Juive*'in ünlü bestecisinin yeğeni ve daha sonra *Carmen*'in librettistlerinden biri olan Ludovic Halévy ile şarkıcı oyuncu Hortense Schneider. Schneider kendi zamanının seks simgesiydi. Balıketli, kişilik ve yaşam sevinci dolu Schneider, sahnede canlandırdıkları kadar fırtınalı bir hayat yaşadı. Her konuda cömertti, hiçbir şeye aldırmadan uzun bir sevgililer dizisine teslim oldu. Sevgilileri genellikle milyonerdi. Schneider'in coşkusu, paranın değerine ilişkin burjuva bir anlayışla her zaman dengelendi.

Offenbach iki düzeyde çalıştı. Canlı ezgiler yaratma becerisine sahip usta bir besteciydi. Dahası: Onda, gördüğü her şeyi –Meyerbeer ve Wagner, saray, imparator, ordu ve politikacılar, bütün yerleşik düzen– hicveden ve parodileştiren bir damar vardı. Offenbach'ın yergileri o kadar becerikli ve nükteliydi ki III. Napoléon, Bouffes-Parisiens'e gittiğinde gülerdi. Offenbach'ın en popüler eseri *Orphée aux enfers* (Orpheus Yeraltında), ismen, Olympos'un tanrıları ve tanrıçaları üzerine bir yergidir. Ama gerçekte Fransız toplumsal sistemine bir saldırıdır. *Orphée*'nin prömiyeri 21 Ekim 1858'de yapıldı ve Jules Janin, *Journal des Débats*'da saldırana kadar mütevazı bir başarı elde etti. Saldırı bir tartışma başlattı ve kalabalıklar, bizzat görmek için Bouffes-Parisiens'e akın etti. Herkes görme şansı buldu; zira operet 228 kez sahnelendi. Rossini izledi ve Offenbach'a onay mührünü bastı. Ona Champs-Elysées'nin Mozart'ı dedi. Ama yüksek bir muhalif ses de duyuldu. Wagner, Bouffes-Parisiens ve onun temsil ettiği her şeyden nefret etti. Kendine özgü zarif üslubuyla şöyle yazıyordu: Offenbach'ın müziği "Avrupa'nın bütün domuzlarının içinde debelendiği bir bok yığını"ydı.

Orphée aux enfers'i, diğer operetlerin yanı sıra, 1864'te *La Belle Hélène* izledi. Bu da Yunan tanrıları ve çağdaş Fransız yaşamı üzerine bir yergiydi. Sonra 1866'da *Barbe-bleue*, yine 1866'da *La Vie parisienne*, 1867'de *La Grande-Duchesse de Gérolstein* ve 1868'de *La Périchole* geldi. *Grande-Duchesse*,

ordu üzerine bir yergiydi ve *Orphée* ile aynı popülerliğe ulaştı. Bir nedenle muhafazakârları gıcık etti. Bu, kanlarında Kalvencilik ve Püritenlik bulunan dinleyiciler için özellikle doğruydu. İngiltere'de ve Amerika Birleşik Devletleri'nde muhafazakârlar Strauss'u sevdiler, Gilbert ve Sullivan operetlerine bayıldılar; ama Offenbach onları öksürttü, kekemeleştirdi, yüzlerini kızarttı. Offenbach'ın komik operalarında her zaman hazır ve nazır bir yaramazlık vardı. "Temiz" değillerdi. *Grande-Duchesse* Amerika Birleşik Devletleri'nde sahnelendiğinde Bostonlu John S. Dwight, az kalsın hastalanıyordu. Ahlaki bir sergi olarak operet, diyordu, "şimdiye kadar sahnede gördüklerimizin en kötüsüdür... Bu kadar sığ, bu kadar muğlak bir şeyde kendini kaybetmiş gibi görünmesi, kentimizin güzel adı için utanç vericidir..." Tüm eleştiri balonları şişirildi ve öfkeyle yükseldi. Philadelphia *Evening Bulletin* şöyle haykırıyordu: "Offenbach'ın dehadan yoksunluğu bağışlanabilir, ama şehvet düşkünlüğü bağışlanamaz. Cüretkârlığın, edepsizliğin kaynağıdır." İngiltere'de Chorley de bir o kadar sarsıldı ve Londra *Athenaeum*'da *Duchasse*'le ilgili raporunu şöyle bitirdi: "Bazı sözlerin bayağılığı, her türlü tanımı aşıyor."

Hiç önemi yok. Offenbach'ın popülerliği Fransa'nın yanı sıra, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde de gün geçtikçe arttı. 1872'de Paris, eşzamanlı üç Offenbach yapımına tanık oldu –*Fantasio*, *La Boule de neige* ve *La Corsaire noir*. Grand opera sahnesine hâlâ Meyerbeer egemendi, Offenbach hafif opera kralıydı ve şiddetli anti-Semitik Vincent d'Indy, bu iki bestecinin sıkı hâkimiyetine alaycı bir şekilde *L'école judaique* [Yahudi okulu] diye işaret ediyordu. O sırada Offenbach, ünlü oyun yazarı Victorien Sardou ile işbirliği yapıyordu ve Augsburg *Allgemeine Zeitung*'un Paris muhabiri, Offenbach-Sardou bileşimine "son on yılın Mısır vebası" dedi. Ama veba, eğer öyleydiyse, ondan sonra uzun sürmedi. Offenbach'ın popülerliği, 1873'e gelindiğinde doğal seyrini tamamlamıştı. Alman doğumlu olması, Fransa-Prusya Savaşı sırasında Paris'te iyi karşılanmamıştı; Offenbach kendini Fransız saymasına rağmen. "Umarım, bu William Krupp ve rezil Bismarck bütün bunların hesabını verecek. Ne yazık! Bu Prusyalılar ne korkunç bir halk ve Ren'de doğmuş ve bu vahşilere birçok bağla bağlantılı olmam ne kadar kederli bir duygu! Yazık. Benim zavallı Fransam! Beni çocuklarının arasına kabul ettiği için ona ne kadar teşekkür etsem azdır!" Ayrıca halk da Offenbach operetlerinden bıkmaya başlamış, yeni bir şey arıyordu. Yeni bir şey, 1873'te Charles

Lecocq'un *La Fille de Mme. Angot*'suyla birlikte ortaya çıktı. Sonra *Les Closhes de Corneville* ile Robert Planquette ve nihayet, bugün hâlâ canlı durabilen bir dizi büyüleyici hafif eserle, özellikle *Véronique* ve *Monsieur Beaucaire* ile André Messager geldi. Fransızlar, toplumsal yergiden usanmıştı ve Lecocq ile Planquette'in romantik hayalperest operetlerine yönelmişti.

Offenbach çaresizce tutunmaya çalıştı. Théatre de la Gaité'yi aldı ve bir dizi gösterişli yapıma başladı. Kısa sürede iflas etti. Kumpanyasını topladı: "Çocuklarım, son kuruşunuza kadar alacaksınız. Dikkatsiz oldumsa da en azından onurlu kalırım." Sorunlarına bir de Johann Strauss'un Paris'e gelip *Die Fledermaus* [*Yarasa*] ile kenti fethetmesi eklendi. Zavallı Offenbach, kendisini tarih dışı kalmış bir durumda buldu. Bu yüzden Strauss gibi o da Amerika'ya gitti; her iyi Avrupalının bildiği gibi, Amerika'da iyi bir at yemliğinde epeyce para toplanabilirdi. Emprezaryo Maurice Grau, en az otuz gece boyunca gecede 1000 dolar teklif ettiğini telgrafla bildirdi. Offenbach seve seve kabul etti. New York'a varınca 8 Mayıs 1876 tarihli *New York Times*'ta bir başyazıyla selamlandı:

> *Geçen Cuma Avrupadan, İbrani kökenli; ama milliyeti oldukça muğlak bir kişi, Yüzüncü yıl kutlamalarına [Boston'da] katılmak düşüncesiyle bu kente geldi. Gururlu ve müteşekkir ülke, saygın bir yabancı konuğu nasıl karşılayabileceğini gösterme fırsatı buldu. İki rakip kulüp, onu kıyılarımıza taşıyan buharlıyı karşılamaya komiteler gönderdi ve hangi kulübün ona akşam yemeği teklif etmeyi başardığı henüz bilinmiyor. Daha karaya ayak basmadan muhabirler etrafına üşüştü ve içlerinden, bir Tammany akşam gazetesiyle bağlantılı olan birine, büyük adamın özel purolarından biri takdim edildi ve "ölümlü insanın daha kalitelisini içmedi"ğine, hissederek tanıklık etti.*

Başyazı, Offenbach'a "dünyevi müzik okulu"muzun yaratıcısı dedi ve ardından Püritenliğin göz deliğinden bakmaya devam etti. Şu yorumda bulundu: *Geneviève de Brabant* (bir Offenbach opereti) "müzikal meziyetten yoksun değil;" ama ezgileri "Fallik bir festival için yazılmış gibi görünüyor... Basitçesi, komik opera, ezgiyle ifade edilmiş cinsel içgüdüdür." Sonra *Times* sert bir tutum aldı: "Ne utanç verici! Böyle bir kabul, her büyük ve onurlu sanatçıya bir hakarettir... Aklı sürekli uçkurunda olmak, müzik değildir."

Offenbach'ın Gilmore's Garden'daki ilk konseri, Jenny Lind'in 1850'lerin başında Barnum'un koruması altında turneye çıktığından beri en büyük

olay oldu. Spekülatörler bir çift biletin fiyatını 25 dolara kadar çıkardılar. Bestecinin, *Orphée*'nin müziğini yönetirken kankan dansı yapacağına herkes inanmış gibi görünüyor. Bunu herkes görmeliydi. Elbette Offenbach, sadece çıkıp yönetti ve büyük bir hayal kırıklığı yaşandı. Bazıları hayal kırıklığına ve bazıları hakarete uğramış hisseden yaklaşık üçte bir izleyici konser bitmeden ayrıldı. Açıkçası Grau'nun basın danışmanları, Offenbach'ın vereceğinden çok daha fazlasını vaat etmişti. Sonraki konserler mali açıdan zarar etti ve kâr getiren tek etkinlik, *La Jolie Parfumeuse*'ün birkaç sahne performansıydı. Offenbach gördüğü ilgiden memnun değildi; ama yine de bazı eleştirmenler, onun Amerika Birleşik Devletleri'ndeki varlığından mutlu değildi. 18 Mayıs 1876 tarihli *Music Trade Review,* uzun bir makaleye şöyle başlıyordu: "Yabancı bir konuğa nezaketsiz davranmak niyetinde değiliz ve bunu istemeyiz, ama bizzat Bay Offenbach'a soruyoruz: Bir şef olarak Avrupa'da beş dolar kazanmış mıdır? Bir *chef d'orchestre* olarak ortaya çıkmasında, Amerikan halkının koşarak onu görmeye gidip hiçbir şey sunmayan bir konsere bir dolar vermesini haklı gösterecek ne var?" Makale, programlara, bizzat müziğe ("İkinci İmparatorluğun yönetici kibar fahişe sınıfının filizidir, ıhlamur çayının ne sağlıklı ne de besleyici olan köpüğüdür") ve orkestraya bir saldırıyla devam eder. Offenbach doğal olarak bu saldırılara öfkelendi ve sonuna kadar bekleyemedi. Paris'e dönünce neredeyse yeri öperek "Ben yine Offenbach'ım" diye duyurdu. Hemen Amerika'daki deneyimiyle ilgili küçük ve o koşullarda düşünce dolu bir kitap yazdı. Gözlemlerinden biri de, Amerikan kadınlarıyla ilgiliydi. Kadınlar, Offenbach'ın kesin bir yetkinlikle hakkında konuşabildiği bir konuydu ve Amerika'nın genç hanımefendilerine yüksek bir değer veriyordu: "Karşılaştığınız her yüz kadının doksanı sevimlidir."

Yaşamının son yılları ölüme karşı bir yarışla geçti. 1877'de başladığı tek operasını, *Les Contes d'Hoffmann*'ı [*Hoffmann'ın Masalları*] bitirmek istiyordu. Libretto, Offenbach'ın hayran kaldığı ve E. T. A. Hoffmann'ın hikâyelerini temel alan oyunlarını esas alarak Barbier ve Carré tarafından yazıldı. Belki de kahramanla ya da daha iyisini söylemek gerekirse anti-kahramanla özdeşleşti. *Hoffmann*'a operetlerine harcadığı zamandan fazlasını harcadı ve yapımı hızlandırması için Opéra-Comique'in müdürü Carvalho'ya yalvardı. "Fazla zamanım kalmadı ve tek isteğim, ilk geceyi görmek." Ama dikkate değer operasını sahnede görecek kadar yaşamadı. 5 Ekim 1880'de öldü; partisyonun bir

kısmı bitmeden kaldı. Resitatifler ve partisyonun bir kısmı Ernest Guiraud tarafından bitirildi ve prömiyer, 10 Şubat 1881'de gerçekleşti. Offenbach'ın 102. sahne eseri olacaktı. Bütün Avrupalı eleştirmenlerden sadece Eduard Hanslick, ölüm ilanında doğru notaya bastı: "Yazdığı kadarıyla Offenbach, hep özgün oldu. Yalnızca iki üç ölçüden sonra müziğinin Offenbachvâri olduğunu fark ederiz ve tek başına bu olgu, onu Fransız ve Alman taklitçilerinin üstüne çıkarır; o taklitçilerin komik operalarından Offenbachvâri olanı çekip alsak ortada yalnızca sefalet kalırdı. Tek başına mutlak hâkimi olduğu yeni bir üslup yarattı." Offenbach'ın yeteneği konusunda Hanslick'le hemfikir olan Nietzsche, onu Wagner'in karşısına çıkarır. *Güç İstenci*'nde anti-Wagner çılgınlığının doruğunda olan Nietzsche, şunları yazdı: "Eğer sanatsal dehadan yasa içinde en eksiksiz özgürlüğü, büyük güçlüklerin üstesinden gelmede ilahi kolaylığı ve ustalığı anlarsak o zaman Offenbach'ın, dâhi unvanına Wagner'den daha fazla hakkı vardır." (Duygu aklın önüne geçince pek çok kişinin, büyük filozofların bile başına gelen budur.)

Etnik kökenine rağmen Strauss'un müziği ne kadar Viyanalıysa, Offenbach'ın müziği de o kadar Fransızdır. Temizdir, tertiplidir, gerçekçidir, isabetlidir, klasiktir. Çağın uçarılığını yansıtırsa da bunu, son derece nükteli ve bilgece yapar. Özgünlüğü olmayan hiçbir müzik yaşamamıştır ve aceleci ve formülcü olabilen Offenbach, büyük ezgisel buluş uğraklarına da çıkabilmiştir. Hanslick'in dediği gibi, diğer bütün bestecilerden farklıydı. Bugün en ünlü eseri olan *Les Contes d'Hoffman*, eserleri arasında olağanüstüdür. Tek başına genişliği öyle olmasına yeter; ayrıca kaybeden figürünü –yaşamda ve aşkta mutluluğu yakalayamayan bir şair– temel alan acayip çekici bir librettosu da vardır. Olympia'nın koloratur aryası ve Barcarolle gibi dışa dönük pasajlar dikkate alınsa bile, *Hoffmann*'da tuhaf bir final havası vardır. Bu operada Hoffmann, ne kadar çabalarsa çabalasın, kaderinin efendisi olamaz. Drama boyunca Lindorf, Coppélius, Dappertutto ve Dr. Mucize gibi değişik adlar taşıyan meşum bir kader gücü boy gösterir. Bu güç karşısında Hoffmann kaybeder. Bu kötü deha tarafından sürekli şişlenir; yem takılmış aynı oltayı sürekli ve mecburen ısıran, aynı korkunç sonucu yaşayan bir balıktır. Offenbach'ın müziği son perdede belagat düzeyine yükselir; Lindorf hiç bitmeyen diziyi bir kez daha tekrarlamak için sıvışırken Hoffmann'ın sarhoş ve çaresiz olduğu son sahne, ağızda keskin bir tat bırakır.

İngiltere'de Sir Arthur Seymour Sullivan ve Sir William Schwenck Gilbert ekibi, Strauss'un Viyana'da ve Offenbach'ın Paris'te başlattığına eş bir gelenek başlattı. Gilbert ve Sullivan operetleri, çoğu kez konulu ve yergili olmaları bakımından Strauss'tan çok Offenbach'a yakındır. Ama müzisyen olarak Sullivan ile Offenbach'ın ortak yanları çok azdır. Sullivan, Mendelssohn okulundan; aslında ağır oratoryolar, saygın operalar ve katı sonat formunda senfoniler bestelemiş olması gereken, iyi eğitimli bir besteciydi. Herkes ondan bunları yapmasını beklerdi ve aslında eserleri arasında bir senfoni, çok sayıda ağır ve geleneksel kilise müziği (onunki *Onward Christian Soldiers*'tır) ve çoktan unutulmuş bir grand opera, *Ivanhoe*, vardır. Britanya müziğinin gözdesiydi ve gerçekten de büyük yeteneği vardı. 1866'da *London Times*, genç Sullivan'a "yükselen ulusal besteciler kuşağından kalıcı bir şey bekleyeceksek en makul ve en adil gerekçelerle bunu bekleyeceğimiz" müzisyen dedi.

13 Mayıs 1842'de Londra'da doğan Sullivan, 1856'da Kraliyet Müzik Akademisinde ilk Mendelssohn Bursunu kazandı ve iki yıl Leipzig'de okudu. Re-Minör Senfoni'ye ek olarak iki oratoryo, birçok sahne oyununun müziklerini ve çok sayıda başarılı balat (*The Lost Chord* bunlardan biridir) besteledi. Ama Gilbert'le birlikte bestelediği operetlerle para kazandı ve Victoria dönemi insanları için böyle bir malzemeyle para kazanan bir besteci de günahkâr bir şey vardı. Kraliçe Victoria'dan sıradan insanlara kadar herkes, operet bestelemekle vaktini boşa harcadığına Sullivan'ı inandırmaya çalıştı. Bir süre Sullivan'ın kendisi de buna inanmaya başladı. Ama pahalı zevkleri vardı. Monte Carlo'da kumar oynuyor, iki safkan at (Cranmer ve Blue Mark) yarıştırıyor, bir ya da iki metres tutuyor, kraliyet ailesi mensuplarıyla ya da zenginlerle birlikte olmayı seviyordu. Bütün bunlar para demekti ve operetler para kazanmanın kolay bir yoluydu. Bu yüzden Sullivan, operet üretti ve 22 Kasım 1900'de suçluluk duygusuyla öldü. Sanatını sattığını düşündü.

Ortağı W. S. Gilbert'in böyle duyguları yoktu. Gilbert yetmiş bir sahne eseri yazan üretken bir yaratıcıydı; bu eserlerin altmış dokuzu sahnelendi. Düzyazı ve şiir de yazdı. Gilbert'in yayımlanmış seksen bir şiiri, yazarın eğlenceli ve tamamen profesyonel işi çizimleriyle resimlenen *Bab Ballads*'da toplandı. (*Bab Ballads*'ın bir kısmı, gelişip Savoy operalarının librettolarına dönüştü.) Gilbert ilk yıllarında devlet memurluğu yaptı. Sonra baroya kabul edildi. Sonunda mizahçı ve yergici olarak gerçek mesleğini buldu. *Fun* dergisinin ya-



SIR ARTHUR SEYMOUR SULLIVAN (1842-1900)
(ANDREAS HALL)

zarı oldu ve 1866'ya gelindiğinde başarılı farslar ve oyunlar yazıyordu. 1871'den 1880'e kadar otuz üç sahne eseri yazdı ve bunların otuz ikisi sahnelendi. Müziği Sullivan'a ait dört operet de, bu verimli dönemin eserleri arasındadır.

Gilbert ile Sullivan'ın ünü, öncelikle yaptıkları işbirliğine dayanır. Doğrusu, her biri diğeri olmadan çalışabilirdi ve her biri kendi başına başarıya ulaştı. Ama bireysel çabalarından herhangi biri pek yaşamadı; fakat bir ekip olarak yazdıkları neredeyse her şey, her zamanki gibi popülerdir. Müzik tarihinde böyle bir simbiyotik ilişki hiç olmamıştır. Hatta ikisi birbirlerini özel olarak sevmemelerine rağmen. Alıngan ve öfkesi burnunda olan Gilbert, sonuna kadar Sullivan'la kavga etti ve 1871'de başlayan ilişkileri, 1896'da başarılı *The Grand Duke* ile birlikte koptu. Daha sonra Gilbert, kopuşun ne anlama geldiğini anladı. 1903'te, ortağının ölümünden üç yıl sonra "Bir Gilbert, bir Sullivan'sız iyi değil ve kimseyi bulamıyorum" diye yazdı. Sir William 1911'e kadar yaşadı; o yılın 29 Martında, genç bir kadını boğulmaktan kurtarmaya çalışırken öldü.

Gilbert ve Sullivan ekibinin yapımcı ucu, önce menajer, daha sonra tanıtım dehasına ve başarı içgüdüsüne sahip bir emprezaryo olan şarkı ve operet bestecisi Richard D'Oyly Carte'tı. 1875'te ilk verimli işbirlikleri *Trial by Jury* için Gilbert ile Sullivan'ı bir araya o getirmişti. İkili daha önce, yaşlanan tanrılarla ilgili Offenbachçı bir eser olan *Thespis* adlı bir operette bir araya gelmişti. Operet bir ay gösterimde kaldı, sonra unutuldu. Partisyon hiç yayımlanmadı ve bir elyazması da henüz ortaya çıkmış değil. 1875'te, o sırada Royalty Theater'ın menajeri olan D'Oyly Carte, Gilbert'e, Offenbach'ın *La Périchole*'ünün öncesinde oynanacak tek perdelik bir ön oyun yazmasını önerdi. D'Oyly Carte, Sullivan'a da besteciliği önerdi. Gilbert hemen bir senaryo hazırlayıp Sullivan'a gitti. Sullivan'ın hatırladığına göre, "bana göründüğü şekliyle, endişeli bir biçimde, giderek artan bir öfkeyle, yazdıkları karşısında düş kırıklığına uğramış bir insan havasıyla baştan sona okudu. Son sözcüğe gelir gelmez elyazmasını şiddetle kapattı; açıkçası söz konusu ben olduğum ölçüde amacına ulaştığının farkında değildi, zira başından sonuna kadar gülmekten kırıldım." *Trial by Jury*, o kadar beğenildi ki D'Oyly Carte, hızlı davrandı. Gilbert ve Sullivan'ın hizmetlerini güvenceye aldı, onların eserlerini sahnelemek için bir Comedy Opera Company kurdu ve 1877'de *The Sorcerer*'i sahneledi. Dizi başladı, dünya operetlere durmadan güldü ve üçü çok zengin oldu.



SIR WILLIAM SCHWENCK GILBERT VE SIR ARTHUR SEYMOUR SULLIVAN
(ALFRED BRYAN)

The Sorcerer, 175 kez gösterildi; ama 1878'de peş peşe 700 kez gösterilen *H. M. S. Pinafore* karşısında bu hiçbir şeydi. İngilizce konuşan dünya çıldırdı. Amerika Birleşik Devletleri'nde *Pinafore*'nin coşkuyla korsanı yapıldı ve her yerde sahnelendi. *Dwight's Journal of Music* şöyle diyordu: "Profesyonel ve amatör yüzlerce kumpanya onu oynamakta ve söylemektedir. Büyük kentlerde *Pinafore* aynı anda yarım düzine tiyatroda sahnelendi... Her tiyatroda ve salonda sunuldu; kilise koroları ülkeyi dolaşıp onu seslendirdi; her çocuk onu söyler ve mırıldanır; her sokakta ve vadide, her duvarda, bir aynada yansıyormuş gibi kendini tekrarlayan ahenkli görüntüler var." Chicago'da 1879'da on bir kumpanya, bir kısmı eşzamanlı *Pinafore* sahneledi. Oyuncuların tümü siyah *Pinafore* ve Amerika'da Almanca konuşan nüfus için Almanca *Pinafore* performansları oldu. (İkinci Dünya Savaşından sonra Brooklyn'de bir Hadassah grubu, kısa süreliğine Yiddiş bir *Pinafore* sahneledi.) *Pinafore* seçkilerini çalmak için birkaç yüz bin laterna kuruldu. Sonuç olarak Gilbert ve Sullivan da Amerika'ya serveti paylaşmaya geldiler. New York'ta Fifth Avenue Theater'da "sahici" bir *Pinafore* sahnelediler. İngiltere'ye dönünce, bir sonraki yapımları *The Pirates of Penzance*'ın [Penzance Korsanları] telif hakları nedeniyle İngiltere ve Amerika'da neredeyse eşzamanlı açılışını sağladılar. Böylece Birleşik Krallık prömiyeri, 30 Aralık 1879'da Paignton'da –amaca uygun bir kıyı kasabası– gerçekleşti ve ertesi akşam, Fifth Street Theater'da *Pirates of Penzance*'ın New York prömiyerine tanık olundu. Londra prömiyeri 3 Nisanda gerçekleşti. Kısa süre sonra D'Oyly Carte, Gilbert ve Sullivan operetleri için Savoy Theater'ı kurdu. "Savoy Operası" ve "Savoyard" terimleri buraya dayanır.

The Pirates of Penzance'ı *Patience* (1881), *Iolanthe* (1882), *Princess Ida* (1884), *The Mikado* (1885), *Ruddigore* (1887), *The Yeoman of the Guard* (1888), *The Gondoliers* (1889), *Utopia Limited* (1893) ve *The Grand Duke* (1896) izledi.

Bu operetler bazıları tarafından, aşağılama anlamında, Victoria dönemine ait sayılır. Bazı bakımlardan öyledirler. Ama güçlü bir yergi anlayışı ve derin bir gülmece duygusu onları kurtarır. Yerleşik düzen figürleri olarak Gilbert ve Sullivan toplumsal reformla ilgilenmediler; onların eserlerinde, Dickens benzeri yazarların canlandırdığı, haksızlık karşısında duyulan şiddetli öfke yoktur. Ama Gilbert ve Sullivan operetleri asla geleneksel ahlakçı değildir; Victoria döneminin kimi değerli fikirleriyle alay ederler. Victoria

döneminde İngiltere, sınıf-bilinçli bir ulustu ve sınır nadiren geçilirdi. "Yerini bilir", bir onay açıklamasıydı ve o günlerin ünlü bir ilahisi vardı:

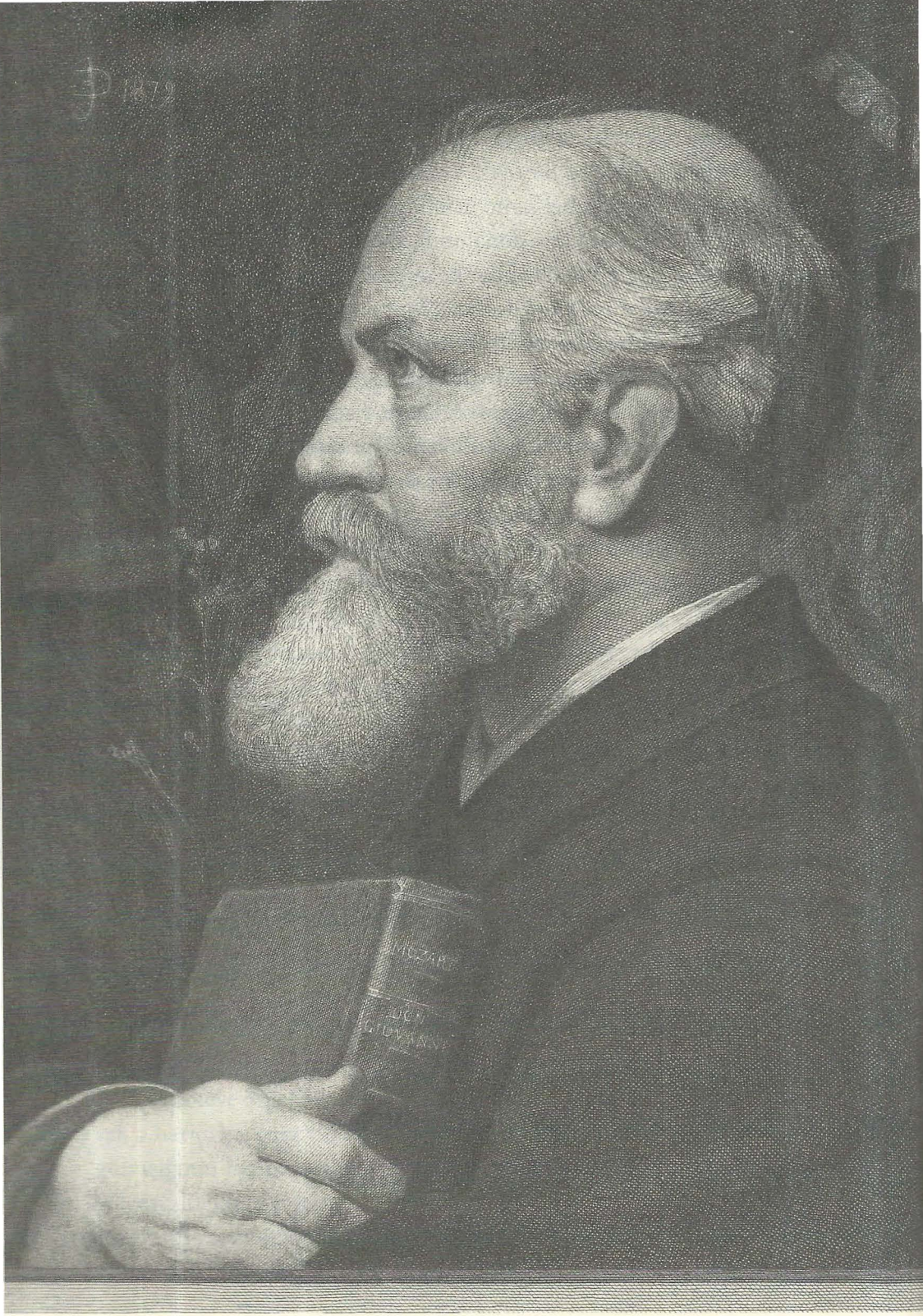
Zengin adam şatosunda
Yoksul adam kapısında
Tanrı yarattı yükseği alçağı
Buyurdu malını mülkünü

Ama *Pinafore* bu değer kodlarıyla şaka yaptı. Kaptan'ın kızları gerçek yaşamda basit denizcilere âşık olmazlar. Yalnızca duygusal romanlarda âşık olurlar. *Pinafore*'de Gilbert bu gelenekle eğlenir; ama süreç içinde Donanma Bakanlığına keskin iğnelemeler vardır. Libretto, büyük ölçekli bir karman çormanlık (genellikle Gilbert ve Sullivan ile birlikte kullanılan bir sözcük) örneğidir. *Trial by Jury* ve *Iolanthe*, Parlamentoya ve hukuk sistemine bir dizi saçma manevra yaptırdı; *Patience*, Raphael-öncesi estetik hareketi, Wilde'ı ve Swinburne'ü bir tür *reductio ad absurdum*'a götürdü; *Princess Ida*, kadın haklarıyla ve kadın eğitimiyle dalga geçti; *The Gondoliers*, cumhuriyetçi hükümeti hicvetti; en parodicilerden biri olan *Ruddigore*, kendi zamanlarında çok popüler olan taşra melodramlarıyla dalga geçti.

Gilbert ve Sullivan operetlerinin temel örgüsü, kendi içlerinde basit ve çoğu kez fars niteliğindedir. Gayretli araştırmacılar, Gilbert ve Sullivan'da özellikle yeni bir şey olmadığına dikkat çektiler. En ünlü *Pinafore* pasajlarından birinin bile –"Ne demek, asla?" "Hayır, asla!" –"Ne demek, asla?" "Peki, neredeyse asla"– daha önce örneği vardır. En azından S. J. Adair Fitzgerald, aşağıdakilerin Perseus'ta bulunduğuna büyük bir keyifle işaret etmiştir: "Quis haec legat?" "Nemo mehercule." "Nemo?" "Vel duo, vel nema." Bunları şöyle çevirir: "Bunu kim okuyacak?" "Kesinlikle hiç kimse." "Ne demek, hiç kimse?" "Peki, neredeyse hiç kimse." Perseus MS 62'de ölmüştü.

Gilbert ve Sullivan'dan, Victoria döneminin yaratıcı çabalar hiyerarşisinde anlamlı bir yere sahip bir külliyat kaldı. Sullivan kendi döneminin sözü edilmeye değer tek İngiliz müziğini besteledi. Müzikal açıdan konuşursak o hariç, korkunç bir dönemdi. Yüzyıl kadar önce Handel'in gölgesinin, gün ışığının İngiliz bestecilere ulaşmasını engellediği gibi Mendelssohn'un gölgesi, İngiltere'yi karartmıştı. Sullivan, Mendelssohn'a (ve Schumann ile Donizetti'ye) borçlanmış olabilir; ama işçiliği kusursuzdu. Strauss ya da Offenbach'tan çok daha iyi bir besteciydi. Offenbach'tan daha iyi bir mü-

zikal parodiciydi. *Princess Ida*'da değerli üçlü Arac, Guron ve Scynthius'un okuduğu harika eğlenceli Handelci diziyi alalım: Müzikteki en nüktedan işler arasındadırlar; *Trial by Jury*'deki Handelci parodiler de öyledir. *Poor Wand'ring One* gibi bir vals, bel canto üslubuyla kusursuzca alay eder. Ama tüm muzipliklerin ötesinde tam donanımlı, yaratıcı bir müzisyenin yazımı vardır. Sullivan'ın müziğinin bu kadar kolay akması bazı dinleyicileri aldatır, ikinci sınıf sanmalarına yol açar. İkinci sınıf olmaktan çok uzaktır. Sullivan üstün bir lirik sahne uzmanıydı ve müziğinin zahmetsiz zarafetinde ve saflığında Mozartçı bir şey vardır. İngiliz dilini besteleme yeteneği de, her şeyin üstündedir. Hiç kimse İngilizce sözleri bu kadar kolay ve keskin doğrulukta müziğe dökmemiştir. Ama Sullivan'ın kendisini ateşleyecek uygun sözlere ihtiyacı vardı ve bunları Gilbert'ten aldı. İkisi birbirleri için vazgeçilmezdi. Sullivan olmadan, Gilbert olmaz. Gilbert olmadan, Sullivan olmaz.



CHARLES GOUNOD (1818-1893)
(JULES-ÉLIE DELAUNAY)

22
FAUST VE FRANSIZ OPERASI GOUNOD'DAN SAINT-SAËNS'A

1830'larda öncülüğü ele alan Paris Operası, 1850'lerde aniden bulunduğu dönemin gerisine düştü. Gerçekten de Fransız müziği durmuş gibiydi. Kötü bir dönemdi ve ufukta bir şey görünmüyordu. Opéra Comique'te 1830'lar ve öncesinin bestecileri Boieldieu, Adam ve Auber'in eserleri repertuvarın büyük bölümünü oluşturmaktaydı. 1852 ile 1870 arasında, Opéra'nın repertuvarına yalnızca beş –*beş!*– yeni Fransız operası eklendi. Yönetim yeni eser riskine girmiyordu. Bu yüzden yeni Fransız besteciler okulu, başka yerlere yönelmek zorunda kaldı. Şanslarına, Théâtre-Lyrique müdürü Léon Carvalho, yeni müziğe karşı konukseverdi. Jules Pasdeloup 1860'ta Concerts Populaires'i böyle kurdu ve Fransız müziğinin –ve de Wagner'in– dinlenmesini sağladı. Kendi zamanının en popüleri olduğu anlaşılan yeni Fransız operasının, Fransız operasından söz edildiğinde pek çok kişinin aklına gelen operanın –Charles Gounod'nun *Faust*'u– prömiyerinin Opéra'da değil, Théâtre-Lyrique'te yapılmış olması ironikti.

Faust, burjuva beğeniye başvuran burjuva müziğin bir zaferiydi. Jules Barbier ve Michel Carré'nin yazdığı libretto, Goethe'den üstünkörü bir uyarlamaydı. Müziği, hiçbir yerde Berlioz'unki kadar ileri değildi. Son derece abartılı bir şeytan sahnesi ve semavi koronun uygun gürültüleri eşliğinde göğe yükselen bir kadın kahramanı vardı. Ama Avrupa'yı ve Amerika Birleşik Devletleri'ni silip süpürdü. Verdi'nin 1851-53 Büyük Üçlüsü ile 1876'nın ilk Bayreuth sezonundan sonra gelen Wagner çılgınlığı arasında, Avrupa'yı kasıp kavuran çok az sayıdaki operadan biriydi. 1863'te bir İngiliz eleştirmen şöyle yakınıyordu: "*Faust, Faust, Faust, Faust*'tan başka bir şey yok. Cumartesi, Çarşamba ve Perşembe günleri; bu gece ve Salı günü akşam tekrarlanacak ve tiyatrolarda söylendiği şekliyle, 'bir sonraki bildirime kadar her gece' *Faust*."

On üç opera besteleyen Charles Gounod, uluslararası repertuvarda iki başka eserle hâlâ temsil edilir: *Roméo et Juliette* ve *Mireille*. Ama hiçbiri,

adının tanınmasını sağlayan eserin popülerliğine yaklaşamaz. 18 Haziran 1818'de Paris'te doğan Charles François Gounod, ilginç bir şahsiyetti. Babası, Charles dört yaşındayken ölen yetenekli, ama başarısız bir ressamdı. Becerikli bir sanatçı olan annesi, merhum kocasının öğrencilerini aldı ve ek olarak müzik dersleri de verdi. Charles her iki sanatı da kolayca kaptı. İyi bir çizimciydi ve on iki yaşında beste yapmaya da başladı. On üç yaşındayken resmi bırakıp müzikte karar kıldı; Rossini'nin *Otello*'sunun bir performansını dinlemesi, itici güç oldu. Gounod, daha sonra "müzik öğrenmemi engellemeye kalkışsalardı" diyordu, "Amerika'ya kaçar ve rahatsız edilmeden çalışabileceğim bir köşeye saklanırdım." 1836'da Konservatuvara girdi ve üç yıl sonra Prix de Rome ödülünü kazandı. Roma, Gounod'yu büyüledi. Orada on altıncı yüzyıl dinsel müziğini keşfetti ve bu konuda ciddi bir inceleme yapmaya başladı. Kilise çeşmesine yakın olunca çok dindarlaştı. Aslında bir süre müziği devam etmek ile Kiliseye girmek arasında kararsız kaldı.

1843'te Viyana ve Leipzig üzerinden Paris'e döndü. Viyana'da birkaç dinsel eserinin sahnelenmesini sağladı ve böylece meslek yaşamı başladı; Mendelssohn'la dört gün geçirdiği Leipzig'de ilk kez Bach'ın koro müziğini dinledi. Bu müzik, üzerinde çok büyük bir etki bıraktı. Paris'teki ilk görevi, Yabancı Misyonlar Şapelinin müzik müdürlüğüydü ve hemen, büyük itirazlara rağmen Bach, Palestrina ve diğer erken bestecileri ayinlere taşıdı.

Yabancı Misyonlar Şapelinde yarı-dinsel giysiler giydi, imzasını "Abbé Gounod" olarak attı ve sonra 1847'de mürit olarak Karmelit manastıra girdi. Liszt gibi ten ile şeytan arasında kaldı ve bazı yerlerde ona "önüne gelen kadınla düşüp kalkan keşiş" denildi. Aynı zamanda sevilmeyi seven türden, cana yakın bir kişiydi ve çok güçlü çekiciliğiyle, ona direnebilen çok az kişi vardı. Ona karşı koyabilenler, davranışını aşırı buldular ve önüne geleni öpme alışkanlığına şüpheyle baktılar. Oyuncu Edmund Got, günlüğüne şunları yazmıştı: Gounod, "müzikal açıdan bir insan olarak taşkın ve utanmazcasına yüzsüz olduğu kadar yeteneklidir de. İlk kez karşılaştığımızda beni iki yanağımdan öptü!" Yazar ve Carmen librettistlerinden biri olan Henri Meilhac, bir arkadaşına şunları anlattı: "Gounod Çarşamba ve Perşembe günlerini bizimle geçirirdi. Hiçbir zaman bu kadar kısa sürede bu kadar çok öpülmedim."

Fransız müzik kurumunda şansın tek yolu operaydı ve Gounod, 1850'de duruma el koyup ertesi yıl sahnelenen *Sapho* ile işe başladı. Bunu birkaç opera daha izledi ve bir etki yaratmadı. Koro dernekleri birliği Orphéon'un şefi olarak geçimini sağlıyordu; buradaki unvanı büyüktü: Paris Kentinin Umumi Okullarına Şarkıcılık Öğretimi Başmüdürü. Gounod'nun bu göreve getirilmesinde kayınbabası etkili oldu. 1852'de Gounod, Konservatuvarda ünlü bir piyano öğretmeninin kızı Anna Zimmerman'la evlendi. Pierre Zimmerman, dönemin en iyi piyanistlerinden birçoğunu eğitti ve eğitmediği bir piyanist yüzünden tarihe bir dipnot olarak geçti. 1842'de New Orleanslı dâhi Louis Moreau Gottschalk'ı, vahşilerin ve buharlı makinelerin ülkesi Amerika'dan piyanist çıkmaz yorumuyla geri çevirdi.

Gounod, 1856'da *Faust* üzerinde çalışmaya başladı; ama ara verip başka bir opera, *Le Médicin malgré lui*, üzerinde çalıştı. 1858'de sahnelendi ve başarılı oldu. 19 Mart 1859'da *Faust*'un prömiyeri, Théâtre-Lyrique'te gerçekleştirildi. Ondan sonra Gounod, Fransa'daki en ünlü besteci oldu. Opera, Massenet'in tanımlayacağı öğelerin birçoğunu –çeşnili kromatik armoniler, ezginin tatlılığı, duygusallık, zarif orkestrasyon, insan sesi için tamamen deyimsel yazım– içeriyordu. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının Fransız operası, söz konusu güçler ne kadar heybetli olursa olsun, bir hassas düzenleme sanatıdır. Büyük bir orkestra kullanılabilir; ama notalandırma, sayfaların notalardan karardığı bir Alman eserinde olduğundan daha hafiftir. *Faust* bir grand operadır; ama üsluplu, doğru orantılı ve zarif sesle sunulduğunda en iyi etkiyi yaratan bir grand operadır.

Gounod, geri kalan ömrünü bir *Faust* daha yazmaya çalışarak geçirdi. Yazamadı, ama epeyce müzik besteledi. Kendisinin gözde operası *La Reine de Saba* (1862) fazla yol almadı. *Mireille* (1863) ve *Roméo et Juliette* (1864) daha iyi iş yaptı; ama hiçbiri popülerlikte *Faust*'un yanına bile yaklaşamadı. Gounod'nun şarkıları, görece araştırılmamış bir alandır. *Venise* ve *Brondina* dizisi karakteristiktir –zarif, büyüleyici, tatlı. Uluslararası şarkı repertuvarının önemli bir parçasını oluştururlar ve Fransa'nın dışında haksız yere ihmal edilmiştir. Fransız şarkısının Debussy üzerinden gelişimini de etkilediler ve 1922'de Ravel, bu şarkıların önemine işaret ediyordu: "Fransa'da şarkı yazımının gerçek kurucusu Charles Gounod'ydu. *Venise*'in, *Philémon et Baucis*'in ve *Sapho*'da, on yedinci ve on sekizinci yüzyıl Fransız klavsencilerden beri kayıp olan armonik duyusallığın sırrını yeniden keşfeden Çoban'ın şarkısının bestecisiydi."

Yaşamının son döneminde Gounod, dinsel müziğe döndü ve *Mors e Vita*, *La Rédemption* ve *Messe à Sainte-Cécile* gibi eserlerle özellikle İngiltere'de epeyce büyük bir başarıya ulaştı. Dinleyiciler, müziğin örtülü erotizmine coşkuyla karşılık verdi. Gounod'un, Aşkın Müzisyeni olarak anılmak istemesi boşuna değildi ve Hıristiyan anlamda aşktan başka şeylere işaret ediyordu. Gounod açık sözlü olduğu bir anında, "iyi bir Katolik içimi deşse, içeride bulacaklarına çok şaşırırdı" dedi.

Fransa-Prusya savaşı, Gounod'yu İngiltere'ye gönderdi; 1870'ten 1875'e kadar orada kaldı ve Bayan Georgina Weldon'la gönül macerası orada başladı. Kadının asıl adı Georgina Traherne'ydi, Yüzbaşı George Weldon'la evliydi ve Londra'da, bir zamanlar Charles Dickens'ın konutu olan Tavistock House'ta oturuyordu. *Vanity Fair*'den çıkma bir durumdu. Kendisi bir tür Becky Sharp'tı, kocası ise Albay Crawley'nin eşdeğeriydi. Georgina, Gounod'nun ticari menajeri oldu ve Tavistock House ta, Gounod'nun karısı eşyalarını toplayıp hışımla Paris'e gittikten sonra, hoş bir *ménage à tro is* sahnesi yaşandı. Gounod'nun karısı, oğlu Jean'ı işi araştırmaya gönderdi. Jean, hemen Georgina'yı baştan çıkarmaya çalıştı ve Georgina da onu evden attı. Ama Gounod, sonunda ondan sıkıldı ve İngiltere'den ayrıldı. Paris'e gelince Georgina'dan yazdığı müzikleri, eşyalarını ve faize yatırdığı parasını istedi. Ama Weldonlar, üç yıllık oda ve barınma için kabarık bir faturayı da içeren bir karşı dava açtılar. Sonunda Gounod, 50.000 dolara eşdeğer bir paraya razı olduktan sonra müziğini geri aldı; ama yıllarca Georgina'nın Paris'e inip canını alacağı korkusuyla yaşadı. Bu hiçbir zaman gerçekleşmedi ve Gounod, 18 Ekim 1893'te huzur içinde öldü.

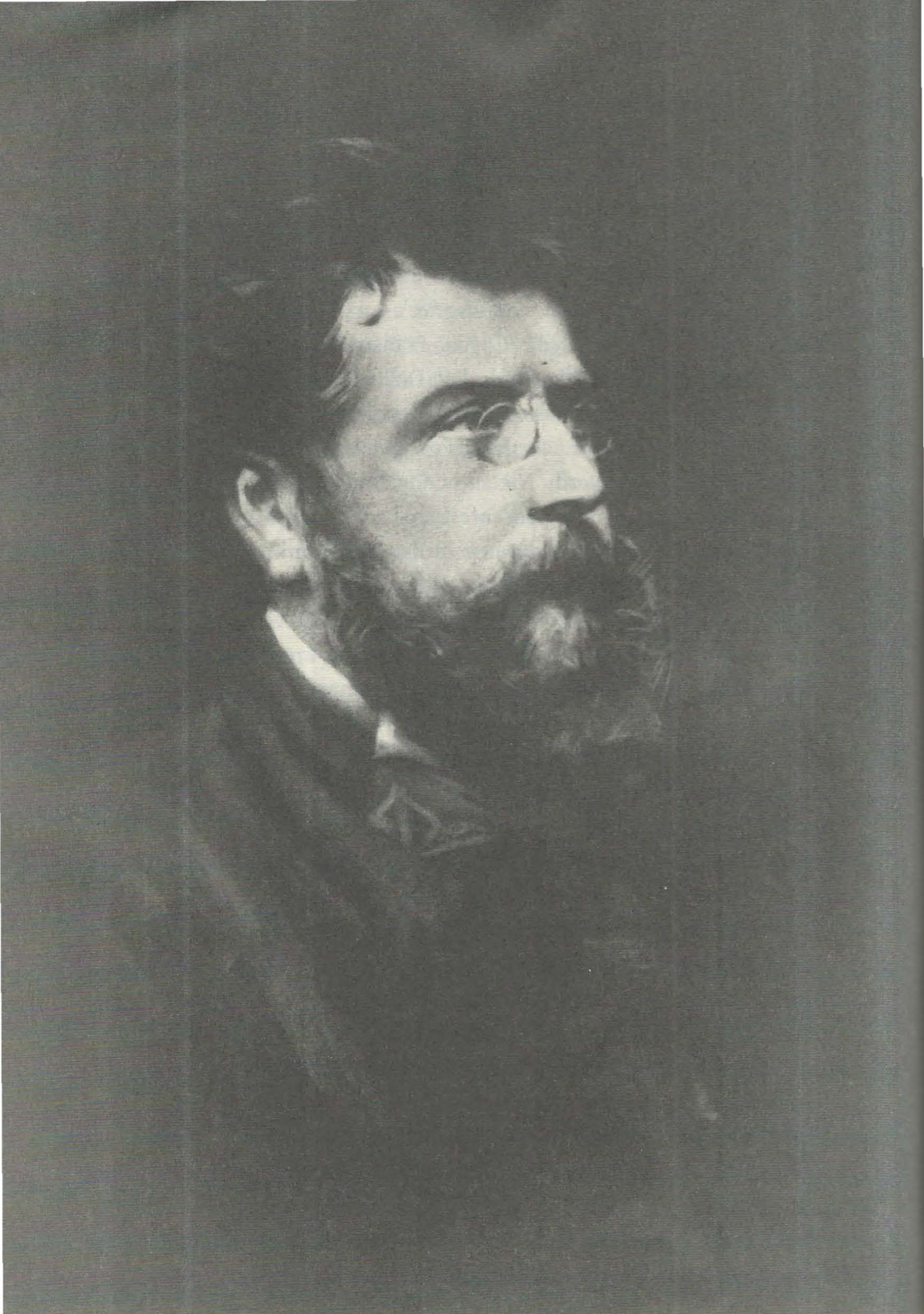
Gounod'nun bir ölümsüz olduğu ve büyük dinsel eserlerinin sonsuza dek yaşayacağı kabul edildi. Saint-Saëns şunları yazmaya girişti: "Acımasız zamanın kendi işini yaptığı ve Gounod'nun operalarının, kütüphanelerin tozlu mabetlerinde ebediyen dinlendiği puslu uzak gelecekte, *Messe à Sainte-Cécile, Rédemption* ve *Mors e Vita* oratoryosu hâlâ canlı olacaktır. Muhteşem bir müzisyenin on dokuzuncu yüzyılda Fransa'ya nasıl bir ihtişam ve ün kazandırdığını gelecek kuşaklara gösterecekler." Gelecek kuşaklar, Saint-Saëns'ın pohpohlayıcı tahminini doğrulamadı. *Sainte-Cécile* arada bir duyulur ve eşlik müziğinde bariz bir biçimde duyulan arp korolarıyla dolu, plagal kadanslarla dolu, tatsız tuzsuz bir tarzda ağır adımlarla yürür. Martin Cooper'ın yazdığı gibi, 1870'ten sonra Gounod, "yaşayan ve söyleyecek

hiçbir şeyi olmayan en büyük İngiliz dili ustası olduğunu çaresizce haykıran Tennyson'ı pekâlâ tekrarlamış olabilirdi."

Faust'tan bir sonraki en büyük Fransız operası *Carmen*'di. Otuz yedi yaşında ölen parlak yetenekli Georges Bizet, adeta tek eserlik bir adamdır –ama ne eser! *Carmen*, tam olgunluğunu temsil eden tek eseriydi. Yaşasaydı, Fransa'da operayı devrimcileştirebilirdi. *Carmen* kısa sürede bir deha eseri olarak kabul edildi ve bazıları onda Wagner'e karşı düzeltici bir etki gördü. Bunlardan biri de Nietzsche'ydi. "Çağdaş Fransızlar arasında benim gözdelerim Bizet ve Delibes'tir" diye yazdı. Léo Delibes (1836-1891) en seçkin bale müziklerinden ikisini, *Coppélia* ve *Sylvia*'yı besteledi; sevimli şarkısı *Les Filles de Cadiz*'in yanı sıra, operası *Lakmé*, hâlâ repertuvardadır. "Bizet'nin operası *Carmen*'i" diye devam ediyordu Nietzsche, "iyi bilirim. Müziği derinlik iddiasında bulunmaz; ama yalınlığıyla enfestir, o kadar sevimli, o kadar doğal ve içtendir ki başından sonuna kadar hepsini ezbere öğrendim."

Nietzsche *Carmen*'i eksik değerlendiriyordu. Oldukça küçümseyici ifadelerinin gösterdiğinden çok daha derin bir eserdir ve son perdesinde, *Don Giovanni*'nin dehşetine ve çaresizliğine benzer bir şey vardır. Carmen, bir bakıma dişi bir Don Giovanni'dir. Kendine ihanet etmektense ölmeyi yeğler ve bu, onu sahiden büyük bir şahsiyet yapar. Operanın kusursuz bir librettosu yoktur –Micaela zorlamadır ve operaya katkısı hiç inandırıcı değildir– ve partisyonda da zayıf uğraklar vardır; ama yine de eser, keskin kavrayışıyla, bugün bile çarpıcı bir eserdir. Operanın büyük esin kaynağı Kader teması, orkestrada fırtınalı ve tehditkârca işitilince yalnızca dinleyicilerin en bezgini, içinde kabaran adrenalini hissetmez.

Carmen'i besteleyen, vahiy inmiş bir amatör değildi. 25 Ekim 1838'de Paris'te doğan George Bizet, bütün müzikal yeteneklere –mutlak kulak, hızlı refleksler, her şey– sahip çocuklardan biriydi. Dokuz yaşında Konservatuvara girdi ve ortalıktaki her ödülü aldı –piyano, org, bestecilik, solfej. 1857'de Prix de Rome ödülünü kolayca kazandı. Ondan önce, gelişimini güçlü bir biçimde etkileyen Gounod'yla karşılaşmıştı. Bizet'nin erken ve sevimli Do-Majör Senfoni'si, Gounod'nun Re-Majör Senfoni No. 1'inin bir kopyasıdır. Ama ezgiler Bizet'ye aittir. Başından itibaren ince, üstün bir ezgi duygusu ve ona uygun bir beğenisi vardı. Hiçbir zaman fırtına koparan biri olmak istemedi ve Apollon'u Dionysos'a tercih etti. Bir keresinde "Raphaello'yu Michelangelo'ya, Mozart'ı Beethoven'e, Rossini'yi Meyerbe-



GEORGE BİZET (1838-1875)
(GEORGE GRANTHAM BAIN KOLEKSİYONU)

er'e tercih etme cesaretim var" diye yazdı. Yetenekleri dikkat çekti ve birçok profesyonel, onun gelecek adam olduğunu hissetti. Müzikte yapamadığı bir şey yoktu bu tombul, çabuk öfkelenen, her zaman şık giyinen, sürekli pasta, çikolata ve pötifur kemiren genç adamın. Bizet'nin gözüne girmek için, dişlerinin tatlı ihtiyacını karşılamak gerekiyordu. İlk operası *Les Pêcheurs de perles*'di [İnci Avcıları] ve korkunç bir librettosu vardı. Kitaba Michel Carré ile Eugène Cormon (gerçek adı Pierre-Étienne Piestre) destek verdi ve daha sonra Cormon, Bizet'nin yeteneklerinin farkında olsaydık ona "o beyaz fil" semerini giydirmezdik dedi. Prömiyeri 1863'te Lyrique'te yapıldı ve müziği o kadar çekiciydi ki hiçbir zaman repertuvardan tamamen çıkmadı. Bugün bile ara sıra canlanır. Konusunun geçtiği yer Seylan olan *Les Pêcheurs de perles*'in, o sırada egzotizm modasını yansıtan birçok operadan biri olduğu söylenmelidir. Bunlara Meyerbeer'in *L'Africaine*'i, Gounod'nun *Reine de Saba*'sı, Delibes'in *Lakmé*'si, Bizet'nin *Djamileh*'si de dahil edilebilir. Fransızlar Yakın Doğu ve Doğu egzotizminden her zaman büyülenmiştir. Yüzyılın son çeyreğinde İspanya'nın egzotik müziğine büyük bir ilgi başladı; *Carmen*'le temsil edildi ve Chabrier, Debussy ve Ravel gibi bestecilerce araştırıldı.

Bizet'nin bir sonraki önemli operası, 1866'da Lyrique'te sahnelenen *La jolie fille de Perth*'ti. Bunun da librettosu kötüydü ve başarısız oldu. Bizet'nin morali bozuldu. Opera bestelemeye devam etti; birçoğuna başladı, ama bitiremedi. 1869'da *La Juive*'in bestecisinin kızı Geneviève Halévy ile evlendi. (Proust'un Princesse de Guermantes için seçtiği modeldi.) Fransa-Prusya savaşı, Bizet'yi Ulusal Muhafız asker yaptı. Neredeyse bütün ünlü Fransız besteciler üzerlerine düşeni yaptılar. Saint-Saëns da Ulusal Muhafızlara katıldı; Massenet ile Fauré piyade oldu. Savaş sırasında Bizet en hoş eserlerinden birini, piyano düeti için *Jeux d'enfants*'ı besteledi. 1872'de *Djamileh*'yi tamamladı, bu opera on kez sahnelendikten sonra emekliye ayrıldı ve 1938'e kadar da bir daha ortalıkta görünmedi. Aynı yıl, 1872, Bizet, Daudet'nin *L'Arlésienne*'inin oyun müziğini besteledi ve *Carmen*'i düşünmeye başladı. Henri Meilhac ve Ludovic Halévy, Prosper Mérimée'nin hikâyesinden alınan librettoyu hazırladı. Opéra-Comique bu düşünceden hoşlanmadı. "Mérimée'nin *Carmen*'i mi? Âşığı tarafından öldürülmüyor mu? Hırsızlardan, çingenelerden, tütüncülerden oluşan o arka plan!" Ya da "Opéra-Comique'in sahnesinde ölüm! Görülmüş şey değil. Asla!" Comique'in müdürü Camille du Locle'un, esere inancı yoktu.

Gereğinden fazla cüretkâr, riskli ve gelenek dışı buldu. Eserde resitatiften çok konuşma bulunduğu için, tarz olarak Opéra-Comique'e aitti; ama du Locle, konudan ve izleyici üzerindeki etkisinden endişe etti. Dışarıda Fransa'nın edepsiz olma ünü vardı; ama Fransız orta sınıf, her zaman katı ahlakçı ve hatta Püriten olmuştur.

Ama du Locle söz vermişti ve *Carmen*, 3 Mart 1875'te Opéra-Comique'te ilk sahnesini aldı. Bizet, gösteriyi "kesin ve umutsuz bir fiyasko" olarak ilan etti ve hastalandı. Bizet'nin, işler istediği gibi gitmeyince cesareti kırılma eğilimi hep vardı ve her türlü psikosomatik rahatsızlığa yakalanırdı. İşe bakın ki *Carmen*, "kesin ve umutsuz bir fiyasko" değildi. Büyük bir başarı da değildi. Opera kırk sekiz kez sahnelendi, ama giderek daha küçük salonlarda. Prömiyerden üç ay sonra, 3 Haziran 1875'te Bizet kalpten öldü. Çok geçmeden Ernest Guiraud, Viyana prömiyeri için konuşma diyaloglarını resitatiflere dönüştürdü ve Fransa dışında *Carmen* bu formuyla dinlenir. *Carmen*'in bütün Avrupa'da sahnelenmesi yalnızca birkaç yıl aldı. Wagner bile etkilendi: "İşte Tanrı'ya şükür, nihayet kafasında düşüncelerle değişimden yana olan biri." Çaykovski operaya hayran kaldı ve Brahms, *Carmen*'in bestecisini kucaklamak için cehennemin dibine gideceğini söyledi.

Carmen, bir bakıma, *verismo* okulunu başlattı. Gerçek yaşamdan çağdaş karakterler içeriyor ve onurlu bir askerin dağılışının izini sürüyordu. Carmen'in kendisi de, alışılagelmiş yan bakan, kalça sallayan soprano ya da mezzo-soprano (ikisi de bu rolü okur) oyunculuğundan çok daha incelikli bir karakterdir. Aslında Carmen, kendine karşı hep dürüst olduğu için, ahlaksız değil ahlaklıdır. Kendi davranış kurallarını hiç çiğnemez. Burjuva cinsel kurallara uymasa da şehvet düşkünü değildir. Bir seferde yalnızca bir erkeğe bağlanır. Güçlerini bilir ve onları kullanmakta tereddüt etmez; ama cinsel güç, onun oluşumunda en önemli öğe değildir. Aslında iyi oynanan bir Carmen, pek çok erkeği ve genel olarak insanlığı küçümsediğini gösterir.

Teknik olarak partisyon, özgün düşüncelerle doludur. Orkestra, yalnızca söylenen şarkıları desteklemez. Kendine ait yaşamı vardır. Carmen bir tutku, iktidar ve hakikat operasıdır; Gounod ve Massenet'nin özenle düzenlenmiş, hoş sunulmuş kanepelerinden sonsuz derecede daha üstündür. Onlar becerikli profesyonellerdi; ama Bizet bir dahiydi. Musorgski'nin Boris Godunov'da aradığı türden bir dürüstlük aradı. Sanat yaşamı –idealleştirilmiş yaşamı değil, fiilen yaşandığı şekliyle yaşamı– yansıtmalıydı.

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinin en popüler Fransız operası bestecisi Jules Massenet, halkın ne istediğini bilen ve istediklerini vermeye kararlı bir işadamı müzisyendi. Meslektaşlarının pek sevmediği bir fırsatçıydı. Çok fazla başarılıydı, çok fazla kinikti, halkın beğenisini karşılamakla çok fazla meşguldü, başarısı konusunda çok fazla kendinden emindi. Bizet, neyin geldiğini görebiliyordu. "Bu küçük arkadaş, hepimizi ezip geçmek üzeredir" dedi. Massenet'nin özel karışımı, bir tür şekerli erotizmdi –Vincent d'Indy'nin tarifiyle *érotisme discret et quasi-religieux*– ve uluslararası kamuoyu bundan bıkmış görünmüyordu. Masenet'nin dinsel müziğine de bu egemendi; operaları konusunda olduğu kadar dinsel müziği konusunda da kinikti. D'Indy'ye "Sürünen İsa zırvasına hiç inanmam, ama halk seviyor ve halkla her zaman hemfikir olmalıyız" diyordu Massenet. Rimski-Korsakov'un ona "kurnaz tilki" demesi boşuna değil; pek çok meslektaşının onu kıskanç, muhteris ve ikiyüzlü dalkavuk olarak görmesi boşuna değil. Yine de Massenet, otuz yıl kadar Fransız operasına egemen oldu; öyle ki, Debussy gibi bir putkırıcının müziğinde bile onun ezgileri işitilebilirdi. Romain Roland, her Fransız bestecinin gönlünde bir Massenet yattığını söyleyecekti.

Massenet, 12 Mayıs 1842'de doğdu, 13 Ağustos 1912'de öldü. On bir yaşında Konservatuvara girdi ve 1863'te Prix de Rome ödülünü kazandı. İyi bir piyanistti ve bir solist olarak meslek yaşamında başarılı olabilirdi. Ama Paris'e dönünce ders vererek ve çeşitli orkestralarda perküsyon çalarak geçimini sağladı. 1867'de ilk operası –*La Grande-tante*– sahnelendi. Yirmi altı operalık bir dizinin ilk operasıydı. Bu eserlerle Massenet ün ve servet sahibi oldu. 1878'de Konservatuvara kontrpuan, füg ve beste profesörü olarak atandı. Öğrencileri arasında sonraki kuşağın en saygın müzisyenleri vardı –diğerlerinin yanı sıra, Alfred Bruneau, Henri Rabaud, Gustave Charpentier, Florent Schmitt, Charles Koechlin ve Georges Enesco. İyi bir öğretmen olmalı.

Yirminci yüzyılın başında *Hérodiade, Le Cid, Thais, Sapho, Cendrillon, Le Jongleur de Notre-Dame, Don Quichotte, Werther* ve *Manon* gibi Massenet eserleri, her yerde sahnelenmekteydi. Ancak 1920'lerde popülerlikleri azalmaya başladı. Bugün Fransa dışında Massenet'nin ünü, öncelikle *Manon*'a dayanır. Diğer operaları, Meyerbeer'inkiler kadar eskimiştir. *Manon*'da her şey kaynaşmış. Becerikli müzisyen Massenet, burada, *à la* Wagner laytmotifler, *à la* Gounod duygusal ezgiler, yatıştırıcı ve duyusal sesler çıkaran bir



JULES MASSENET (1842-1912)
(EUGÈNE PIROU)

orkestra, yorgun işadamını gıdıklayabilen ve morali yükselmiş olarak tiyatronun dışına gönderebilen bir libretto kullandı (Edepsiz genç kadın Manon'un sonu kötü biter).

Manon'un epey bir büyüsü vardır. "Massenet" diyordu Debussy, "latif dinleyicilerinin bu kadar uzun süredir salladıkları yelpazelerinin kurbanı olmuş gibi görünüyor; bütün bu parfümlü kanatların vuruşlarını kendine saklamayı çok istedi; aksi gibi bir kelebek bulutunu ehlileştirmeye de çalışabilirdi." Debussy, Massenet için müziğin, Bach ve Beethoven'ı kontrol eden zalim bir tanrı olmaktan çok, hoş bir meşguliyet olduğuna işaret etti. İnce, zarif, hoş görünümlü, romantik Massenet, hanımların başlarını döndürdü. Kadınları sevdi ve anladı; onlar da karşılık verdi. Opera şarkıcısı Bessie Abbott şunları hatırlıyordu: "Ustaca sözlü okşamalarıyla kadınları o kadar mutlu edebiliyordu ki insan, onu sonsuza kadar dinleyebilirdi. Latif arkadaşlarına, bir ezgiyi aklına getirdiklerini söyleyip piyanonun başına geçme ve iltifat edilenin kişiliğine gerçekten uygun bal tatlısı bir nağmeyi doğaçlama çalma hilesine başvururdu." Massenet işte böyle başarılı oldu. Muazzam miktarda para kazandı, akıllı yatırım yaptı ve hem yaşamında hem müziğinde, daimi büyücü olarak kaldı.

Musical Courier'deki ölüm ilanı, Massenet'nin olağanüstü popülerliğini açıklamaya özellikle çaba gösterir: "Massenet, yaşadığı zamanda, dünyanın biraz ezgiye susadığı bir zamanda ve çok az bestecinin ezgi yazmaya kalkıştığı bir zamanda yaşamamış olsaydı büyük olasılıkla başarısız olurdu. Ama şu işe bakın ki pek çok bestecinin eski okulun ötesine geçmeye çalıştığı bir zamanda Massenet, biraz modernlik ve bir tutam Wagnercilikle birleştirilen ezgi yazdı. Bu yüzden Massenet takdir edildi. Başka ezgimiz olmadığı için onun kötü ezgilerini hoş karşılıyoruz."

Fransa'da hiçbir opera bestecisi Massenet'yle rekabet edemez. Alfred Bruneau'nun *Le Rêve*'i (1891) afişe çıktı, ama düştü ve bir daha geri dönmedi. Camille Saint-Saëns çok sayıda opera yazdı, ama yalnızca biri başarılı oldu: 1877'de *Samson et Dalila.* Gustave Charpentier birkaç opera yazdı ve biriyle, *Louise* (1900), fırtına kopardı.

İleri müzik çevrelerinde *Louise*'den, herhangi bir Massenet operası kadar nefret edildi. Eklektik ve sinik sayıldı. Debussy, onu tartışırken az kalsın çıldıracaktı ve müzisyenlerin genel tutumu, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*'ın 1954 baskısında özetlenir; yazar, *Louise*'e "takdir görmesi sırf



EMMANUEL CHABRIER (1841-1894)

gelip geçici meraka dayanan... yüzeysel ve yapay" der. Olabilir, ama merakın giderilmesi uzun bir zaman aldı. 1890'da bestelenen ve 1900'e kadar sahnelenmeyen *Louise,* hâlâ repertuvardadır ve sırf gelip geçici merak için fena olmayan sayıda hayranı vardır. Kusurları vardır. Duygusaldır (gerçekçi yanlarına rağmen), çok fazla Massenet dokunuşu vardır ve çok fazla Wagnercidir (*Die Meistersinger*'in etkisi, *Louise*'de belirgindir). Yine de gücü vardır ve her şeyden önce Paris'i vardır.

Louise, aynı adlı genç bir kadının burjuva geçmişinden kopmasıyla ve iki âşıkla ilgilidir. Gerçekte ise opera, bir Paris çağrısıdır. *Cité de force et de lumière! Splendeur première! Paris, ô Paris! cité d'amour.* Âşıklar bu şarkıyı söyler (Charpentier'nin kendi sözleriyle; librettoyu kendisi yazdı). Operadaki en son söz de "Paris!"tir. Louise, geri dönmemek üzere kaçar ve babası, suçun kimde olduğunu çok iyi bilir. Suç, Louise'in annesinde değildir. Âşık Julien'de de değildir. Paris'tir suçlu olan ve Julien, yumruğunu büyük kente sallar.

Charpentier bu tek eserle yaşıyor. Sıradışı bir tipti. 25 Haziran 1860'ta Dieuze'de doğdu ve yirmi bir yaşında taşralı bir müzik öğrencisi olarak Paris'e gitti. Kentle aşk ilişkisi görkemliydi ve Montmartre dışında hiç mutlu olmadı. Kendi rolünü yaşadı; dökümlü pantolonu, uzun, siyah sanatçı kravatı ve geniş kenarlı fötr şapkasıyla *La bohème*'den çıkmış birine benziyordu. Bir sosyalistti ve operaya, geçmişini de biraz katt'ı. Louise bir terzide çalışır; Charpentier de bir tekstil fabrikasında çalışmıştı. Lepic caddesinde bir terzide çalışan Louise Jehan adlı bir dikişçiyle düşüp kalkmıştı. Charpentier, operasına da onun ilk adını verdi. *Louise* kendi zamanı için şoke edici bir etkiye sahipti. Daha çok bugünkü zamana özgü olayları anlatan, işçi kızlar ile bir terzi dükkânını içeren, özgür aşkı ve bireyin onurunu savunan, çocuklarını çok sıktıkları için ebeveynleri azarlayan bir operaydı. Charpentier, Fransız orta sınıf ahlakının cam penceresine bir taş attı. Yine de *Louise* en popüler Fransız operalarından biri oldu ve kimi güzel noktaları vardır. Uyurgezer sahnesi, tüm uygar dünyanın sevdiği kenti hatırlatır; Julien ile Louise, Paris'e sesleniş şarkılarını okurken ortaya çok Fransız ve sahici bir şey çıkar. Elbette *Depuis le jour*, akıldan çıkmayan, yüksekten uçan o arya; heyecanlı dikişçi sahnesi ve coşkulu birinci perde düeti vardır. Kuşkusuz bunlardan hiçbirinde, Bizet'nin tek büyük operasının bütünlüğü yoktur. Charpentier esasında duygusal biriydi; operasını kendi yaşamından bir iki olaya dayan-

dırırken sadece onun imgeleminde var olan ve daha ileri gitmeyen bir dünya yarattı. Ama *Louise,* hâlâ sahici dönem büyüsüne ve daha fazlasına sahiptir.

Charpentier, 1956'ya kadar yaşadı; 18 Şubatta doksan altı yaşında öldü. Hayatının sonuna kadar on dokuzuncu yüzyıl giysileri giydi ve Paris'in görülmeye değer simalarından biri oldu. Çok kibar erkeklerden biri değildi. 1903'te *Louise*'in prömiyerini denetlemek üzere Viyana'ya gittiğinde yaptığı ilk iş, opera evinin müdürü ve prömiyerden sorumlu besteci-şefin karısı güzel Alma Mahler'e kur yapmak oldu. Montmartre'le özgür aşk savunucusu bunu o kadar beceriksizce yaptı ki Mahler'ler gülüp geçtiler ve kızmadılar bile. Alma Mahler, günlüğünde onunla ilgili şunları yazmış: "Masanın altına tükürür, tırnaklarını yer, diziyle ya da dirseğiyle dürterek ilginizi çeker. Geçen akşam *Tristan*'ın güzelliğine dikkat çekmek için ayağıma bastı... O bir sosyalist ve beni dönüştürmek istiyor." Charpentier, sonunda *Louise*'in devamını yazdı ve adını *Julien* koydu. Bir opera olarak ölü doğdu ve birkaç performanstan sonra, geri gelmemek üzere kayboldu.

Müziğin gerçek özgünlerinden biri olan Emmanuel Chabrier, çok daha büyük bir besteciydi –bugün operaları repertuvarda olmamasına rağmen. Meslek yaşamının tuhaflıklarından biri, sanat hayatının tamamının on yıllık bir zaman aralığına sıkışmış olmasıdır. 18 Ocak 1841'de Ambert'te doğan Chabrier, altı yaşında piyano çalıyordu, ama babası bir meslek olarak müziğe karşıydı. Bu yüzden Chabrier 1862'de hukuk diploması aldı ve sonraki on sekiz yıl boyunca İçişleri Bakanlığında çalıştı. Müzik ve sanat çevrelerine girdi, Manet ve Verlaine'le arkadaş oldu, ama uzun bir süre beste yapmadı. Tablo topladı ve Manet, Renoir, Fantin-Latour, Sisley, Forain ve Monet'nin eserlerini edindi. Ölümünden sonra, koleksiyonunda yeralan kırk sekiz tablo, 26 Mart 1896'da açık artırmayla satıldı. O zaman epeyce bir para getirdi. Bugün...

1870'lerin sonuna kadar bir besteci olarak ortaya çıkmadı. Bir operet olan *L'Étoile,* 1877'de ve tek perdelik *Une Éducation manquée,* 1879'da çıktı. Sonra *Tristan*'ı dinledi ve o kadar etkilendi ki geri kalan ömrünü müziğe adamaya karar verdi. 1880'de Bakanlıktaki görevinden istifa etti. Peş peşe hızla *Dix pièces pittoresques* adlı dikkate değer bir grup piyano eseri; orkestral rapsodi, *Espana*; uzun bir opera, *Gwendoline*; bir komik opera, *Le Roi malgré lui*; ve daha fazla piyano müziği ve bir grup şarkı geldi. Bütün bunlar 1880'lerde bestelendi. On yılın sonuna doğru zihinsel bir rahatsızlık geçirdi ve yazma yeteneğini kaybetti. 13 Eylül 1894'te Paris'te öldü.

O sırada Fransa'da hiçbir besteci ondan daha özgün değildi. Kimsenin pek dinlemediği *Gwendoline* Wagnerci sanılır ve bazı bakımlardan öyledir; ama partisyon incelenirse müziğin, sıradışı armonik ve ezgisel özgünlüğü görülür. Ama Chabrier'in temsil ettiği bu değil. Diğer eserlerinde müziğe yeni bir şey getirdi –kendi başına bir amaç olarak uçarılık fikrini. Erken *L'Étoile*'da bile, daha sonra temsil edeceği şeyin bütün işaretleri vardır –Offenbachçı operet türünden kopup çok daha karmaşık bir şeye geçiş. *L'Étoile*'da müzikhole benzer, sirke benzer bir şey vardır. Ton bakımından Toulouse-Lautrec'tir. Fokurdayan düetler vardır; tenor ile bariton arasında, o zamana kadar yazılmış en eğlenceli bel canto yergisi olan bir düet vardır; sanki Gershwin'den esinlenilmiş gibi ileri, hatta "blues" özellikleri taşıyan gelişmiş armonileri vardır; yılların üzerinden atlamış, Satie ve 1920'lerde *Les Six* [Fransız Altılar] olarak bilinen Fransız grubunun üzerine konmuştur. Hem dörtlüyü bilinçli kullandığı, hem de eşit ölçüde bilinçli olarak Wagnercilikten kaçtığı için, *Les Six*'in manevi babası Chabrier'dir, Satie değil. Chabrier, Wagner'den etkilenmesine rağmen kısa sürede Alman müziğinin tüm izlerinden uzak durmaya çalıştı. Debussy'le aynı yaklaşımı, *musicien français* yaklaşımını paylaşmaya bile başladı. Hiçbir zaman tamamlayamadığı operası *Briséis* üzerinde çalışırken bir arkadaşına şunları yazdı: "Müziğin Fransız olup olmayacağını bilmiyorum, ama bir şeyden eminim –Alman olmayacak. İyi de olsa kötü de olsa kendi ülkeme ait olmalıyım. Birinci görevim budur!"

Chabrier hiçbir zaman müziğin gelişimine ya da Klasik forma yoğunlaşan biri olmadı. Kendine ait, kendi iç mantığına bağlı, Berlioz'un son dönem müziğinin temsil ettiği türden bir bütünlüğü vardır. Chabrier, bu ünlü önceline büyük hayranlık duyardı. "Her şeyden önce bir Fransız olan Berlioz (kendi zamanında eski kafalı değildi) *La Damnation de Faust*'a, *Roméo et Juliette*'e ve *İsa'nın Çocukluğu*'na çeşitlilik, renk ve ritim soktu mu? Ama bütünlükten yoksunlar, deniliyor. Ben *yuh* diyorum. Eğer tek olmak için can sıkıcılık kaçınılmazsa ben, 2, 3, 4, 10, 20 olmayı tercih ederim –kısaca paletime on renk almayı ve bütün çizgileri kırmayı tercih ederim. Bunu yapabilmek için de zorunlulukları, boğucu (1) sergi perdesini, (2) ahmak kadınlardan ve kraliçenin vokal alıştırmalarından oluşan perdeyi, (3) baleli sahneyi ve kâğıtları yeniden karan uzun baleli perdeyi, (4) vazgeçilmez aşk düetini, (5) gece yarısına yirmi kala içki âlemini, tüfek atışını, Yahudi kazanını, başkah-



CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921)
(NADAR)

ramanların ölümünü döne döne tekrarlamak istemiyorum." Chabrier, açıkçası Meyerbeerci grand operayı sevmiyordu.

Düşünceleri esas olarak ezgiseldi; Alman tarzı bir gelişimle değil, aniden ortaya çıkar ve bir daha dönmemek üzere kaybolurlardı. Chabrier, bir bakıma, esinli bir amatördü. "Ben fiilen kendi kendimi yetiştirdim" diyordu. "Hiçbir okula ait değilim. Yetenekten çok mizacım var. Bir daha asla ulaşamayacağım gençlikte öğrenilmesi gereken çok şey var; ama müzikle yaşıyor ve müzik soluyorum, hissettiğim gibi, teknikten çok coşkuyla yazıyorum. Peki, fark ne? Sanırım ben dürüst ve içten biriyim." Amatör olsun ya da olmasın, piyano müziğinin çalınması çok zordur. Figürasyonlar o kadar gelenek dışı olabiliyor ki konservatuvar eğitimli eller farklı kalıpları ve refleksleri öğrenmek zorundadırlar. Canlı ve nükteli piyano müziği harikadır; değişmez dokuzlu akorlarıyla armoniler, Debussy'nin habercisidir. *Trois Valses romantiques* minyatür bir şaheserdir ve sonuncu vals, armonik dalgalanmalarıyla rahatsız edicidir. Bu, çöküşe doğru giden müziktir. Buna karşın *Espana*, parlak ve coşkuludur; doğrudan doğruya Ravel'e götürür. Chabrier'in şaheseri, olağanüstü karmaşık neşeli bir eser olan *Le Roi malgré lui*'dir. Yeniden canlandırılmalıdır. George Balanchine, *Bourrée fantastique* balesi için bazı valslerden yararlandı ve bunlar, notalandırmanın parlaklığı, ezgisel buluşun canlılığı konusunda bir fikir verirler. Ama halk, *Le Roi malgré lui*'deki sevimli vokal yazımına hâlâ aşina değildir. Daha önce birçok besteci hafif ve eğlenceli olmuş olabilir; ama Chabrier, hafif ve eğlenceli olma konusunda *ciddi* olan ilk besteciydi. Kendi kavrayışını estetik düzeyine yükseltti. *Gwendoline* ve bitirilemeyen *Briséis* hariç, hiçbir zaman büyük işler amaçlamadı. Mücevher gibi öne çıkan kısa, ama zarif düşüncenin, kendiliğindenliğin havarisiydi. Bunu kusursuzca başardı ve kendi sınırları içerisinde döneminin en dikkate değer bestecilerinden biri oldu.

En kusursuz müzisyenlerden Camille Saint-Saëns tamamen farklıydı. Saint-Saëns'ın müziğinin önemli bir bölümü hâlâ repertuvardadır, ama Fransa dışında fazla ünlü değildir. Saint-Saëns'ın müziğine yöneltilen yaygın eleştiriler, tamamen teknikten ibaret olması ve düşünceden yoksunluk; zarif, ama yüzeysel, içi boş formlar kullanmasıydı. Bir bakıma Fransız Mendelssohn'dur. Meslek yaşamı incelenmeye değer; çünkü uzun ömrüne –9 Ekim 1835'ten 16 Aralık 1921'e kadar– iki yüzyılın müzikal devrimlerini sığdırdı ve kendisi de bunlara katkıda bulundu.

Saint-Saëns'ın müzik tarihindeki belki de en müthiş harika çocuk olduğu genellikle bilinmez. IQ'su her türlü ölçünün ötesinde olmalı. Düşünün: İki buçuk yaşında piyanoda ezgi çıkarabiliyordu. Doğal olarak mutlak kulağa sahipti. Üç yaşına varmadan okuyup yazabiliyordu. Üç yaşında ilk eserini besteledi. 22 Mart 1839 tarihli otograf eser, Paris Konservatuvarındadır. Beş yaşında, piyano için kısaltılmış halini değil, tam partisyonunu kullanarak *Don Giovanni*'nin analizine girişti. O yaşında piyanist olarak birkaç halk konseri de verdi. Yedi yaşında Latince okuyor ve bilime, özellikle de botaniğe ve pulkanatlılara ilgi duyuyordu. Jeolojik örnekler de topladı. Resmi müzik eğitimine yedi yaşında başladı ve on yaşında ilk ciddi çıkışını yaptı. Çıkış resitalinde bis parçası olarak Beethoven'ın otuz iki sonatından birini ezbere çalmayı önerdi. Ünü, Amerika Birleşik Devletleri'ne kadar ulaştı ve 3 Ağustos 1846 tarihli *Boston Musical Gazette*'de çıkan bir haber, "Paris'te, Handel'in, Sebastian Bach'ın, Mozart'ın, Beethoven'ın ve daha modern ustaların müziğini, önünde hiçbir kitap olmadan çalan on buçuk yaşında, St. Saëns adlı bir çocuk var" diye yazar. Saint-Saëns'ın sınırsız bir hafızası vardı. Bir kitap okusa, bir müzik eseri dinlese sonsuza kadar belleğinde kalırdı.

Kendi zamanının önemli piyanistlerinden ve orgcularından biri, iyi bir şef, parlak bir partisyon okuyucusu, bütün formlarda verimli çalışan bir besteci, ilk müzikologlardan biri ve güncel bir eleştirmen oldu. Müzik dışında astronomi (Fransa Astronomi Derneğinin bir üyesiydi) ve arkeolojiyle uğraştı; büyü bilimlerini inceledi, bir şiir kitabı yayımladı ve oyun yazarlığına el attı. Meslek yaşamının başlangıcında, Fransa'nın müzikal devrimcilerinden biri sayıldı. Yaşlandıkça, aşırı muhafazakâr olarak tanındı. Eklektik olduğunu kabul etti ve müziğiyle ilgili şunları söyledi: "Arı bir üslup ve kusursuz bir form hayalinin peşindeyim." Ufak tefek, çıtkırıldım, huysuz ve züppe görünmesine rağmen karşılaşılması tehlikeli bir adamdı. Pierre Lalo onu şöyle tasvir eder: "Kısaydı ve her zaman tuhaf bir biçimde bir papağını andırırdı: aynı keskin kıvrımlı profil; gaga burun; canlı, yerinde durmayan, delici gözler... Bir kuş gibi kasılır ve hızlı, alelacele, tuhaf bir biçimde yapmacık bir pelteklikle konuşurdu."

Yıllarca Madeleine'de orgculuk yaptı (Liszt, ona dünyadaki en büyük orgcu dedi). Wagner'in davasını sahiplendi ve *Tannhäuser* ile *Lohengrin* uğruna savaştı. Diğer ilericilerle, Liszt ve Schumann'la da ittifak kurdu. 1861'de École Niedermeyer'de öğretmen oldu. En ünlü öğrencisi Fauré'ydi.

Saint-Saëns, piyanist olarak turneye çıktı ve gösterişli virtüözler çağında saflığın, berraklığın, inceliğin ve Klasisizmin savunucusu oldu. Mozart'ın piyano konçertolarından bir dizi sundu; herhalde tarihte bunu yapan ilk piyanistti. Bu arada kendi müziği fazla ilerleme kaydetmedi. Bu fevkâlâde ama biraz kibirli müzikal zihnin bu kadar az başarısı olmasına içten içe sevinenler vardı. Her zamanki gibi nüktedan olan Berlioz, Saint-Saëns'la ilgili olarak "her şeyi biliyor, ama deneyimi yok" esprisini yaptı. Saint-Saëns düşman kazanmaya başladı. Franck'ın müziğine dayanamıyordu ve Massenet'yle kan davası güttü. Massenet, *Institute* üyeliğine seçildi; bu, Saint-Saëns'ın çok arzuladığı bir payeydi. Her daim dalkavuk Massenet, Saint-Saëns'a bir telgraf gönderdi: "Değerli meslektaşım, *Institute* korkunç bir hata yaptı." Küplere binen Saint-Saëns yanıt verdi: "Size tamamen katılıyorum." Çok geçmeden Saint-Saëns da seçildi. Ama yıllar sonra Debussy'nin, *Institute*'nün dışında tutulmasını sağladı. Debussy'nin müziğini küçümsüyordu. Bir arkadaşına peltek diliyle "'Pelléath ve Mélithande'ı kötülemek için Paris'te kaldım" dedi. D'Indy ve Strauss'un müziğini de kötüledi aynı peltek diliyle.

Yaptığı kötülük, ondan sonra da yaşamaya devam etti. Birçok kişi yaptığı iyi işleri unutmuş gibi görünüyordu. Kendi zamanında ilerici bir güç olmanın yanı sıra, Romain Bussine (Konservatuvarda ses profesörü) ile birlikte 1871'de Société Nationale de Musique'i kurdu. Bu örgüt, tamamen yeni bir Fransız besteciler kuşağına manevi babalık yaptı. Société'nin amacı, yeni Fransız müziğini duyurmaktı ve yıllarca duyurdu; Franck'ın, d'Indy'nin, Chabrier'in, Bruneau'nun, Chausson'un, Dukas'nın, Lekeu'nün, Magnard'ın ve Ravel'in eserlerini tanıttı. Romain Roland, Société'ye "Fransız sanatının beşiği ve mabedi..." dedi. "1870'ten 1900'e kadar Fransız müziğinde büyük olan her şey onunla geldi. O olmasaydı müziğimizin onuru olan eserlerin büyük bölümü, yalnızca sahnelenmemekle kalmaz, belki de hiç yazılmazdı." Saint-Saëns, yalnızca Fransız müziğiyle de ilgilenmedi. Liszt ve Wagner lehine yaptığı propagandanın dışında, *Boris Godunov*'un müziğini, Rusya'ya yaptığı bir geziden sonra vokal partisyonunu getirerek Fransız müzisyenlere tanıtan da oydu. Müzik için en iyisi olacağını düşündüğü her şeyi yaptı. Ama 1890'a geldiğinde artık keskin bir gericiydi –somurtkan, huysuz, huzursuz, gezme düşkünü. Belki de muhteşem potansiyelini doğrulayacak bir hayat sürmediğini, gizliden gizliye anladı. Ayrıca kişisel yaşamı da çöktü. 1878'de birkaç ay içinde her iki çocuğunu kaybetti. André pencereden düştü;

Jean bir çocuk hastalığından öldü. Üç yıl sonra Saint-Saëns, karısını terk etti. Bir boşanma ya da ayrılma olmadı, ama bir daha yan yana gelmediler. (Karısı 1950'de doksan dört yaşında öldü.) Derin düşüncelere dalan Saint-Saëns, *Problèmes et Mystères* başlıklı felsefi bir kitap yazdı. Ateizmi savunan bir kötümserlik incelemesiydi. Sanat ve bilim, diyordu Saint-Saëns, dinin yerini alacaktır. Yaşamın hiçbir amacı yoktur. "İnsanlar nihai neden arayışlarında hep düş kırıklığına uğramıştır. Böyle şeyler hiç olmayabilir." Fransa'da varoluşçuluğun, Sartre'dan çok önce bir sözcüsü vardı: Saint-Saëns.

Kendi zamanının her tutkulu Fransız bestecisi gibi o da opera besteledi. İki denemeden sonra, 1877'de *Samson ve Dalila* ile başarıyı yakaladı. Prömiyeri Paris'te değil, Weimar'da yapıldı. Saint-Saëns'ın diğer on iki operasından hiçbiri, uzmanlar *Ascanio*'nun (1890) daha iyi bir eser olduğunu söylemelerine rağmen *Samson*'un popülerliğine uzaktan bile yaklaşamamıştır. Repertuvarda *Samson* kaldı. Aslında müziğinin genelde düşük ünü düşünüldüğünde, bu kadar çok eserinin repertuvarda kalması şaşırtıcıdır. Bazen icra edilen Fa-Majör No. 5 ile birlikte, Sol-Minör ve Do-Minör Piyano Konçertoları vardır. Do-Minör Senfoni No 3 (Org); Si-Minör Keman Konçertosu, La-Minör Viyolonsel Konçertosu; *Kuğu* kaynağı olan *Hayvanlar Karnavalı* icra edilen diğer eserleridir. Keman ve orkestra için Giriş ve Rondo Kapriçyoları çok sık duyulur. Senfonik şiirlerden *Danse macabre* [Ölüm Dansı] ünlüdür ve *Le Rouet d'Omphale* bir süre daha dinlenilmeye devam etti.

Bu eserler, kötü bir temsiliyeti işaret etmez. Saint-Saëns'ın, sanıldığından daha iyi bir besteci olduğunu gösterir. Müziğinde onu bu kadar uzun süre canlı tutan bir hayatiyet olmalı. Müziğinin mantığında, yalınlığında, pürüzsüzlüğünde, berrak ana çizgilerinde, keskin profesyonelliğinde estetik açıdan doyurucu bir şey vardır. Ortodoks formdan ne kadar ayrılırsa ayrılsın, kökleri Klasik gelenekte olan bir müziktir. Saint-Saëns'a ilk yeni-Klasikçi denilebilir. Her şeyden önce, müziğinin Klasik zarafeti vardır. Kendi zamanının bütün Fransız bestecileri arasında en erdemlisi oydu ve müziği, Franck ve okulunun duyular üstü seslerinden tamamen uzak durur. Sol-Minör Piyano Konçertosu ya da *Org* Senfonisi çok derine inmiyor olabilir; ama en azından, dönemin pek çok müziğinin bayağılığından ve zevksizliğinden uzak durur. Piyano müziği, salonun eşiğine kadar gelmiş, ama neredeyse hiç çalınmamıştır; yine de parlak zekâsından ve nesnelliğinden ötürü bayatlamamıştır. Çok etkili bir müziktir. Do-Minör Toccata (Beşinci

Konçerto'nun son bölümünün solo versiyonu) iyi bir örnektir. Liszt ile Ravel'i birleştiren türden ışıltısı vardır. Saint-Saëns'ı yeniden değerlendirmenin vakti gelmiş olabilir. Dönen devran, onun kusursuz ustalığını; hafif ama zarif ve berrak müzikal düşüncelerini canlandırmaya değer bulabilir. Sorun, Saint-Saëns'ın Piyano, Trompet ve Yaylı Çalgılar için Yedili, Re-Minör Keman Sonatı ve Si-bemol Piyano Dörtlüsüyle değil, daha zayıf müzikleriyle –*Samson et Dalila*, *The Swan, Danse macabre*– tanınmasıdır.



MIHAIL GLINKA (1804-1857)
(ANDREAS HALL)

23
RUS MİLLİYETÇİLİĞİ VE BÜYÜK BEŞLER (RUS BEŞLERİ) GLİNKA'DAN RİMSKY-KORSAKOV'A

Bir ülkenin özlemlerini bilinçli olarak müziğine yansıtma düşüncesi bir on dokuzuncu yüzyıl gelişmesiydi ve ana-akım Avrupa düşüncesinin biraz dışında olan ülkelerde daha güçlü bir biçimde dillendirildi. Rusya, Polonya, Macaristan, Bohemya ve İspanya; her biri en az bir tane boylu boslu, milliyetçi besteci üretti. Bu ülkelerde halkın, gerçekleşmesini istediği çok şey vardı. Halinden hoşnut vatandaşlara sahip olan zengin ülkeler, normal koşullarda bir bakıma propaganda niteliği de taşıyan–askerliğe manevi çağrı– milliyetçi müzik üretmezler. Avusturya yönetimindeki Bohemya Krallığı gibi halkı, yabancı bir gücün egemenliği altında olan bir ülke ya da halkı, çarın demir yumruğu ve kemikleşmiş, açgözlü bürokrasi tarafından inim inim inletilen bir ülke, toplumsal protesto yolunda fazla bir şey yapamayabilirdi. Ama protestolar, edebiyat ve müzikle yapılabilirdi ve yapıldı da. Aktivistlerin elinin kolunun bağlı olduğu yerde bir müzisyen, en azından ülkesinin özgürlük özlemini ya da ülkesinin geleneklerinden duyduğu gururu ifade edebilirdi. "Halk"la romantik özdeşleşme de bütün bunları kolaylaştırdı.

Müzikte milliyetçilik, senfoni ve opera gibi büyük formlarda bile bir halk müziği külliyatının bilinçli kullanılmasıdır. Wagner, en Tötonik bestecidir, ama milliyetçi değildir; çünkü Alman halk müziği mirasından hiç yararlanmadı. Bir besteci, arada bir halk müziği öğelerinin kullanıldığı bir eser yazsa bile bu, onu illa milliyetçi yapmaz. Brahms, bir dizi *Deutsche Volkslieder* [Alman halk şarkıları] yazdı, ama bu onu milli bir besteci yapmadı; *Divertissement à la hongroise*'ı besteleyen Schubert'i de. Bu eserler, Liszt'in *Macar Rapsodileri* gibi, ana eser külliyatlarının dışındaydı. Müzikte milliyetçilik, yüzeye sürülmüş bir halk müziği cilası değildir. Aksine bir halkın şarkılarının, danslarının, dinsel müziğinin ve halkın ruhunun akla getirilişidir. Gerçek milliyetçiler, malzemeyi birebir aktarmak zorunda değildirler. *Melos*'la o kadar doludurlar ki bütün müzikleri, özel bir yanıt

olarak anayurtlarının müziğini akla getirir. *Melos*, soludukları hava, yedikleri yemek ve konuştukları dil kadar fiili olarak zihinsel ve işitsel süreçlerinin özsel bir parçası olur.

Chopin ve Liszt, gerçek milliyetçi olmamalarına rağmen Chopin, mazurkalarında ve polonezlerinde, Liszt rapsodilerinde bunun yolunu göstermişlerdi. (On dokuzuncu yüzyıl, Liszt'in rapsodilerine sonraki çağlardan daha yüksek bir değer verdi.) Rusya kıpırdamaya başlayınca pek çok Rus müzisyen, akademik bestecilere değil, daha çok Chopin ve Liszt'e baktı. Chopin ve Liszt, Alman ve Avusturya konservatuvarlarının "kurallarına" karşıt olarak özgürlüğü temsil ediyorlardı. Rus milliyetçiler de kurallardan nefret ediyorlardı. Rus besteciler, Avrupa'da, milliyetçilikten estetik yaratan ilk bestecilerdi. Mihail Glinka (1804-1857) 1836'da *Çar İçin Bir Hayat* operasıyla harekete geçti. Ondan sonra Rusya'nın, müzik tarihinde en özgün ve güçlü besteciler arasında yer alacak bir avuç milliyetçi besteci yetiştirmesi, yalnızca elli yıl sürdü.

Glinka'ya kadar, Rus müzik yaşamına İtalyanlar egemen olmuştu. Manfredini, Galuppi, Paisiello ve Cimarosa gibi önemli on sekizinci yüzyıl bestecileri Rusya'da çalışmıştı. Moskova ve St. Petersburg'da –aslında Avrupa'nın diğer kentlerinde olduğu gibi– opera, İtalyan operası demekti. Glinka'dan önce aktif olan çok az sayıdaki yerli Rus bestecinin müziğini, yalnızca uzmanlar bilir. Rusya, on dokuzuncu yüzyılın başında gizemli bir ulustu –Napoléon'un çözümlediği gibi son derece güçlü, ama ortaçağdan yeni çıkmakta olan bir ulus. Batının felsefi düşünce, kültür ve bilim geleneği, aristokrasinin aydınlanmış birkaç üyesi hariç, büyük ölçüde bilinmiyordu. Müzikal açıdan ülkenin zengin bir halk şarkıları mirası vardı; ama müzikal bir kuruluş adına hiçbir şey yoktu. 1850'de bütün Rusya'da tek bir müzik konservatuvarı bile yoktu. Çok az öğretmen, çok az müzik kitabı ve yayını vardı. St. Petersburg'da, Rus Filarmoni Derneği olarak bilinen bir organizasyon vardı. Yılda iki konser veriyordu.

Müzisyenler ikinci sınıf vatandaştı. Anton Rubinştayn'ın 1862'de St. Petersburg Konservatuvarını kurmadan önce yazdığı gibi, "Rusya'nın, kelimenin tam anlamıyla sanatçı-müzisyeni neredeyse yoktur. Bunun nedeni hükümetimizin, resim, heykel gibi diğer sanatların sahip olduğu ayrıcalıkları müzik sanatına vermemiş olmasıdır –yani, müzik yapana sanatçı rütbesi verilmez." Bu önemlidir. Rubinştayn, müzisyenlerin toplumsal statüye

sahip olmadıklarını söylüyor. Bir ressam, hükümet tarafından tanınıp kendisine "devlet sanatçısı" unvanı verilebilirdi. Ama bir müzisyene değil.

Bugün konser izleyicisinin bildiği şekliyle Rus müzik tarihi, iki büyük operasından, *Çar İçin Bir Hayat* ve *Ruslan ve Lyudmilla*'dan önce çok sayıda, Batı etkisinde müzik yazan Glinka ile başlar. Bilhassa Çaykovski, Glinka'nın dönüşümünü hiç hazmedemedi. "Kâh keman kâh piyano çalan, havalı temalar üzerine renksiz kadriller ve fanteziler besteleyen, ciddi formlara (dörtlü, altılı) ve şarkılara el atan, ama 30'ların beğenisine uygun bayağılıklardan başka bir şey bestelemeyen –aniden ömrünün kırk dördüncü yılında, dehası, genişliği, özgünlüğü ve kusursuz tekniğiyle en büyük ve en köklü müzikle aynı düzeyde duran bir opera üreten bir amatör." Rus ulusal okulunun kurucusu Glinka, ardılları tarafından ilahlaştırıldı. Çaykovski'nin açıklaması tipiktir. O zamanki ve şimdiki bütün Rus besteciler, Glinka'ya bir çömezin, ustanın yüzüne gözlerini dikip baktığı gibi baktılar. Yine Çaykovski: "Şimdiki Rus okulu, *Kamarinskaya*'nın içindedir; tıpkı bütün meşenin, palamudun içinde olması gibi... Bütün Rus besteciler (ben de dahil), ne zaman bir Rus dans ezgisiyle uğraşmak zorunda kalsalar kontrpuan ve armoni kombinasyonlarını *Kamarinskaya*'dan alırlar."

Mihail Glinka, 1 Haziran 1804'te varlıklı toprak sahibi bir ailede doğdu. Piyano ve keman dersleri aldı; 1803'te Rusya'ya yerleşen İrlandalı piyanist besteci ünlü John Field'dan da birkaç piyano dersi aldı. Ama müzik eğitimi yarım yamalak oldu. 1824'te St. Petersburg'da Yol ve Ulaştırma Bakanlığında memur oldu. 1828'de istifa etti ve Avrupa'yı gezdi; Bellini ve Donizetti ile tanıştığı Milano'da yaklaşık üç yıl geçirdi; sonra bir yıl Berlin'de kalıp Siegfried Dehn'den kuram dersi aldı. Bu dönemde bestelediği müzik, esas olarak kozmopolittir ve Rus renkleri, Beethoven'ın *Razumovsky* dörtlülerinde kullandığı Rus temalarından daha belirgin değildir. Örneğin Glinka'nın Piyano ve Yaylı Çalgılar için Altılı'sı, güçlü bir biçimde Mendelssohncudur. 1832'de bestelendiği düşünülürse çarpıcı bir biçimde Romantik, deyimsel bir piyano bölümü vardır ve bir Rus halk şarkısını süslemesiz bir biçimde aktarır. Ama bu müzikal malzemeye hiçbir koşulda özgün denemez.

1834'te Rusya'ya dönen, Puşkin ve Gogol'la arkadaş olan Glinka, konusu Rus olan bir opera bestelemeye karar verdi. Ulusal bir kahramanda, İvan Sussanin'de (Rusya'da bugün de operaya *Çar İçin Bir Hayat* değil, *İvan Sussanin* [özgün başlığı] denir) karar kıldı ve partisyona iki yıl harcadı. Ope-



MILI BALAKIREV (1837–1910)

ra, Polonya ordusunun bir bölümünü yanlış yönlendiren, böylece kendi yaşamı pahasına ilk Romanov'un hayatını kurtaran köylü İvan Sussanin'le ilgilidir. Glinka bu hikâyeden esinlendiğini söyledi. "Adeta bir büyüyle, hem bütünsel anlamda operanın planı hem Rus ve Polonya müziği antitezi düşüncesi, temaların birçoğu, hatta çalışmanın ayrıntıları, –bütün bunlar bir anda aklıma geldi." Operanın prömiyeri 9 Aralık 1836'da çarlık ailesinin huzurunda gerçekleşti ve büyük bir başarı elde etti. Etmemesi için bir neden yoktur. Saray İtalyan operasına alışıktı ve *Çar İçin Bir Hayat* güçlü bir biçimde İtalyanvariydi. Armoni bakımından sorun yaratmaz ve ezgi bakımından çekicidir. Yirminci yüzyıl kulağı için hoş bir eserdir, ama pek devrimci değildir ve Çaykovski'nin neredeyse histerik övgüsünü anlamak zordur. Ama yirminci yüzyıl çok uzaktadır. 1836'da ve sonraki yıllarda Ruslar için *Çar İçin Bir Hayat* tek başına durur –Rus bir konu üzerine ilk opera, soylular yerine köylülerle ilgili bir librettosu olan ilk opera, Rus halk şarkılarını aktaran ilk opera.

Ruslan ve Lyudmilla çok daha ilginç ve önemli bir opera olmasına rağmen Glinka'nın, *Çar İçin Bir Hayat* operası kadar popüler bir başarıyı bir daha yakalaması mümkün olmadı. 1842'de bestelenen *Russlan*, oryantalizmiyle, tam ton dizi kullanımıyla, kimi düzensiz disonanslarıyla ve *Çar İçin Bir Hayat*'tan çok daha fazla kişilikli olmasıyla güçlü bir milliyetçiliğe sahiptir. Ancak başarısız oldu. En azından Avrupalı müzisyenlerin önemli bir kısmı *Russlan*'dan hoşlandı. Rusya'da bir turnede olan Liszt bütün partisyonu piyanoda okudu ve etrafta dolaşıp değerinin borazanlığını yaptı. Yeni yeteneklere ve yeni seslere hep duyarlı olan Liszt, Rusya dışında yaşayan; ama gözü sürekli bu ülkedeki gelişmelerde olan çok az müzisyenden biriydi. Sonraki yıllarda, Rus müziğinin tam olarak neyi temsil ettiğini açıkladı. Herhangi bir yabancı etkiden tamamen bağımsız gelişen Ruslar (diyordu Liszt), Liszt'i memnun eden bir yeniliği gerçekleştirdiler; müziğe kendi ritmlerini ve taze beğenilerini taşıdılar. Liszt'in deneyimli kulağına hoş gelen taze kavramlardan biri, Glinka'nın son dönem müziğinde ve ardıllarının müziğinde büyük bir rol oynayan Rus halk şarkısının egzotik niteliğiydi. Ritmik açıdan Rus halk müziği oldukça düzensizdir, çoğu kez beş-dörtlük ya da yedi-dörtlük ölçüdedir; bunlar, Stravinsky tarafından yirminci yüzyılda popülerleştirilene kadar Batılı bestecilerin görece az kullandıkları ölçülerdir. Stravinsky'nin ritmik düzensizliğinin bu kadar belirgin olması

tesadüf değildi; Rimski-Korsakov'un bir öğrencisi olarak Rus halk şarkısını iyi biliyordu.

Ruslan ve Lyudmilla'ya –o zamanın Rusları için çok ileri bir eser– ilgi gösterilmemesine morali bozulan Glinka 1844'te Fransa ve İspanya'ya uzun bir ziyaret gerçekleştirdi. İspanya onu büyüledi, İspanyol dansı öğrenmeye bile çalıştı. "Ayaklarım iyiydi, ama kastanyetleri beceremedim." Sonuç, Avrupalı bir bestecinin ilk kez İspanyol ezgileri ve ritimleri kullanma girişimlerinden biri olan *Jota aragonesa* oldu; *Madrid'de Yaz Gecesi* adlı bir uvertür de öyleydi. Glinka, Rus-kaynaklı müziğini de ihmal etmedi ve Rus halk temalarına dayanan yarım yüzyıllık orkestra müziğinin atası 1848'de olan orkestral fantezi *Kamarinskaya* geldi. Ama toplamda fazla beste yapmadı. Seyahat etti, bir dizi güzel hanımefendiyle arkadaşlık etti (1835'te yaptığı evliliği 1839'da ayrılıkla, 1846'da da boşanmayla sonuçlanmıştı), kıtanın her tarafında meslektaşlarıyla buluşup eğlendi. Sıkıldı. Sonunda yeni bir ilgi alanı buldu –kilise müziği. Berlin'e Bach'ı ve kilise müziği makamlarını incelemeye gitti. Orada üşüttü ve 15 Şubat 1857'de öldü. Hemen ulusal bir kahraman oldu. Anton Rubinştayn, "Beethoven ve Glinka!" diye haykırdı. Rubinştayn'ın Rus çağdaşları, bu ikilide abartılacak bir yan görmediler.

Rus müziğinde bir sonraki gelişme, bir grup yetenekli amatör Mili Balakirev adlı bir baba figürünün etrafında toplanınca gerçekleşti; Balakirev kısa boylu, bodur, Asyalı görünümlü, büyük ölçüde kendi kendini yetiştirmiş bir besteciydi. Sonuç, müzik tarihinin en tuhaf işlerinden biri oldu ve dünyanın başka hiçbir yerinde de gerçekleşemezdi.

Balakirev, 2 Ocak 1837'de Nijni-Novgorod'da doğdu. On yaşındayken annesi tarafından Moskova'ya götürüldü ve orada piyano dersleri aldı; Mozart ve Beethoven üzerine kitaplar yazan Aleksandr Ulibişev tarafından adeta evlatlık alındı. Ulibişev, müziğin kuralları hakkında hiçbir şey bilmeden beste yapmaya başlayan genç Balakirev'i teşvik etti. Dostu ve öğrenci arkadaşı kemancı Peter Dmitriyeviç Baborikin'in açıkladığına göre, Balakirev'in armoni, orkestrasyon ya da kuram üzerine bir tek kitabı bile yoktu. Ama kararlılığı, iyi bir müzikal zihni ve iyi bir kulağı olan Balakirev, ısrar etti; Glinka operalarını dinleyince kendini daimi olarak müziğe adamaya karar verdi. 1855'te St. Petersburg'a yerleşti. Orada Glinka'nın teşvikiyle piyanist ve besteci olarak aktifleşti.

Güçlü fikirleri olan ve bunlara uyulmasına bekleyen bir adamdı ve 1857'de Glinka öldükten sonra Rus müziğinin lideri oldu. Yalnızca bir lider değil; çar oldu. Rus Beşleri olarak tanınacak bir grup genç müzisyen –başka alanlarda profesyonel çalışan kendi kendini yetiştirmiş bir grup hevesli– etrafında toplandı. Birçoğu, yaşadıkları sürece yarı-zamanlı besteci olarak kaldı. 1856'da Balakirev'in yörüngesine giren ilk kişi César Cui'ydi. Cui (1835-1918) bir subaydı ve ömrünün sonuna kadar subay kaldı. Aynı zamanda mühendisti ve uzmanlık alanı istihkâmdı. Bir besteci olarak Beşlerin en az yetenekli olanıydı ve epeyce müzik yazmasına rağmen *Orientale* adlı bir salon parçası hariç, hiçbiri repertuvarda kalmadı. Grup için daha çok bir eleştirmen olarak değerliydi. Durup dinlenmeden Beşlerin milliyetçi ilkelerini açıklayan makaleler yazıyordu; makaleleri, Rusya'nın yanı sıra, Fransa'da da yayımlandı.

Gruba giren bir sonraki kişi Modest Musorgski'ydi (1839-1881). Ölümsüzlüğe uygun bir aday olarak görünmüyordu. O sıralarda, 1857'de, birinci sınıf Preobrajenski Alayında on sekiz yaşında bir asteğmendi ve Preobrajenski Alayının her iyi subayının bilmek zorunda olduğu şeyleri öğrenmişti –nasıl içileceğini, nasıl zamparalık yapılacağını, nasıl giyinileceğini, nasıl kumar oynanacağını, bir serfin nasıl kamçılanacağını ve bir atın üzerinde nasıl oturulacağını. Musorgski, bütün bu becerileri arasında en fazla içki içmeyi sevdi. Diğer büyük becerisi de, piyano çalma yeteneğiydi. Ona annesi öğretmişti ve repertuvarı, o günün moda potpurilerinden oluşuyordu. O sırada orduda subay doktor olan Aleksandr Borodin, Musorgski'yle 1856'da, ikisi de aynı hastanede nöbetçi subayken tanıştı. Yıllar sonra eleştirmen Vladimir Stasov'a gönderdiği bir mektupta Borodin, Musorgski'yle ilgili ilk izlenimlerini yazdı:

> *Ordu doktorluğuna yeni atanmıştım ve Musorgski de yeni mezun olmuş bir subaydı. Hastanede nöbetteyken ortak odada karşılaştık; canımız sıkıldığı ve arkadaş aradığımız için konuşmaya başladık ve hemen birbirimize ısındık. Aynı akşam ordu doktorunun evine davet edildik. Yetişkin bir kızı olan doktor, sık sık nöbetçi subayların çağırıldığı partiler verirdi. O sırada Musorgski çok acemi, çok zarif, çok becerikli küçük bir subaydı: yepyeni, tam üzerine oturmuş üniforma, iyi kesilmiş tırnaklar, iyi yağlanmış ve özenle düzleştirilmiş saçlar, düzgün ve bakımlı eller. Davranışları kibar ve aristokratçaydı. Dişleri arasından konuşuyor, özenle seçilmiş sözcüklerin arasına Fransızca*



CÉSAR CUI (1835-1918)
(İLYA REPİN)

kelimeler serpiştiriyordu. Aslında biraz yapmacıklığın yanı sıra, kusursuz yetiştirilme ve eğitimin de işaretlerini veriyordu. Piyanonun başına oturdu ve cilveli bir şekilde ellerini kaldırarak Travatore *ve* Traviata*'dan parçaları özenle ve zarafetle çalmaya başladı; etrafındaki çember, kendinden geçmiş bir biçimde "Charmant! Délicieux!" diye mırıldanıyordu.*

Musorgski'nin en çok sevdiği şey müzikti. Balakirev'in onun üzerindeki etkisi o kadar büyüktü ki 1857'de görevinden istifa etti ve çılgınca müzik çalışmaya daldı. Ailesinde para vardı; bu nedenle Musorgski'nin mali sorunları yoktu. Borodin, iki yıl sonra onunla tekrar karşılaştı ve daha fazla etkilendi: "Eski subaydan eser kalmamıştı. Giyimi, tarzı, her zamanki gibi düzenliydi; ama züppeliğin hiçbir izi yoktu." 1861'de serfler özgür bırakılınca Musorgski, mali sorunlar yaşamaya başladı. Aralarında Musorgski'nin ailesi de olmak üzere, birçok toprak sahibi aile bu durumdan olumsuz etkilendi. Musorgski, ailesinden mali yardım almadan başının çaresine bakmalıydı ve bir devlet memurluğu işi bulmak zorunda kaldı.

Ondan sonra Nikolay Rimski-Korsakov (1844-1908) adlı genç bir deniz subayı, Balakirev'in çevresine girdi. Musorgski gibi o da aristokrat bir aileden geliyordu. Musorgski'den farklı olarak, piyanoyla ve viyolonselle ilgilenmesine rağmen yetenekli bir piyanist değildi. Beste yapmak istiyordu; ama Balakirev'le karşılaşana kadar, ne yana döneceğini bilmiyordu. Rimski'nin piyano öğretmeni Fyodor Kanille'nin aracılığıyla bir araya geldiler. Rimski, Aralık 1861'de ebeveynlerine şunları yazdı: "Geçen Pazar, Canille beni ünlü bir müzisyen ve besteci olan M. A. Balakirev'le ve *Kafkas Mahkûmu* operasını yazan Cui ile tanıştırdı." Rimski-Korsakov, kendini kaybetti ve "böylesine muhteşem bir tanıştırma için" Camille'e nasıl teşekkür edeceğini bilemedi. Balakirev, Rimski'de farklı bir şey gördü ve pençesini kalbine geçirdi. Stasov'a yazdığı bir mektupta Balakirev şunları söyledi: Cui "bir yetenek, ama toplumsal anlamda bir insan değil" ve Musorgski "gerçekte bir aptal"dı. Ama Rimski-Korsakov! Genç deniz subayı için "yaşlı bir teyzenin, genç avukat yeğenine güvendiği gibi ona güveniyorum" diyordu. Rimski, Mi-bemol bir senfoninin taslaklarını birlikte getirmişti. Balakirev, on sekiz yaşındaki besteciyi senfoniyi bitirmeye teşvik etti.

Aleksandr Borodin, Balakirev çevresine 1862'de katıldı. Prens Luka Gedeonoşvili'nin evlilik dışı çocuğu Borodin (1833-1887) bir bilim insanı ola-



MODEST MUSORGSKİ (1839-1881)
(ILYA REPIN)

rak yetiştirildi ve yaşamı boyunca bilim insanı olarak kaldı. Tıp Akademisine gitti, dereceyle mezun oldu ve Heidelberg'de eğitimine devam etti. Uzmanlık alanı kimyaydı. Doktora tezi, "Arsenik Asidin Fosforik Asitle Benzeşimi Üzerine"ydi. Bu arada müzik de hayatındaydı. Borodin de Musorgski gibi, beste yapmak isteyen amatör bir piyanistti ve tıp okulundaki öğretmenleri, müziğe bu kadar çok zaman ayırdığı için onu azarlayacaktı.

İşte böyle –istihkâm subayı, eski asteğmen, deniz subayı ve kimyacı. Sanat tarihçisi ve müzik eleştirmeni Vladimir Stasov ya da biri şarkıcı diğeri piyanist yetenekli Purgold Kızkardeşler gibi, çevrenin çeper üyeleri de vardı. Beşlerin bir üyesi olmayan, ama çevreyle yakın bağlantılı ve özgün düşünceleri olan besteci Aleksandr Dargomijski (1813-1869) vardı. Sürekli onun evinde toplanıyorlardı ve Balakirev yerine o lider olabilirdi, ama sağlığı yerinde değildi ve Balakirev'in yönetme ve esin verme yeteneğinden yoksundu. Besteci ve Rusya'daki ilk önemli müzik eleştirmeni Aleksandr Serov da vardı. Ama aktif çalışanlar Cui, Musorgski, Rimski-Korsakov ve Borodin'di. Balakirev'in dizinin dibinden ayrılmadılar. Ders programları ve çalışma yöntemleri, iyi bir Alman profesörün gözlerini yaşartırdı. Kitapları yoktu, temel bilgileri yoktu, yalnızca birbirlerine ve Balakirev'e yaslanıyorlardı. Bach'tan Berlioz ve Liszt'e kadar bulabildikleri her partisyonu alıyor, çalıyor, formlarını çözümlüyor, parçalara ayırıyor ve yeniden birleştiriyorlardı. Herhalde bu, müzik çalışmanın kötü bir yolu değildir. Birbirlerinin eserlerini eleştirdiler, beste yapmada birbirlerine yardımcı oldular ve küçük adımlarla ilerlediler. Birbirine bağlı bir gruptu ve aralarından ikisi, Musorgski ile Rimski-Korsakov bir süre aynı evde kaldı. Borodin'in yazdığı gibi, "Grubumuzun üyeleri arasında, çekememezliğin, kibrin ya da bencilliğin gölgesi yoktur. Birinin en küçük başarısı, herkesi içtenlikle mutlu eder."

Kendi kendini eğiten ve bundan gurur duyan grup, meydan okurcasına sorumluluklarını bir erdem haline getirdi ve öğretilerinin bayrağını ödünsüz bir biçimde yükseltti. Bir grup olarak kendiliğindenliği, "müzikte hakikat"i, milliyetçiliği, akademiciliğe ve Wagnerciliğe karşı muhalefeti savundular. Onlara göre, Rus müziğinin kötü adamları Rubinştayn Kardeşler ve konservatuvarlarıydı; zira onlar, Batı "öğrenimli" geleneği temsil eden Düşmanlardı. Rusya'nın ilk büyük piyanisti Anton Rubinştayn (1830-1894), erken Romantizmin Mendelssohn-Schumann-Chopin geleneğinde peş peşe eserler veren üretken bir besteciydi. *Ocean* Senfonisi, on dokuzuncu yüzyılın



NİKOLAY RİMSKİ-KORSAKOV (1844-1908)
(EMIL WIESEL)

ikinci yarısında Avrupa'daki en popüler orkestra eserlerinden biriydi. Diğer eserlerinde olduğu gibi, *Ocean* Senfonisi'nde de milliyetçiliğin izi yoktur. Yüzyılın dönümünden sonra Rubinştayn'ın müziği, Fa-Majör Melodi hâlâ bilinmesine, Re-Minör Piyano Konçertosu ve birkaç solo piyano eseri arada bir dinlenilmesine ve operası *The Demon* Rusya'da hâlâ sahnelenmesine rağmen Rubinştayn, fiilen ortadan kayboldu. 1862'de Rubinştayn, St. Petersburg Konservatuvarını kurdu. İki yıl sonra kardeşi Nikolai, Moskova Konservatuvarını kurdu. Nikolay Rubinştayn da (1835-1881) iyi bir piyanistti. Çaykovski, onu daha ünlü olan kardeşi Anton'dan bile üstün tuttu.

Beşler, her iki Rubinştayn'dan da nefret ediyordu. Cui, "Rubinştayn'ı bir Rus besteci saymak ciddi bir hata olur" diyordu. "Yalnızca beste yapan bir Rustur." Beşlere göre iki konservatuvar, Alman geleneğinin kısır ölü ağırlığını temsil ediyordu. Balakirev, St. Petersburg Konservatuvarını "Rus müziğinin tamamını Alman generallerin boyunduruğu altına sokmak için" bir komplo olarak görüyordu. Beşler başka bir şey arıyordu. Öncelikle insan sesi için dramatik müzikle ya da kendi ülkelerinin geleneklerini temsil eden orkestra müziğiyle ilgileniyorlardı. Onların "hakikat" düşüncesi, Rubinştayn'ın hakikat düşüncesinden epeyce farklıydı. Cui'nin, öğretilerini açıklarken söylediği gibi, "Dramatik müziğin, metinden bağımsız, mutlak müzik olarak asli bir değeri olmalıdır." Ve; "Vokal müziği sözcüklerin anlamıyla tam bir uyum içinde olmalı... Sahnelerin yapısı tamamen karakterlerin ilişkisine ve oyunun genel hareketine dayanmalıdır." Koloratur nağmelemelerden kurtulun, "laytmotif " denilen kartvizitlerden kurtulun, "kalıplaşmış değişmez formlardan" kurtulun. Esin en önemli şeydi, "kurallar"dan ya da sonat formundan çok daha önemli bir şey.

Beşlerin akademisyenlerden hoşnutsuzluğuna karşılık verildi. Konservatuvar eğitimli müzisyenlere göre, Balakirev'in çevresi amatörlerden oluşmaktaydı. Özellikle Çaykovski, Beşlerin (ona göre) rezilce ve özgüvenli iddialarına sürekli gülüyordu. "İnsan hep çalışmalı ve haysiyetli bir sanatçı, havasında olmadığı bahanesiyle eli kolu bağlı oturmamalıdır... Kendime hâkim olmayı öğrendim; özgüvenleri ve sabırları olmayan, en ufak güçlük karşısında havlu atan Rus meslektaşların izinden gitmediğime memnunum. Büyük yeteneklerine rağmen bu kadar az ve bu kadar istikrarsız üretmelerinin nedeni budur." Patroniçesi Nadejda von Meck'e yazdığı uzun ve ünlü mektubunda Çaykovski, Beşler hakkında tam olarak ne düşündüğünü

anlattı. 5 Ocak 1878 tarihli mektup, o günün "mektepli" Rus müzisyenlerinin ne düşündüklerini gösteren önemli bir belgedir:

> *... Bütün en yeni Petersburg bestecileri çok yetenekli kişilerdir; ama en kötü türden bir kibir ve müzik dünyasının geri kalan kısmından üstün olduklarına dair salt yüzeysel bir inanç hepsinin iliğine işlemiştir. Yakın zamanda Rimski-Korsakov istisna olmuştur. O da diğerleri gibi alaylıydı; ama onda köklü bir değişim gerçekleşti [Rimski, yakın zamanda St. Petersburg Konservatuvarına bestecilik profesörü olarak atanmıştı]... Çok gençken, önce onu deha olduğuna inandıran, sonra ona* okul okumanın *gerekli olmadığını, okulun esini öldürdüğünü, yaratıcılığı kuruttuğunu ve benzeri şeyler anlatan bir grubun içine düştü. Önce bunlara inandı. İlk besteleri, kuramsal eğitimden yoksun çok büyük bir yeteneği açığa vurur. Ait olduğu çevrede herkes kendine ve birbirlerine âşıktı... Cui, yetenekli bir heveskârdır. Müziği özgünlükten yoksundur, ama sade ve zariftir... Borodin, Tıp Akademisinde 50 yaşında bir kimya profesörüdür. Yine bir yetenek –hatta etkileyici bir yetenek– ... Cui'den daha az zevke sahiptir ve tekniği o kadar zayıftır ki dışarıdan yardım almadan bir satır yazamaz. Musorgski'ye çok haklı olarak tükenmiş biri dersiniz. Yetenek bakımından belki hepsini geçer; ama müzik anlayışı dardır ve kendini geliştirme ihtiyacı hissetmez... Bu çevrenin en öne çıkan kişisi Balakirev'dir. Ama çok az şey başardıktan sonra sessizleşti. Muazzam yetenekleri vardır; onu kibirli bir evliyaya dönüştüren koşulların kaçınılmazlığı yüzünden yetenekleri kayboluyor... Bu beyefendilerle ilgili samimi kanaatim budur. Ne kadar üzücü bir şey! Rimski-Korsakov hariç, ciddi bir şey yapmaları beklenmeyen bu kadar çok yetenek! Rusya'nın genel hali bu değil mi? Meydana çıkıp savaşmaları gerekirken talihsizce, bir tür Plevne'yle önleri kesilmiş muazzam güçler. Yine de bu güçler vardır. Bir Musorgski bile, bizzat disiplinden yoksunluğuyla yeni bir dil konuşuyor. Dil çirkin, ama tazedir...*

Çaykovski, ne kadar adil olmaya çabalasa da duyduğu memnuniyetsizlik ve beslediği önyargılar kendini belli eder. Bununla birlikte, Musorgski'nin temel gücünü görecek kadar dürüst ve iyi müzisyendi. Balakirev'le ilgili söyledikleri genel olarak doğruydu. Balakirev, bir besteciden çok çevresindekiler için bir katalizör işlevi gördü ve kendi müziğinin çok azı günümüze dek yaşadı. Hâlâ geçerliliği olan tek eseri, büyük piyano eseri *Islamey*'dir. Sir

Thomas Beecham, Balakirev'in Birinci Senfoni'sini yönetirdi ve Serge Koussevitsky, senfonik şiir *Thamar*'ı beğenirdi. Bu iki destekçi öldüğünden beri her iki eser de Batıda fazla duyulmadı.

1860'lar, Beşlerin bir çevre olarak birlikte çalıştığı on yılı kapsar. Balakirev'in, St. Petersburg Konservatuvarına karşı kurduğu ve başkanlığını yaptığı Özgür Müzik Okulu vaktinin çoğunu alıyordu. Özgür Okul konserlere destek oldu ve Balakirev, yılda yaklaşık yirmi eser yönetip, çok sayıda yeni Rus müziğini (Çaykovski'nin birkaç müziği de dahil) tanıttı. Genç arkadaşlarına göz kulak olmaya devam etti ve Rimski-Korsakov, onun "demir pençe"sine birçok kez değindi. Balakirev, bir yandan, onların gelişimiyle içtenlikle ilgileniyordu. Ancak işleri kendi bildiği gibi yapmak isteyen bir despottu ve çevresinin üyeleri kendi başlarına hareket etmeye, olgunlaşmaya, onun öğütlerini dinlememeye başlayınca öfkeleniyordu. Etkisinin azaldığını hissettikçe tutumu, her zamankinden daha keskin ve daha buyurgan oldu. Onunla bağlantısı bulunan Çaykovski, "müzikal fikirlerinin tek taraflılığından ve ses tonundaki sertlikten hoşlanmıyorum" diye yakınıyordu. Balakirev, ikincil konuma düşmek yerine çevreden uzak durmaya başladı; Borodin'in 1871'de fark ettiği bir olgu:

> *Balakirev'in neden bu kadar inatla uzak durduğunu anlamıyorum... Belki yalnızca kibri onu yiyip bitiriyor. Doğası gereği o kadar despottur ki en önemsiz konularda bile isteklerine tam itaat ister. Özgürlüğü ve eşitliği kabul etmek ona olanaksız gibi görünüyor. Beğenilerine, hatta kaprislerine en ufak itiraza dayanamaz. Herkese ve her şeye kendi boyunduruğunu takmak ister. Ama artık büyüdüğümüzün, kendi ayaklarımızın üzerinde durduğumuzun ve artık desteğe ihtiyaç duymadığımızın da tamamen farkındadır. Bu durum canını sıkıyor. Birçok kez Ludma'ya şunları söyledi: "Niye onların işlerini dinleyeyim, artık hepsi o kadar olgun ki onlar için gereksizleştim, bensiz yapabilirler" vb. Tabiatı gereği, bir sütanne gibi üzerine titreyebileceği küçüklerin etrafına toplanmasını ister... Bu arada Mily'nin yabancılaşması, açıkça çevreden uzak durması, birçok kişiyle, özellikle Modest'le ilgili keskin açıklamaları, ona sevgi besleyenleri epeyce soğutmuştur. Böyle devam ederse kendini yalıtabilir ve bu durum, onun manevi ölümü anlamına gelir.*

Borodin, gerçekleri dile getiren bir kâhindi. Balakirev kısa süre içinde çevreden tamamen koptu. 1872'de müziği tamamen bıraktı ve bir demiryolu şir-

ketinde iş buldu. Kendisini dışlanmış, yararsız biri gibi hissetti ve dini bir fanatik haline geldi. Bu durum birkaç yıl sürdü; sonra müzik savaşlarına geri dönüp tekrar Özgür Okulun müdürlüğünü üstlendi ve yeni bir grup öğrenci aldi; yeni öğrenciler arasında yetenekli Sergey Lyapunov da vardı. Yeniden beste yapmaya da başladı; sonunda iki senfoni ile büyük bir piyano sonatını bitirdi. (Balakirev, daha önceleri bestelerine başlayıp onları bitirmemekle ünlüydü.) Çaykovski'yle arkadaş oldu, onu öneri ve öğüt bombardımanına tuttu. Ama artık bir zamanlar olduğu gibi bir sembol değildi. Saygı duyuluyordu, ama sözleri artık yasa değildi. Beşlerin kurucu babası, grubun en son ölen ikinci üyesiydi. (Cui, ondan sekiz yıl fazla yaşadı.) 1910'da öldüğünde, genç kuşak Rus besteciler için yalnızca bir isimden ibaretti. Ama o olmasaydı Rus müziği tamamen farklı bir yola girerdi.

Musorgski, Beşlerin başyapıt üreten ilk üyesiydi. Grubun içinde en özgün ve en uzlaşmaz olan oydu. Yalnızca müzik için yaşadı; belki de hayallerini gerçekleştiremediği için o kadar çok içti. Alkol dışında hiçbir şey müzikal arayışına müdahale edemedi. Memurluk göreviyle neredeyse hiç ilgilenmedi, aşk ilişkisi yaşamamış gibi görünüyor, parası yoktu ve yalnızca kafasındaki sesleri kâğıda geçirmek için yaşadı. Bir sanatçının kalabalıkların peşinden gitmemesi, kendi yolunu kendisi açması gerektiğine inandı. 1867'de Rimski'ye yazdığı bir mektupta fikir verici bir cümle vardır. Wagner hakkında yazıyordu; onu fazla sevmezdi, ama onunla ilgili hissettikleri şunlardı: "Wagner güçlüdür; güçlüdür, çünkü müziğe el atar ve onu oraya buraya çekiştirir." Musorgski felsefesini yavaş yavaş oluşturdu. Düşüncesinin temelinde, insan konuşmasının müzikal terimlerle yeniden üretimi kavram yatıyordu ve Gogol'ün *Bir Evlenme*'sini besteleyerek buna ulaşmaya çalıştı; ama yalnızca bir perdesini tamamlayabildi. Bu perdeyi kendi Rubicon'u olarak tanımladı. "Bu, müzikte yaşayan düzyazıdır... bu, insanlığın diline saygıdır, bu basit insan konuşmasının yeniden üretimidir." Kafasını bu konuya taktı. Saplantılı bir biçimde döne döne bu konuya değindi. "Demek istiyorum ki eğer insan düşüncesinin ve duygusunun sesle ifadesi sahiden benim tarafımdan *müzik* şeklinde üretiliyorsa ve bu yeniden üretim müziksel ve sanatsalsa, o zaman iş tamamdır." Ya da; "En basit araçlarla, yalnızca insan sesinin tonlamalarını yakalama sanatsal içgüdüsüne itaat ederek ruhu okşamak olanaklıysa –neden bu konuyla ilgilenmeyelim?" Ya da; "Karakterlerimi insanların gerçek yaşamda konuştukları gibi, abartmadan ya da çarpıt-

madan sahnede konuşturmak ve baştan sona sanatsal olacak müzik yazmak isterim... Anlatmak istediğim şey, Klasisizmin değil yaşamın ezgisidir." Musorgski, misyonunun "sanat tarihinde örneği olmayan", "doğrudan doğruya yaşamdan alınan düzyazıyı besteleme, ortaya müzikal düzyazı çıkarma" olduğuna karar verdi. Bu düşünceleri yoktan var etmedi; *Taştan Konuk* operasıyla şarkılaştırılmış konuşmanın somut bir örneğini veren Dargomijski, bu düşünceleri daha önce ilan etmişti. Dargomijski, 1857'de şunları yazmıştı: "Müziği salt eğlence düzeyine indirme niyetinde değilim... Sözcükler neyi ifade ediyorlarsa notaların da tam olarak onu ifade etmelerini istiyorum. Hakikati istiyorum." *Taştan Konuk*'la "resitatif bir opera" diye dalga geçildi ve Dargomijski, eserini tamamlayamadı. (Cui son sahneyi tamamladı ve Rimski-Korsakov notalandırdı.) Ama bu eser ve Dargomijski'nin düşünceleri, Musorgski üzerinde büyük bir etki yarattı. Kavram yeniydi. Daha önce hiçbir besteci, operayı bu şekilde düşünmemişti; Wagner bile. Wagner'in *Stabreim*'ı doğal konuşmadan çok uzak, edebi bir düzenekti.

Musorgski'nin şarkılaştırılmış konuşma kavramı, güçlü bir milliyetçilikle bir aradaydı. Rus halkını ifade etmek istedi. "Uyurken onları görürüm, yemek yerken onları düşünürüm, içerken –onları görselleştirebilirim, onurlu, büyük, boyasız ve gösterişsiz." Musorgski idealine ulaşmak için her kuralı ihlal etmeye, gidebileceği kadar ileri gitmeye hazırdı. Kendisine göre, halkın beğenisine boyun eğerek kolay yolu seçen herkesi –örneğin Saint-Saëns– küçümsedi ve grup dağılmaya başladıktan sonra Cui ve Rimski-Korsakov'la ilgili yorumlarında, tuhaf bir biçimde Charles Ives'ın yazılarını andıran bir öfke vardır: "Engeli geçmeyi göze almayan bazı sanatçıları düşününce yalnızca üzülmekle kalmıyor, aynı zamanda kendimi hasta gibi hissediyorum. Tek tutkuları, özenle ölçülmüş güzellik damlalarını birer birer sayıp dökmektir. Gerçek bir adam bunu yapmaktan utanır. Bilgelikten ve irade gücünden yoksun olan bu kişiler, kendilerini geleneğin zincirleriyle kuşatmışlardır."

Musorgski, şaheseri *Boris Godunov*'un üzerinde 1868'de çalışmaya başladı. Büyük partisyonun özel bir tarihi vardır. Musorgski, metnini (librettoyu kendisi yazdı) Puşkin'in bir oyunundan uyarladı. Libretto bir dizi tantanadan başka bir şey değildir; ama muazzam Boris figürü ve daha fazlası, saray entrikasından halkın yaşamına geçen amansız bir savuruşla librettoyu bir arada tutar. Operanın adı *Boris Godunov* olabilir; ama sıradan bir karak-

ter olmanın çok ötesine geçmiştir. Rusya'dır: Çarın ve boyarın, papazın ve entrikacının, sıradan insanın, tarlanın, kentin ve ormanın Rusya'sı. Partisyon, on beş aylık bir çalışmadan sonra Aralık 1869'da bitirildi. Musorgski tiyatroya sundu ve önemli bir kadın rolü olmadığı gerekçesiyle reddedildi. Reddedilmesinin başka nedenleri de vardı ve operanın temsil ettiği yenilikçiliğin ve "gerçeğin" çıplaklığının komiteyi sarstığı belgelenmiş bir konudur. Stasov ve diğer arkadaşları Musorgski'yi *Boris Godunov*'u gözden geçirmeye zorladı; o da gönülsüzce kabul etti. Aziz Vasil Meydanındaki bir sahneyi çıkardı, diğer sahnelerden de bölümler kesti, neredeyse ortodoks özellikte yeni aryalar ekledi ve tamamen yeni bir perde, önemli bir soprano rolü bulunan Polonya perdesini besteledi. Şimdiki halinde opera Köylü Ayaklanması ve Ahmak şarkısıyla bitiyordu. Gözden geçirme işi 1874'te tamamlandı. Biyograficisi M. D. Calvocoressi de dahil bazı Musorgski uzmanları, ikinci versiyonun birincisinden daha zayıf olduğuna inanır.

1873'te *Boris*'ten üç sahne, Marinski Tiyatrosunda sahnelendi. Ertesi yıl vokal partisyon Bessel tarafından yayımlandı. Nihayet 27 Ocak 1874'te birkaç de olsa operanın tamamı sahnelendi. Halk nezdinde kesin bir başarı kazandı; ama eleştirmenler çok başarılı bulmadı. "Çürük" librettosundan, "Wagnerciliğinden", "ham ton boyamasından", "toyluğundan", "teknik yoksunluğundan" ötürü *Boris*'e saldıran Cui de memnuniyetsiz eleştirmenler arasındaydı. Musorgski ezildi. Sonra Cui'ye köpürdü. *Boris Godunov* birkaç yıl repertuvarda kaldı, 1879'da ortadan kayboldu. Beş yılda yirmi bir kez sahnelendi. Musorgski'nin ölümünden sonra opera beş kez daha sahnelendi; sonra 1882'de repertuvardan kaldırıldı.

Boris Godunov'un hikâyesi burada bitmedi. Rimski-Korsakov, arkadaşının anısına bir saygı olarak bütün Musorgski yazmalarını yayına hazırlama işini üstlendi. *Boris*, onun editoryal denetiminden geçti. Rimski-Korsakov usta bir besteci, fedakâr ve dürüst bir müzisyen, sadık bir dosttu; ama aynı zamanda geleneksel bir kafa yapısı vardı ve *Boris*'te bazı şeyler onu şaşkına çevirdi: "*Boris Godunov*'a tapıyorum ve ondan nefret ediyorum. Özgünlüğünden, gücünden, cesaretinden, bağımsızlığından ve güzelliğinden ötürü ona tapıyorum. Yetersizliklerinden, armonilerinin hoyratlığından, müziğindeki tutarsızlıklardan ötürü de nefret ediyorum." Kendisine karşı çıkanların olacağını biliyordu: "Bunu yaptığım için lanetleneceğimi bilmeme rağmen *Boris*'i gözden geçirip düzelteceğim. Armonilerinde, bazen ezgi-

lerinde sayısız saçmalık var. Ne yazık ki Stasov ve taraftarları, asla anlamayacak."

Böylece Rimski, *Boris Godunov*'u yayına hazırlama, değiştirme, yeniden armonileştirme ve yeniden orkestralama işini üstlendi. Hemen bütün dünyadaki opera evlerinde Rimski-Korsakov edisyonu kullanıldı ve müzikologların ve eleştirmenlerin itirazlarına rağmen bugün de genellikle o kullanılır. Özgün tam partisyon, 1928'e kadar yayımlanmadı. "Özgün" *Boris*'i sunma yönünde birkaç girişim oldu; ama pek çok müzisyen, özgün partisyonun "seslendirilmek" için elden geçirilmesi gerektiğine inanır. O yüzden 1953'te Metropolitan Operasının özgün diye sahnelediği şey, aslında Karl Rathaus'un büyük ölçüde elden geçirip onardığı versiyondu. Ruthaus, en azından özgün armonileri değiştirmeden bıraktı. Metropolitan Operası, özgün orkestrasyonun kullanıldığı *Boris*'i 1974'e kadar sahnelemedi. Dmitri Şostakoviç'in bir versiyonu da dahil, başka Rimski uyarlamaları da yapıldı.

Boris Godunov'dan sonra Musorgski, dikkatini başka bir operaya, *Hovanşçina*'ya çevirdi. Ağır bir ruhsal rahatsızlık geçirdi. Özel yaşamı karmakarışık oldu ve arkadaşları, aşırı içmesinden ürkmeye başladı. Musorgski alkolik olmuştu. Borodin hayıflanıyordu: "Korkunç üzücü bir durum! Bu kadar yetenekli bir adam, moral olarak bu kadar dibe batsın. Arada bir kayboluyor, sonra tekrar ortaya çıkıyor, her zamanki halinin aksine konuşmuyor, somurtuyor. Bir süre sonra kendine geliyor –tatlı, neşeli, cana yakın ve her zamanki gibi nüktedan. Şeytan bilir, ne kadar yazık!" Musorgski'nin sanatçı arkadaşı İlya Repin (Musorgski'nin son günlerinde yaptığı o korkutucu, unutulmaz portre, yirminci yüzyıl portre şaheserlerinden biridir) bu dağılmayı kayda geçirdi:

> *O, güzel ve görgülü hanımefendilerle nükteli sohbetler eden, asil muhafız subayının, o yorulmak nedir bilmez söz oyunları ustasının... hızla batması, eşyalarını, hatta zarif giysilerini satıp ucuz odalara düşmesi gerçekten inanılmazdı; amacını yitirmiş kişilerin düşeceği duruma canlı bir örnekti, kırmızı patates burunlu, mutlu çocuk, neredeyse tanınmaz haldeydi... Gerçekten o muydu? Bir zamanların kusursuz giyinen, topuk vuran, parfümlü, düzenli, titiz toplum adamı mıydı? Yurtdışından dönen V.V. [Stasov] defalarca onu izbe bir bodrumdan paçavralar içinde, alkole boğulmuş bir halde zor bela çekip çıkarabildi.*



ALEKSANDR BORODIN (1833-1887)

Yine de Musorgski, beste yapmaya ve devlet memuru olarak çalışmaya rasgele de olsa devam etti. Devlet Emlak Bakanlığının Ormancılık Dairesindeki işini elinde tutmayı becerdi. Sonra Devlet Denetleme Dairesine gönderildi; orada, Musorgski işe sarhoş geldiğinde başını çeviren anlayışlı bir amiri vardı. *Hovanşçina*'nın piyano partisyonu 1874'te bitirildi (Rimski-Korsakov'un tamamladığı operayı notalandıramadı.) ve 1875'ten 1877'ye kadar Musorgski diğer şeylerin yanı sıra, *Soroçintsi Panayırı* operası ve *Ölüm Şarkıları ve Dansları* dizisi üzerinde çalıştı. Hatta bir ara toparlanıp bir şarkıcının piyano eşlikçisi olarak Rusya turnesine bile çıktı. Ama aşırı içmeye devam etti. 1880 ve 1881'de alkol komasına girdi. Sonunda felç geçirdi ve 16 Mart 1881'de kırk iki yaşında öldü. 1885'te onun için yapılan bir anıtın açılışında Beşlerin diğer dört üyesinden her biri, anıtı gizleyen örtünün bir ucundan tutuyordu.

Musorgski'nin ortaya çıkardıkları azdır; bugün sadece bir avuç eserle yaşıyor. Elbette epik kapsamı, gerçek yaşamdan karakterleri ve Rus halkının ruhuyla *Boris Godunov* vardır. Bu zamana kadar yazılmış en güçlü ve korkutucu dizilerden biri olan *Ölüm Şarkıları ve Dansları*'nın dört şarkısı vardır. Tırmalayıcı armonileriyle, resitatif ve ezgi karışımıyla, dokunaklılığıyla ve düşünceli atmosferiyle bu şarkı dizisi, *Boris*'ten sonra, Musorgski'nin müzikte "gerçek" üstün başarılarından biridir. Ölüm hayaleti her ölçüye siyah bir gölge düşürür ve *Şarkılar ve Danslar*'ın *Ninni*'si çıplaklığı ve merhametiyle –asla duygusallığa düşmeyen bir merhamet– iç parçalayıcıdır. Daimi bir konser salonu gözdesi (Ravel orkestrasyonunda şeflerin de gözdesi) olan solo piyano için *Bir Sergiden Tablolar* vardır. İki dizi, *Güneşsiz* ve *Çocuk Bahçesi* dizisi de dahil, bir grup dikkate değer şarkısı vardır. Son iki operası, *Hovanşçina* ve *Soroçintsi Panayırı*, başka besteciler tarafından tamamlandı. Bunların ne kadar Musorgski kaldığını, ne kadarının Rimski-Korsakov ve Vissaryon Şebalin olduğunu söylemek olanaksızdır. *Hovanşçina*'nın güzel bir ton resmi olan Prelüdü, arada bir senfoni programlarında yer alır; erken senfonik taslak *Çıplak Dağda Bir Gece* de öyle.

Musorgski, Rusya dışında da tanındı. Liszt, onun müziğiyle ilgilendi ve 1874'te Saint-Saëns Rusya'dan bir partisyonla birlikte dönünce *Boris Godunov,* Fransız çevrelerinde çok konuşuldu. Bugün olduğu gibi, o zaman da, Musorgski'nin esinli bir heveskâr olduğu sonucuna varanlar da vardı. Akademik eğitimli birçok müzisyenin göremediği şey, Musorgski'nin müziğinin kurallar bakımından uygunsuz, hatta yanlışlarla dolu olabildiği;

ama çoğu kez *bilinçli olarak* uygunsuz ve kaba olduğudur. Kurallar çoğu kez kasten ihlal edilir. Doğal olarak Musorgski'nin müziği, kendileri de kural bozan bestecilerin ilgisini daha fazla çekecekti. *Boris*'in partisyonunu bilen ve Rusya'da Nadejda von Meck'in piyanistiyken Musorgski'nin diğer eserlerini de dinleyen Debussy, büyülendi. Batılı müzisyenler arasında herkesten çok Debussy, Musorgski'nin modalizmine, düzensiz dizilerine ve ritimlerine, asimetrik örüntülerine yanıt verdi. Ama Debussy bile, Musorgski'nin bir tür eğitimsiz ilkel olduğunu ima etti: "Sanatı kendiliğindenci ve katı formüllerden uzak olduğu için benzersizdir ve öyle kalacaktır. Hiçbir zaman böylesine basit araçlarla bu kadar çok duyarlılık iletilmemiştir; meraklı bir vahşinin duygularıyla müziği adım adım keşfetme sanatına benzer." Bugün Musorgski'nin en özgün ve en modern on dokuzuncu yüzyıl Rus bestecisi olduğu kabul edilir. Geleceğe aitti ve herhalde bunu kendisi de biliyordu. *Boris Godunov*'un ithafında "Sanatçı gelecekte yaşadığı için geleceğe inanır" diyordu.

Borodin ve Rimski-Korsakov'a gelince, kaderleri farklı oldu. Borodin bilimden hiç ayrılmadı ve Musorgski'den de az beste yaptı. 1862'de Heidelberg'den döndükten sonra –bir eşle, Almanya'da tanıştığı Rus bir piyanistle St. Petersburg'a döndü– Tıp Akademisinde kimya fakültesine atandı. Etrafı çevrili büyük bir bahçeli eve taşındı. Ömrünün kalan kısmını orada karısıyla, sayısız kedisiyle ve bir o kadar sayısız akrabasıyla birlikte, mutlu ve çılgınca bir düzensizlik içinde yaşadı. Kibar ve yumuşak kalpliydi. Avrupa'nın saygın kimyacılarından biri olan Profesör Borodin'i öğrencileri severdi. *Bir şey* bestelemeye nasıl zaman bulduğu bir sır olarak duruyor. Öğrenciler, arkadaşlar, bilim insanları, müzisyenler ve akrabalar, Borodin'in evinin odalarında sürekli dolaşıyorlardı. Semaver sürekli kaynar durumdaydı. Borodin'in hiçbir zaman mahremiyeti olmadı. Çoğu kez yatağında bir akraba ya da bir ziyaretçi bulurdu ve omuzlarını umursamazca silker, sofaya gidip geceyi orada geçirirdi. Kendisini, Pazar günü bestecisi olarak tarif ediyordu. "Bilim işimdir, müzik ise eğlencem." Aklı başında biri olarak, Beşler dağılmaya başlayınca diğerleri kadar rahatsız olmadı. "Gördüğüm kadarıyla, bu doğal bir durumdan başka bir şey değil. Kuluçkaya yatan bir kuşun (Balakirev'i kastediyor) altındaki yumurtalar konumunda olduğumuz sürece, hepimiz az çok aynıydık. Civcivler, kabuklarını kırar kırmaz tüylendiler. Her biri farklı tüyler çıkarmak zorundaydı; kanatları çıkınca da her biri, doğaları

onları nereye götürdüyse oraya uçtu." Borodin, Balakirev dışında herkesin bunu anladığını söylüyordu.

Borodin'in başlıca eseri, yirmi yılını alan *Prens İgor* operasıydı. Ama bitirmeye zaman bulamadı. Rimski-Korsakov ile Aleksandr Glazunov, bir taslak yığınından ve Borodin'in bazı parçaları çalıp söylediğinde akıllarında kalanlardan operayı yeniden kurmak zorunda kaldılar. Borodin bir tane bestelemesine rağmen notalanmış bir uvertür bile yoktu ve Glazunov, ezbere notalandırmak zorunda kaldı. İş göründüğü kadar zor değildi. Glazunov'un dikkate değer bir kulağı ve belleği vardı. *Prens İgor* folklorik vurgularıyla güzel bir eserdir ve *Boris Godunov*'dan çok Rimski-Korsakov operalarına yakındır. Yoksa bunun nedeni, Rimski'nin *Prens İgor*'u Musorgski operasında yaptığı kadar geniş kapsamlı düzenlemiş olması mıdır? Bununla birlikte, muhtemelen Borodin'in olan bir avuç eser vardır. İşin aslını kimse bilemez; zira Beşler, birbirlerinin eserlerini sürekli düzeltmeye çalışıyorlardı. Her neyse, Si-Minör Senfoni No. 2 bir şaheserdir. Borodin'in orkestra sesi için rafine bir kulağı vardı ve elinden geldiğince Rimski-Korsakov'la yakın ilişki içinde çalıştığı için, orkestradaki her çalgının potansiyelini Avrupa'daki her besteci kadar biliyordu. Rimski üç dört çalgıyı yüklenip Borodin'in evine gelirdi ve ikisi bir hafta sonunu tubayla, İngiliz kornosuyla, fagotla ya da elde hangi çalgı varsa onunla deneyler yaparak ve çalmaya çalışarak geçirirlerdi. Si-Minör Senfoni'de enfes, esnek, egzotik-tınılı ezgilerin dışında, sıradışı sayılabilecek bir tür parlak orkestra sesi vardır. Rimski-Korsakov, büyük orkestra ustalarından biri sayılır ve öyledir; ama Borodin'in Si-Minörünün harika eklemlenmiş sesleri ve karışımları yanında onun partisyonları yavan kalır. Debusy ve Konservatuvardaki diğer arkadaşları gibi, bu eseri, Çaykovski'nin son üç senfonisi de dahil bütün Rus senfonilerinin en tepesine yerleştirenler vardır.

Borodin'in müziği, Rusya dışında hatırı sayılır bir üne kavuştu. Sıkça bilimsel konferanslara giderdi ve Avrupa'nın en önde gelen müzisyenleriyle buluşma fırsatı bulurdu. Mi-bemol Birinci Senfoni'sini Liszt'e gösterdi; Liszt senfoniyi bir programa alacak kadar çok etkilendi. Rus müziğine büyük ilgi duyan sanat hamisi Kontes de Mercy-Argenteau, Belçika'daki performanslara sponsorluk yaptı. Paris'te La-Majör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü seslendirildi. Böyle bir başarı onun yerinde olan başkalarını kamçılamış olabilirdi; ama Borodin, kafası müzikal düşüncelerle ve projelerlerle dolu

olmasına rağmen gerçekleştirmeye zaman bulamayan bir Pazar günü bestecisi kalmaya devam etti. 2 Şubat 1887'de, bir partideyken kalp krizi geçirdi ve hemen oracıkta öldü.

Bugün esas olarak dört eserle hatırlanır –*Prens İgor*, Re-Majör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 2, Si-Minör Senfoni (No. 2) ve bir ton resmi olan *Orta Asya Steplerinde*. Statik bir librettosu olan opera, kahramanları, boyarları ve Asyalı kabileleriyle erken Rusya'nın müzikal bir hatırlanışıdır. İkinci perdede yer alan *Poloveç Dansları* yüzyılın dönümünde, barbar Rusya'nın gerçekçi bir temsili olarak kabul edildi. Zaman ve Stravinsky'nin *Bahar Ayini*, *Poloveç Dansları*'nı hafif müzik formuna havale etti; ama danslar hâlâ etkilidir ve bir bütün olarak opera, *Boris*'in hakikatine değilse bile, ihtişamına sahiptir. Borodin'in iki yaylı çalgılar dörtlüsünden La No. 1 uzun ve tutarsızdır; ama Re-Majör bir mücevherdir. Borodin'in müziğinin çoğundan daha az milliyetçi olan, salon müziğine yaklaşan bu eser, tatlı, zarif, çekici, oldukça güzel bestelenmiş bir eserdir ve Rusya'dan çıkıp popüler olmuş tek oda müziğidir.

18 Mart 1844'te Novgorod yöresinde doğan Nikolay Rimski-Korsakov, Rus müziğinin Duayeni oldu. Gençken, hâlâ bir donanma subayıyken, Balakirev'in rehberliğinde çalıştı ve *Antar* Senfonisi, (daha sonra en ünlü operalarından birinin konusu olacak) senfonik şiir *Sadko* ve operası gibi ilginç ve bireysel eserler üretti. 1860'larda Beşler, zengin bir sanatsever olan Nikolay Purgold'un evinde sık sık toplanırdı. Purgold'un on çocuğundan ikisinin müzik yeteneği vardı. Şarkıcı Aleksandra ile piyanist Nadejda, Beşlerin ürettiği yeni müziğin çoğunu gören ilk kişilerdi ve konuksever Purgold'un düzenlediği akşam eğlencelerinde bu müziği seslendiriyorlardı. Nadejda ile Rimski-Korsakov arasında duygusal bir ilişki gelişti ve 1873'te evlendiler.

St. Petersburg Konservatuvarıyla ilişkilendikten iki yıl sonraydı. Rimski-Korsakov, pratik beste ve enstrümantasyon profesörü olmaya davet edilmişti. Davetle ilgili kaygılanıp uykusuz geceler geçirdi. Bir besteci olarak zaten büyük bir ünü vardı; ama yeterli müzik bilgisine sahip olmadığının farkındaydı. Balakirev'in öğrettikleri, müzik sanatının en temel yanlarını bile kapsamamıştı. Rimski-Korsakov'un otobiyografisinde yazdığı gibi:

> *O sırada mesele yalnızca bir koralı gerektiği gibi armonileştirememem, ömrümde tek bir kontrpuan alıştırma yazmamış olmam ve füg hakkında çok puslu bir bilgimin olması değildi; aynı zamanda tonik triad ile dominant ve*

eksiltilmiş yedili akorlar dışında, artık ve eksiltilmiş aralıkların ya da akorların adını bile bilmiyordum. Gördüğümü okuyabilmeme ve makul her akoru ayırt edebilmeme rağmen "altılı akor" ve "altı-dört akor" terimlerini bilmiyordum. Bestelerimde doğru parça yazmanın peşinde koşardım ve bunu içgüdümle ve kulağımla başarırdım. Müzik formları (özellikle de rondo) kavrayışım da eşit ölçüde bulanıktı. Kendi bestelerimi yeterince renkli notalandırmama rağmen yaylı çalgılar tekniği ya da kornoların, trompetlerin ve trombonların pratik olanakları ile ilgili gerçek bir bilgiye sahip değildim. Şefliğe gelince, hayatımda hiçbir orkestra yönetmemiştim.

İşte, yeni profesör böyle biriydi. Aynı zamanda donanmadaki görevini sürdürmesine izin verildi ve üniformayla ders verdi. Sonuçta ortaya çıkan, büyük ölçekli bir komediydi. Rimski hışımla çalışmaya başladı, öğrencilerinden yalnızca bir adım öndeydi. Kontrpuanın, armoninin ve analizin derinliklerine indi. Birkaç yıl içinde iyi bir öğretmen oldu. Ama Beşlerden bazıları, özellikle de Musorgski, ateş püskürdü. Rimski-Korsakov kendini satmıştı; düşman saflarına katılan, Rus mirasından vazgeçip füg ve sonat besteleyen bir dönek sayıldı. Musorgski hırlayarak "Büyük Beşler, bir ruhsuz hainler sürüsünün kumpasına geldi" dedi.

Beşler dağıldı. Ama Rimski-Korsakov, bir dönek olmak şöyle dursun, Musorgski'nin kendisi hariç, Rusların en önemli ulusal temsilcisine dönüştü. Rus halk mirasının özünü taşıyan bir dizi opera besteledi –*Kar Çiçeği* (1881), *Noel Arefesi* (1895), *Sadko* (1896), *Çar'ın Gelini* (1898), *Çar Saltan Efsanesi* (1898), *Görünmez Kitej Kenti ile Fevronya Kız Efsanesi* (1905), *Altın Horoz* (1907). Hiçbiri *Boris Godunov* kadar derin değildir, karakterler yüzeyseldir ve armonileri fazla ince olabilir. Ama enfes bir yeni dünyanın, Rus Doğu dünyasının; doğaüstülük ve egzotiklik dünyasının, Slav panteizminin ve yok olan ırklar dünyasının kapısını açarlar. Sahici bir şiirsellik üzerlerini kaplar; zekice ve ustalıkla bestelenmişlerdir. Rimski, bir orkestral renk ve aynı zamanda müzikle resim yapma ustasıydı. Onun orkestral sesini hiç kimse Sergei Rachmaninoff'tan daha iyi tasvir edememiştir:

Rimski-Korsakov'un partisyonlarında, müziğin iletmeyi amaçladığı "meteorolojik resim"le ilgili en ufak bir kuşku olmaz. Bir kar fırtınası olduğunda, kar taneleri dans edip ağaç, üflemeli çalgılardan ve kemanların ses deliklerinden çıkıyormuş gibi görünür; güneş tepede olduğunda, bütün çalgılar

neredeyse kor gibi bir parıltıyla parlar; su olduğunda, dalgalar işitilir bir biçimde orkestradan yükselip dans ederler ve bu efekte, ucuz bir arp kaydırma yöntemiyle ulaşılmaz. Gökyüzünü parıldayan yıldızların aydınlattığı, sakin bir Kış gecesini tasvir etiğinde ses, serin ve cam gibidir. Orkestral sesle resim yapma ustasıydı ve hâlâ ondan ders alınabilir.

Bir bütün olarak Rimski-Korsakov operaları, yeterince değer bulmamış eserlerdir. *Boris Godunov*'un kahredici gücüne sahip bir partisyon, çalınan her dilde ezici etki yaratabilir. Ama daha narin Rimski-Korsakov operaları, Rus halk geleneğine o kadar bağlıdır ki, çevrilince solup bozulurlar. *Sadko*, *Kitej* ve diğer Rimski operalarını Rusya'da görmüş olanlar, başka yerlerdeki yapımların veremediği bir yaşamsallığa ve çekiciliğe tanıklık edebilirler.

Rimski-Korsakov operaya ek olarak çok miktarda orkestra müziği de yazdı. *İspanyol Kapriçyosu* 1887'de, *Şehrazad* ve *Rus Paskalya Uvertürü* 1888'de bitirildi. Rus temalarını temel alan tek bölümlü, Lisztçi Piyano Konçertosu (1883) vardır. Artık seslendirilmeyen bir Mi-bemol Minör Senfoni (1865) ve bir Do-Majör Senfoni (1873) vardır. Ama çekici, milliyetçi bir eser olan *Antar* Senfonisi bir süre seslendirildi. Şarkılar, piyano parçaları, koro eserleri ve kilise müziği de besteledi. Beste yapmadığı zamanlarda şeflik yapıyor ya da donanma bandosu müfettişi olarak ülkeyi dolaşıyordu (1873'te donanmadan ayrılmasına rağmen). Saray şapelinin yardımcı müdürüydü (1883-91), konservatuvarda ders vermeye devam etti, orkestrasyon üzerine ünlü bir kitap yazdı, düzenli olarak tutulduğu Dostoyevskiyen depresyon nöbetlerini atlatmayı başardı, Rus müziğinin temsilcisi bir orkestra şefi olarak Fransa ve Belçika'ya gitti. Bütün anlatılardan anlaşıldığına göre, çok iyi bir şef değildi. 1906'dan 1908'e kadar öğrencisi olan Igor Stravinsky, küçük bir resim sunar:

Rimski-Korsakov, Berg ya da Aldous Huxley gibi uzun boylu bir adamdı ve Huxley gibi iyi görmüyordu. Mavi boyalı bir gözlük takardı, bazen alnında yedek bir gözlük bulundururdu; bu alışkanlığını ben de kaptım. Bir orkestrayı yönettiğinde partisyonun üzerine eğilir ve neredeyse gözlerini hiç kaldırmadan, batonu dizlerine doğru sallardı. Partisyonu zar zor gördüğü ve kendini tamamen müziği dinlemeye kaptırdığı için, orkestraya neredeyse hiç talimat vermezdi.

1880'lerin başında yeni bir çevre doğdu; bu da, Mitrofan Petroviç Belyayev'in ayaklarının dibinde toplandı. Belyayev (1836-1904) zengin bir kereste tüccarının oğluydu ve oda müziği âşığıydı. 1885'te uluslararası yayın hakkı elde etmek için Leipzig'de bir yayınevi kurdu ve aynı yıl St. Petersburg'da Rus Senfoni Konserlerine destek oldu. Bütün bunların amacı Rus bestecilere yardım etmekti. Yeni bir okul doğuyordu ve üyeleri, danışman ve duayen olarak Rimski-Korsakov'la birlikte Belyayev'in evinde toplanıyorlardı. Anatoli Lyadov, Aleksandr Glazunov, Mihail İppolitov-İvanov, Anton Arenski vardı. Hepsi Rimski-Korsakov'un öğrencileriydi; son günlerinde, Prokofyev ve Stravinsky de öyleydi. St. Petersburg Konservatuvarı, Çaykovski'den Sergey Taneyev ve Sergei Rachmaninoff'a kadar daha uluslararası, Avrupai bir üslubu temsil eden Moskova Konservatuvarına karşıt olarak Rus ulusal okulunu temsil ediyordu ve hâlâ da ediyor. Yaşlı Rimski-Korsakov, bir bakıma, yeni Balakirev oldu. 21 Haziran 1908'de öldüğünde, onunla birlikte Rus müziğinin büyük çağı da öldü –ve iki yıl sonra, Stravinsky'nin *Ateş Kuşu* ilk performansını sergilediğinde, yeni bir çağ başlayacaktı.



PYOTR İLYİÇ ÇAYKOVSKİ (1840-1893)
(EDWIN EVANS)

24
AĞIR DUYGUSALLIK
PYOTR İLYİÇ ÇAYKOVSKİ

Büyük Beşler, Pyotr İlyiç Çaykovski'ye nasıl davranmaları gerektiğini hiçbir zaman tam olarak bilemedi. Konservatuvar mezunuydu ve az çok klasik üslupta ortodoks gelişimli senfoniler besteliyordu. Bu, birini suçlamak için yeterli bir nedendi. Diğer taraftan, cömertçe halk şarkılarından alıntılar yapıyordu ve müziği inkâr edilemez bir biçimde Rustu. Bu iyi bir şeydi. O halde nerede duruyordu? Başlangıçta Beşler ile Çaykovski arasında düşmanlık vardı. Daha sonra Balakirev, onun müziğiyle ilgilenir oldu ve Özgür Okul izleyicilerine onu bir miktar tanıttı. Aralarında bir ateşkes vardı. Ama Çaykovski, Balakirev ve çevresini hiçbir zaman önemsemedi. Çaykovski, esas olarak muhafazakârdı ve Musorgski'nin "gerçeği"ni ya da çevre üyelerinin bestelediği çoğu müziğin gevşek örgüsünü kabul edemezdi.

Mesele Çaykovski'nin kendisinin tam bir form ustası olması değildi. Çok fazla Avrupai geleneğin içinde kalıyordu. Beşlerin çoğunda olmayan şey onda vardı –tatlı, tükenmez, üstün duyusal bir ezgi deposu. Onu önce Rusya'da, sonra uluslararası ölçekte ünlü yapan bu ezgiydi. Ezgisi Rus özgünlüğüne sahipti; inleyen, iç-gözlemsel, çoğu kez makam-tınılı, nevrotikliğe çalan, bir pencereden karanlık geceye çığlık atmak kadar duygusal bir ezgi. Müzik, besteciyi olduğu gibi yansıtıyordu. Adam sinirliydi, hastalık hastasıydı, mutsuzdu –evde mutsuz, evden uzakta mutsuz, başka insanların huzurunda sinirli, homoseksüelliği açığa çıkar korkusuyla dehşet içinde. Duygularını, korkularını ve nevrozlarını, ilişkiye girdiği insanların pek çoğundan gizleme konusunda büyük ölçüde başarılıydı. Ama birkaç yakın arkadaşına ve günlüğüne sırlarını açardı. İnsanlarla görgülü bir biçimde sohbet edebilirdi ve insanlar, onu iğrendirdiklerini fazla bilmezdi. Bu nedenle günlüğüne "inanılmaz candan ve akıl almaz derecede canlı bir sohbet..." yürüttüğünü yazar ve "ama ruhumda çaresizlik ve dünyanın öbür ucuna kadar onlardan kaçma arzusu vardı" diye not düşer. 1891'de New York'a varınca oteline gitti. "Evimdeymişim gibi rahatıma baktım. Önce uzun uzadı-

ya ağladım." Sonra banyo yaptı, yemek yedi, Broadway'de yürüyüş yaptı ve odasına döndü; "yine birkaç kez ağlaması tuttu." Paris'te meslektaşlarından olabildiğince uzak durdu. "Her yeni tanışma, tanınmayan biriyle her yeni buluşma her zaman benim için bir ıstırap kaynağı olmuştur... belki hastalık düzeyine çıkan bir utangaçlıktan, belki insanlara hiç ihtiyaç duymamaktan, belki insanın kendisiyle ilgili düşünülmeyen şeyleri (ki toplumsal ilişkide kaçınılmaz bir şeydir) çabasız söyleyememesinden kaynaklanıyordur –kısaca ne olduğunu bilmiyorum."

Neredeyse yazdığı her notada örtük olarak var olan bu ağır yüklü duygusallık, izleyiciyi birkaç biçimde etkiledi. Başından itibaren pek çok dinleyici, besteci tarafından içine sokulduğu duygusal banyodan keyif aldı. Daha çekingen olanlar, Çaykovski'nin mesajını ya ellerinin tersiyle reddettiler ya da tepki vermeye tenezzül etmediler. Bir bestecinin daha "erkeksi" olması beklenir. Müzikte böyle bir histeri can sıkıcı, hatta ahlaksız kabul edilir. Halk tarafından çok sevilen Çaykovski, uzmanlar ve müzisyenler tarafından ağlama makinesinden başka bir şey değil diye uzun bir süre önemsenmedi. Son yıllarda yeniden değerlendirilmesi söz konusu oldu ve müzisyenler, Çaykovski'nin müziğinde, daha önce yaptıklarından farklı olarak daha fazla övülecek şey bulma eğilimindedirler. Orkestrasyonu, hayranlık dolu yorumlara konu olmuştur –koyu renkli, ama yeterince parlak bir seslendirme ve kusursuz hesaplanmış notalama. Son üç senfonisinin yapısı, Klasik senfoninin talepleri ile post-Romantik bir çağın taleplerinin dayattığı yeni formlar arasında başarılı bir uzlaşma olarak değerlendirilir. Her neyse, Çaykovski, eğitimli müzisyenlerin onayı olmayan işler yaptığı gibi, onların onayını alan işler de yaptı. Son üç senfonisi, üç balesi (*Kuğu Gölü, Uyuyan Güzel, Fındıkkıran*), Si-bemol Minör Piyano Konçertosu ve Re-Majör Keman Konçertosu, *Romeo ve Juliet* Uvertürü ve iki operası, *Yevgeni Onegin* ve *Maça Kızı*, her yerde çalınır. *Manfred* Senfonisi (Byron dramasına dayanan ve altı senfosinin arasına konulmayan programlı bir eser), *Francesca da Rimini*, *İtalyan Kapriçyosu* ve Yaylı Çalgılar İçin Serenat da neredeyse onlar kadar popülerdir. Üç yaylı çalgılar dörtlüsünün her biri ve La-Minör Piyano Üçlüsü güzel pasajlar içerir. Resitalciler, onun şarkılarını hâlâ programlarına alır. *Slav Marşı* ve *1812 Uvertürü*'ne her zaman yer vardır...

Bir yaratıcı olarak Çaykovski'nin gelişimi yavaş oldu. 7 Mayıs 1840'ta Kamsko-Votkinsk'te hali vakti yerinde orta sınıf bir ailede doğdu; erken ge-

lişen bir çocuktu; ama erken gelişmişlik, kendini müzik dışındaki şeylerde gösterdi. Altı yaşında Fransızca ve Almanca okuyabiliyordu; yedi yaşında Fransızca şiir yazıyordu. Çok duyarlıydı ve mürebbiyesi ona "porselen çocuk" diyordu. Ebeveynleri yoğun bir eğitime tabi tutsalardı bir *Wunderkind* (harika çocuk) olabilirdi; zira müziğe aşırı duyarlıydı ve hassas bir kulağı vardı. Müzik dinlediğinde –yedi yaşında piyano dersleri alıyordu– kafasına çakılıp kalıyor ve sürekli çınlıyordu. "Bu müzik! Bu müzik! Alın götürün! Burada kafamın içinde ve beni uyutmuyor!"

Ailesi 1850'de St. Petersburg'a taşındı ve orada okula gitti. Müziğe hafif bir ilgisi vardı ve görece eğitimsiz olmasına rağmen on dört yaşındayken beste yapmaya çalışıyordu. Okulda hiç müzik dersi almadı. 1859'da Hukuk Okulundan mezun olduktan sonra, birinci sınıf katip olarak Adalet Bakanlığına girdi. Sonra 1861'de yurtdışına çıktı; ödeyebileceğinden çok daha fazlasını harcamadı. O sırada ailenin fazla parası yoktu; babası, bir dizi kötü yatırım sonucunda neredeyse her şeyini kaybetmişti. Kız kardeşine şöyle yazıyordu: "Eğer devasa bir ahmaklığa başladımsa o da bu yolculuktu... Biliyorsun, bir zaafım var. Elime para geçer geçmez zevk için çarçur ederim. Bayağılık ve aptallıktır, biliyorum; ama tabiatımın bir parçası gibi görünüyor." (Çaykovski hiçbir zaman para tutamadı. Yaşadığı sürece çok para kazandı; ama çoğunu bağışladı, kalanını da harcadı. Bir keresinde parasını nereye yatırdığı soruldu. Çaykovski güldü. "Moskova'da kaldığım zaman Kokorev Hotel'e." 1891'de Amerika Birleşik Devletleri'ne yapacağı bir gezi için New York'tan avans alınca arkadaşlarına ve alacaklılara bir not gönderdi: "Elime iyi para geçti. Bitmeden gelin payınızı alın.")

Yirmi bir yaşına kadar ciddi bir biçimde müzik çalışmaya başlamadı. 1862'de St. Petersburg Konservatuvarı açılıncaya kadar Nikolai Zaremba'dan ders aldı. Zaremba konservatuvarda ders verdi, Çaykovski de onu izledi. Çaykovski onun çalışmalarıyla dalga geçiyordu; ama gizliden gizliye ikinci bir Glinka olmayı düşlüyordu ve 1863'te bakanlıktan istifa edip ömrünü müziğe verdi. Konservatuvar müdürü Anton Rubinştayn, Çaykovski'nin yetenekli olduğuna karar verdi ve onunla şahsen ilgilendi. Çaykovski müfredattan geçti, hatta şeflik bile çalıştı. Bir orkestranın önünde durduğunda dehşete kapıldı ve ömrü boyunca, kendi müziğinin konuk şefi olarak davet edildiği zaman bile, dehşet içinde kaldı. Kafasının omuzlarından aşağı yuvarlanacağı korkusuna kapılırdı ve kafasını yerinde tutmak için sol elini

çenesinin altına koyacaktı. Çalgıcılarına esin veren tarzda bir şef olmaması şaşırtıcı değil. Bunun dışında Çaykovski, Konservatuvarın en iyi öğrencilerinden biriydi ve 1866'da Anton Rubinştayn, Moskova Konservatuvarı için bir armoni öğretmeni arayan kardeşi Nikolay'a Çaykovski'yi önerdi. Ücret azdı, ama Çaykovski'nin yöneleceği başka bir yer yoktu. Moskova'ya taşındı ve altı yıl bu acınası, ev hasreti çeken genç adamı iyiliğe boğan Nikolay ile birlikte yaşadı.

Yaşamı sakindi. Ders verdi, beste yaptı, arkadaş edindi. Üç yıl içinde bir Sol-Minör Senfoni (*Kış Hülyaları*, 1866), bir miktar başka orkestra müziği ve bir opera, *Voyvoda* (1868), besteledi. 1868'de St. Petersburg'u bir ziyareti sırasında Beşlerin üyeleriyle bir süre görüştü. Elyazmasından çaldığı senfonisini beğendiler. İçinde ilgilerini çekecek kadar milliyetçilik vardı. Rimski-Korsakov'un yazdığı gibi, "Konservatuvar eğitimli olması aramızda hâlâ önemli bir engel olmasına rağmen onunla ilgili önceki görüşümüz, daha olumlu bir görüşe dönüştü." Bu arada Çaykovski, baş başa görüşmelerde Beşlere "Jakoben Kulüp" diyordu. O yılın sonuna doğru Moskova'ya dönen Çaykovski, Belçikalı soprano Désirée Artôt'la flörtleşti. Ama kadın, İspanyol bir baritonla evlendi ve Çaykovski'nin beslemiş olabileceği daha kalıcı bir ilişki umuduna son verdi. Yakın arkadaş olarak kaldılar ve Çaykovski, onun bulunduğu yerlere yakın gezilere gittiğinde kendisini ziyaret etmeyi hiç ihmal etmedi.

Besteler peş peşe geldi. *Romeo ve Juliet* 1869'da bitirildi ve Çaykovski, Balakirev'e gönderdi; o da ellerini ovuşturup paramparça etti. 1875'e gelindiğinde Çaykovski, Ukrayna ve Rus temaları üzerine İkinci Senfoni'yi (*Küçük Rus Senfonisi*), senfonik şiir *Fatum*'u, üç operayı, Üçüncü Senfoni'yi (*Polonya Senfonisi*) ve Si-bemol Minör Piyano Konçertosu'nu bitirmişti. Konçertoyu Nikolay Rubinştayn'a ithaf etme niyetindeydi; ama buna layık görülen kişi o kadar yıkıcı bir şekilde eleştirdi ki Çaykovski, onun yerine Hans von Bülow'a ithaf etti. Bülow 25 Ekim 1875'te Boston'da dünya prömiyerini verdi. Boston'un önde gelen eleştirmeni John S. Dwight, beklendiği gibi, ürktü. "Aşırı zor, tuhaf, vahşi, ultra-Rus konçerto"yu anlayamadı. Parlak ve heyecan verici olduğunu kabul etti, ama değerlendirmesini belagatli bir soruyla bitirdi: "Böyle bir müziği sevmeyi öğrenebilir miyiz?" Dwight hiçbir zaman öğrenemedi, ama başkaları öğrendi ve Çaykovski'nin eserleri Avrupa'da duyulmaya başladı. Üstelik kendisine karşı oluşturulan muhalefet odağına

rağmen –özellikle Viyana'da Hanslick başı çekiyordu– Çaykovski'nin ünü sürekli arttı.

1877'de Çaykovski'nin yaşamında iki büyük olay gerçekleşti. Evlendi ve Nadejda von Meck'le de tuhaf bir ilişki içine girdi. Karısı, Antonina İvanovna Milyukova adlı güzel bir genç kadındı. Moskova Konservatuvarında tanışmışlardı. Kadın taparcasına âşık oldu ve Çaykovski olasılıkla, kendisini saygın yapacağını düşünerek onunla evlendi. Bir yandan da onun için üzüntü duydu. Kuşkusuz, bir tür iş ilişkisine dönüşebileceğini düşünmüş olmalı. İşler yalnızca iyi gitmemekle kalmadı, evlilik tam bir felaketti. Antonina'nın az zekâya ve görünüşe göre, bol cinsel iştaha sahip olduğu ortaya çıktı –duyarlı bir gizli homoseksüel için hiç iyi bir eş değil. Çaykovski'nin devasa bir çam devirdiğini anlaması fazla zaman almadı. "Birkaç gün daha geçseydi çıldırırdım." Aslında zatürreye yakalanmak niyetiyle bir ırmağa atlayarak intihar etmeye kalkıştı. Ama zatürre yerine kocaman bir soğuk algınlığı kaptı. Kendisi de bir homoseksüel olan erkek kardeşi Modest, onu kurtardı ve birlikte St. Petersburg'a kaçtılar; orada Çaykovski, tam anlamıyla bir sinir krizi geçirdi. Evlilik dokuz hafta sürdü –yani dokuz hafta sonra bozuldu. Çaykovski, Antonina'nin geçimini sağladı ve o da bir dizi sevgiliyle düşüp kalktı. Sonunda Antonina, 1896'da bir akıl hastanesine yatırıldı ve 1917'de orada öldü.

Nadejda von Meck, Çaykovski'yle ilk kez mektuplaşmaya başladığında kırk altı yaşında, on bir çocuk sahibi, inanılmaz zengin, müzik sever dul bir kadındı. Çaykovski'nin müziğini seviyordu ve asla buluşmamaları koşuluyla mali destek sağlamayı teklif etti. Çaykovski kabul etti ve on üç yıl boyunca cömert bir ödenek aldı. Ciltler dolusu mektuplaştılar ve Çaykovski'nin ona yazdığı mektuplar, bir bestecinin ve onun düşünme ve çalışma tarzının dikkate değer bir tasvirini verir. Nadejda onunla buluşmaktan neden korktu? Düş kırıklığına uğrayacağını mı düşündü? İlk mektupların birinde şöyle yazar: "Bir zamanlar sizinle tanışmayı çok istiyordum; ama şimdi, siz beni daha çok büyüledikçe ben, sizinle tanışmaktan o kadar çok korkuyorum. Sizi uzaktan düşünmeyi, konuşmanızı müziğinizde dinlemeyi ve duygularınızı müziğiniz aracılığıyla paylaşmayı tercih ediyorum." Çaykovski elbette rahatladı. Cevabında insanları sevmemekten ve kendi sorunlarından söz etti: "Bir zamanlar insanlardan korku duygusuna o kadar kapıldım ki neredeyse deliriyordum." Durumunu anladığını söyledi. "Müziğime duyduğunuz sevgiye rağmen benimle tanışmak istememenize

hiç şaşırmıyorum. İdealleştiren imgeleminizin bana bahşettiği nitelikleri kişiliğimde bulamamaktan korkuyorsunuz. Bu konuda tamamen haklısınız." Aynı konserlere gitmelerine ve göz ucuyla birbirlerine bakmalarına rağmen sözlerini tutup asla buluşmadılar. Bir keresinde yüz yüze geldiler. İkisi de kıpkırmızı kesildi. Çaykovski şapkasını çıkardı; Nadejda telaşa kapıldı ve ne yapacağını bilemedi. Birbirlerinden kaçtılar.

İkisinin arasındaki ilişkiyi herhalde en iyi psikiyatrlar değerlendirir. Ama bu ilişkiyle Çaykovski, on üç yıllık bir mali bağımsızlık kazandı. Siparişlerden ve performanslardan gelen ek parayla birlikte kendini şımartıp 1878'de Konservatuvardan istifa edebildi ve Maidanovo'da bir kır evi satın alabildi. Endamı oldukça çarpıcıydı –ortalamadan uzun, yakışıklı, kır saçlı, mavi gözlü ve sakalı düzgün tıraşlı. Şık giysiler giyerdi ve davranışları kibardı. Mali anlamda güvenliğinin sağlanmış olması, duygusal sorunlarını çözmedi. Aralıksız baş ağrısı çekiyordu, hâlâ kolay ağlıyordu, kendisiyle ve müziğiyle ilgili sürekli kuşkuları vardı, çok fazla içiyordu. Alkol, kaçış yollarından biriydi. Günlüğünde şöyle yazıyor: "İnsanın kendisini alkolle kandırmasının zararlı olduğu söylenir. Kabul ediyorum. Yine de, nevrozla dolu hasta biri olarak, alkol zehri olmadan kesinlikle yapamıyorum." Kâğıt oyunlarına da düşkündü ve her akşam iskambil oynamak zorundaydı. Kimse yoksa tek başına iskambil falı açardı.

Günlüğünde ve mektuplarında, hoşlandığı ve hoşlanmadığı müzikleri de yazdı. Wagner canını sıkıyor ve Brahms'ın müziğinden tiksiniyordu. "O haddini bilmez sıradanlığın bir *deha* olarak kabul edilmesi beni sinirlendirir. Aslında onunla karşılaştırıldığında Raff, bir devdir; hâlâ büyük ve canlı bir kişilik olan Rubinştayn bir yana." Beethoven'le ilgili çekinceleri vardı: "Bazı eserlerinin büyüklüğü önünde eğilirim; ama Beethoven'ı *sevmem.*" Herkesten çok taptığı besteci Mozart'tı. Mozart'a "müzikal İsa" dedi. Barok dönem onu etkilemiyordu. "Bach'ı keyifle çalarım... ama onda (bazılarının yaptığı gibi) büyük bir deha görmem. Benim için Handel'in dördüncü sınıf bir önemi vardır ve eğlendirici bile değildir." Beethoven öncesi diğer iki büyük besteciden "Gluck, eserlerinin göreceli yoksulluğuna rağmen benim için çekicidir. Haydn'ın belli işlerini de severim."

Mozart'ın ve Klasik bestecilerin müziğini araştıran biri ve müziğine uygun formlar giydirmeye çalışan bir yaratıcı olarak Çaykovski, ömrü boyunca yapısal sorunlarla boğuştu. Beşlerden farklı olarak formla çok ilgi-

liydi. Ama kafası, çeşitli öğeleri organik bir bütün halinde kaynaştırabilen türden bir mantık ve imgelemden yoksundu. Erken senfonilerinde gelişim, yamalı bohçadır; işleri canlı tutma çabasıyla yaratıcı olmayan dolgu malzemesiyle doludur. Dördüncü Senfoni'ye kadar, müziğinin coşkulu, dans benzeri, öz olarak kendiliğinden ve lirik doğasına uyacak bir biçim geliştirmedi. Çaykovski, sorunun farkındaydı ve 1878'de von Meck'e şöyle yazdı:

> *Tutkuyla yazılmış olanlara şimdi eleştirel bakılmalı, düzeltilmeli, genişletilmeli ve en önemlisi formun ihtiyaçlarına uyacak şekilde kısaltılmalıdır. Bu konuda insan, bazen tam tersine gitmeli, acımasız olmalı, aşkla ve esinle yazılmış şeyleri yok etmeli. Zayıf yaratıcı yetilerden ya da imgelemden yakınamam, ama form yönetimi konusunda her zaman beceriksizlikten çektim. Ancak ısrarlı çaba, içeriğe bir ölçüde denk bir forma ulaşmama sonunda izin verdi. Geçmişte dikkatsizdim. İlk taslağı eleştirel incelemenin aşırı önemini bilmiyordum. Bir nedenle birbirini izleyen bölümler gevşek bir biçimde bir arada tutulurdu ve dikiş izleri her zaman görülüyordu. Bu, ciddi bir kusurdu ve yıllar önce bunu düzeltmeye başladım. Yine de benim bestelerim asla iyi form örnekleri olmayacak; çünkü yanlış olanı, ancak müzikal tabiatımla düzeltebilirim –asli olarak değiştiremem.*

Mozart'ın ve Beethoven'ın saptadığı şekliyle Alman senfoni formunu ölçüt olarak kullanan analistler, Çaykovski senfonilerindeki "kusurları", yazıldıklarından beri anmaktadırlar. Ama formalist ölçütlerin katı uygulanması, esas noktayı gözden kaçırır. Çaykovski'nin senfonileri, hatta ilk üçü bile, öyle bir kişiliğe ve öyle bir ezgisel çekiciliğe sahiptir ki, ebediyen taze görünmeye devam ederler. *Üçüncü ve İkinci* senfonileri gibi eserlerin sıkça rastlanan toyluklarına rağmen renkli, özgün ve çok kişisel bir konuşma türüyle doludurlar. Son üç Çaykovski senfonisi, ders kitaplarında yazılan kuralların tümünü ihlal eder; ama burada Çaykovski, o senfonileri yapısal açıdan herhangi bir Brahms senfonisi kadar inandırıcı yapan bir tür senteze ulaştı –valsler, marş hareketleri ve buna rağmen özgür formlar. Zira tutarlı duygusal çizgileri, tutarlı bir işçiliği vardır; düşünceler emin ve doğal bir biçimde ilerler. Çaykovski, dört tane çekici orkestra süiti de yazdı. (Süit No. 4, *Mozartiana*, aslında Mozart'ın bazı piyano parçalarının orkestrasyonudur.) İlk üç süit genellikle önemsenmez; ama içlerinde enfes müzikler vardır ve içlerine dans ruhu –ya da daha özel olarak bale ruhu– siner.

Yalnızca üç tane gerçek bale bestelemesine rağmen çok sayıda Çaykovski partisyonunda bale, örtük olarak bulunur. Çaykovski'ye kadar çoğu bale müziği, umpapa müziği olmuştu. Gerçekten becerikli bir bestecinin neler yapabildiğini gösteren Léo Delibes, bir kopuş gerçekleştirdi. Çaykovski, Delibes'in müziğine hayrandı ve *Kuğu Gölü*'nün bölümlerinde Delibes etkisi açıkça görülür. Çaykovski'nin üç balesi, "sesli" rollerin şarkıcılar yerine dansçılar için notalanmış olması dışında, operaya yakındır. Her partisyonun arya, düet ve ansambl eşdeğeri vardır. Çaykovski, kendi balelerinin koreografı Marius Petipa ile çok yakın çalıştı. *Uyuyan Güzel*'in yaratılması sırasında Petipa, şu tür talimatlar yazacaktı: "Aniden Aurora, örgü şişlerine iki-dörtlük mezür vuran yaşlı kadını fark eder. Giderek üç-dörtlük mezürlü çok ezgili bir valse geçer, sonra aniden bir durak. Aurora parmağına iğne batırır. Çığlıklar acı. Kan çığlıklar. Dört-dörtlük sekiz mezür ver, geniş." 1891'de *Fındıkkıran* için Petipa'nın talimatları çok daha ayrıntılıydı. Çaykovski partisyonu bitirdi ve her zamanki kötümserliğiyle durup baktı. Şöyle yazdı: "Hayır, yaşlı adam [kendisini kastediyor] dağılıyor. Yalnızca saçları dökülmüyor ya da kar gibi beyazlaşmıyor; yalnızca dişlerini kaybetmiyor; yalnızca gözleri zayıflayıp kolay yorulmuyor; yalnızca ayakları kötü yürümüyor ya da yerde sürüklenmiyor; bir şey yapma yeteneğini de azar azar kaybediyor. Bu bale, *Uyuyan Güzel*'den sonsuz derecede daha kötüdür –bu kadar kesin."

Klasik bale, idealleştirilmiş bir dans formudur; balerin, *en pointe*, yerden ve yerçekiminden kurtulmaya çalışır. Balerinin kendisi de idealleştirilir; havada yüzer; kavalye ona tapar; gençtir, ışık saçar, güzeldir. Yaşlı, çirkin ya da iriyarı balerin diye bir şey yoktur. Çaykovski, balenin idealist nitelikleriyle ve balerinlerin dişilliğiyle özdeşleşti. Bu durum, balerine verilen uzun kemerli, gururlu ve duyusal ezgilerin –*Uyuyan Güzel*'in *Rose Adagio*'su ya da *Fındıkkıran*'daki büyük *pas de deux*– ilettiği özdeşleşme duygusunu açıklamaya yardımcı olur. Çaykovski ile balerin birdi. Bale dünyası –balenin romantik, masal dünyası ve bu dünyanın pelüş ve altın ortamı, güzel kadınları, ihtişamı, görkem ve servet duygusu, entrikaları, kraliyetle bağlantısı, perde arkası dedikoduları, akıcı ritimleri– bu dünya, Çaykovski'nin müziğinde tekrar tekrar ortaya çıkar.

Çaykovski'nin meslek yaşamının önemli bir bölümü opera yazmakla geçti. Empati kurabildiği bir kadın kahramanı olan bir libretto bulduğunda sonuç, inanılmaz güzel bir müzik olurdu. *Yevgeni Onegin*'de böyle bir kadın

buldu ve bir opera şaheseri besteledi. Bazıları *Maça Kızı*'nı daha büyük bir eser sayar ve daha fazla gücü, daha büyük bir etki alanı, artan bir dehşet ve kaçınılmazlık duygusu vardır. Ama ezgisel malzeme ve ebedi lirizm, hüzünlü *Onegin*'de bulunandan aşağıdadır ve bunun nedeni, Çaykovski'nin Tatiana'ya kapılmasında yatar. *Yevgeni Onegin*, gerçek hayattan alınmış bir sonla biten dingin bir operadır –Verdi'nin ya da gerçekçilerin her teatral içgüdüsünü sarsacak bir son. Zira daha önce Tatiana'ya burun kıvıran âşık basit bir biçimde kovulur ve perde, intikam çığlıkları atan bir koronun ya da herkesin boğazlandığı bir sahnenin üzerine değil, dingin anıların ve nostaljinin üzerine iner.

Çaykovski'nin operaya yönelik tutumu, Victoria dönemini savunan birinin sekse yönelik tutumuna benziyordu. Seksi severdi, ama aynı zamanda günah dolu bir yanı olduğunu da düşünerek bundan suçluluk duyardı. Operayla ilgili derin düşünceleri mektuplarında epeyce bir yer tutar. Operaya "sahte bir sanat türü" diyebiliyor, ama aynı anda, opera formunda "bütün bestecileri çeken karşı konulmaz bir şey" olduğunu da kabul eder. Bir devrimci olmayan Çaykovski, opera geleneklerini oldukları gibi kabul etmeye razıydı. "Tiyatro müziğinin üslubu, sahne resmetme üslubuna denk olmalıdır: yalın, berrak, renkli." Ama o zamanın birçok bestecisinden farklı olarak Çaykovski, vokal efektten ya da aslında her türlü efektten daha önce karakterle ilgilendi. İstediği, güçlü insan duygularını canlandıran, etrafını tasvir edici müzikle donatacağı bir librettoydu; "Karakterler sempatimi içtenlikle üzerlerine toplamazlarsa, ne kadar etkili olursa olsun herhangi bir konu için sevgiyle ve coşkuyla müzik yazamam. Onları sevmezsem, *merhamet ederim*; yaşayan insanların sevmesi ve *merhamet etmesi* gibi..." İçinde ifadesiz bir nota zor bulunan, delici bir hüzne ve tatlılığa sahip ve *Maça Kızı*'ndan çok daha fazla şarkılı bir opera olan *Onegin*'e aşk ve merhamet hâkimdir.

Bu sakin hüzün, bu keskin kontur yoksunluğu, *Onegin*'in tam başarısını önlemiş olabilir. Çaykovski, insan sesi için etkili müzik yazabilirdi; ama şarkıcılarına bravura eser neredeyse hiç sunmadı. Şarkı, ses tellerini işletmek için değil, karakteri ve ruh halini ifade etmek için kullanılırdı. Verdi, bir izleyici topluluğunu çıldırtmayı biliyordu; ama Çaykovski, onları sürekli hafife alır. Verdi ve Wagner, müzikal açıdan sertti; Çaykovski, operalarında değişmez bir biçimde halim ve selimdir. Doğal olarak Çaykovski operaları, daha az etki bırakır. Ama Çaykovski, ezgi deposuyla ve orkestra bilgisiyle

kimseye boyun eğmek zorunda değildi; sakin tarzıyla *Yevgeni Onegin* olağanüstü bir etki yaratabilir. Kesintisiz bir ezgi akışı vardır, düşünce düşünceyi izler; enfes açılış düeti (büyüyüp bir dörtlüye dönüşür); Lensky ile Olga'nın coşkulu düeti ve onu izleyen, bütün operada büyük aşk aryalarından biri, Lensky'nin *Ya lyublyu vas, Olga*'sıdır –"Seni seviyorum, Olga." Tatiana'nın mektubu sahnesi, operanın en tanıdık bölümüdür (orkestral danslar bir yana) ve insan, inceledikçe Çaykovski'nin yetilerine giderek daha fazla saygı duyar. Doruğa ne kadar da emin yükselir –taşıp o unutulmaz Çaykovski ilhamlarından birine ulaşan orkestrayla birlikte Tatiana'nın "Ben artık yalnızım!" patlaması. Sonra kavga sekansları vardır; özellikle Lensky'nin büyük aryasıyla birlikte kasvetli düello sahnesi. Operanın sonunda, Tatiana ile Onegin arasında sessiz ama ümitsiz karşılaşma vardır. Bütün bunlar, herhangi bir besteciye fazla nasip olmayan bir üsluptadır. Wagner operalarını çözümleyen Çaykovski, birkaç laytmotif kullandı; ama çok sade bir biçimde. *Yevgeni Onegin*'de zerre kadar Wagnerci bir şey yoktur ve kesinlikle Verdici bir şey de yoktur. Puşkin'in şiirine dayanan opera, Rus toplumunun belli bir tabakasının tamamen gerçekçi bir resmidir de.

Çaykovski, müziği bütün Avrupa'da tanındıkça daha fazla seyahat etti. 1890'da Nadejda von Meck'ten gelen yıllık ödeneğin kesilmesiyle bir darbe yedi. Von Meck, iflas eşiğine geldiğini düşünmüştü; sonuç olarak iflas etmedi. Ama aniden anlaşmayı feshetti ve Çaykovski'nin hiçbir mektubuna cevap vermek istemedi. Çaykovski sarsıldı. Mesele para değildi; kendini kirletilmiş –bu kadar yıllık duygusal mahremiyeti bu kadar hoyratça kesip atabilen kaprisli bir kadının oyuncağı olmuş– hissetti. Hayatının geri kalan yıllarında hep burukluk hissetti. "İnsana ilişkin tüm kavramlarım, en iyisine inancım altüst oldu." Daha sonra kardeşi Modest şunları yazdı: "Ne *Maça Kızı*'nın zaferi, ne sevgili kız kardeşinin Nisan 1891'deki ölümünün neden olduğu derin acı, ne de Amerika zaferi aldığı darbeyi yumuşatabildi." Çaykovski, von Meck'in bir zihinsel istikrarsızlık döneminden geçtiğini bilmiyordu. Herkesle ilişkisi değişmişti. Bazı yazarlar, Çaykovski'nin cinsel tercihini öğrendiği için onunla ilişkilerini kopardığını ima ederler. Böyle bir iddiayı destekleyen bir şey yoktur.

Çaykovski Batıya kaçtı. 1891'de New York'a, Music Hall'ün (birkaç yıl sonra adı değiştirilip Carnegie Hall yapıldı) açılış haftasına katılmaya davet edildi. Ücret, dört konser karşılığı 2500 dolardı, oldukça dolgun sayılırdı ve

Çaykovski, Nisan sonuna doğru New York'a vardı. Halkın içtenliğinden ve eli açıklığından özellikle etkilendi.

> *Bu Amerikalılar, şaşırtıcı insanlar! Her yakınlaşmada, yabancıya gösterilen her kibarlıkta bir sömürü girişimi hissedilen Paris'le karşılaştırıldığında, bu kentin açık sözlülüğü, samimiyeti ve cömertliği, gizli bir nedeni olmayan konukseverliği, iyilik etme ve onay alma isteği şaşırtıcıdır ve aynı zamanda dokunaklıdır. Bu, aslında Amerikan görenekleri, Amerikan görgüsü ve genel olarak görgü beni çok cezbeder –ama bütün bunları, harika yemeklerle donatılmış bir masaya oturmuş iştahsız bir kişi gibi yaşıyorum. Yalnızca Rusya'ya geri dönme ihtimali, bende, bir iştah uyandırabilir.*

Bir binanın on üçüncü katı gibi baş döndürücü bir yükseklikte nasıl yaşanabildiğini anlayamasa da gökdelenlere hayran kaldı. Music Hall'ün başkanı Morris Reno'nun, onuruna verdiği bir yemeği tasvir etti. Onu etkileyen şey, her hanımefendinin önünde zarif çerçeveli bir portresinin bulunmasıydı; 7.30'dan 11'e kadar süren yemeğin ortasında, "üzerine eserlerimden parçalar yazılmış, kalemli ve silgili küçük levhalar iliştirilmiş küçük kutular içinde buz ikram edildi. Sonra bu levhaların üzerine adımı yazmak zorunda kaldım." Niagara Şelalesini ve Washington'u ziyaret etti, dört Music Hall performansına ek olarak Philadelphia ve Baltimore'da konser yönetti ve hızla Rusya'ya döndü. Son büyük eseri, Si-Minör Senfoni No. 6'ydı –*Patetik Senfoni*. Bundan bir gizem yaratacaktı. "Bu kez programlı bir senfoni, ama herkes için bir muamma olarak kalacak bir program. Bu konuda kafa yorsunlar. Esere basitçe *Programlı Senfoni* (No. 6) denilecek. Program baştan başa özneldir ve yolculuğum sırasında, kafamda bestelerken çoğu kez için için ağladım." (En azından bir kişi, Altıncı Senfoni'nin programındaki sırrı bildiğini sandı. Havelock Ellis, esere "homoseksüel trajedi" dedi.) Çaykovski, senfoninin ilerleme hızından ve yetkinliğinden memnundu. "Zamanımın henüz geçmediğini hissetmenin ne kadar hoş olduğunu düşünemezsiniz." Esere "ruhunu kattığını" iddia etti. Prömiyeri, 28 Ekim 1893'te St. Petersburg'da gerçekleşti. Yeni eserin oldukça soğuk karşılandığı prömiyerden sonra Çaykovski, partisyona *Programlı Senfoni* adını verme düşüncesinden vazgeçti. Modest Çaykovski, *Tragique*, ardından *Pathétique* adını önerdi ve Çaykovski, ikincisinde karar kıldı. Ertesi gün yine fikrini değiştirdi, ama artık çok geçti. *Pathétique* tutuldu. En

büyük senfonisidir ve bir çığlıkla başlayıp bir iniltiyle biten son bölümü, yazdığı en sıradışı ve kötümser bölümdür. Bir hafta geçmeden öldü. Bir bardak kaynatılmamış su içmiş ve kolera kapmıştı. Birkaç günlük ıstıraptan sonra 6 Kasım 1893'te öldü.

Son yıllarda bir grup İngiliz müzikolog, Çaykovski'nin ölümüyle ilgili yeni bir tez ortaya attı: Çaykovski, homoseksüel bir ilişkide dikkatsiz davranmıştı, bir tür mahkeme kuruldu ve kendisini öldürmesi emredildi, o da arsenik içerek intihar etti. Öne sürülen kanıtlar, 1890'ların desteksiz dedikodu kırıntılarından ibarettir: Falan kişi filan kişiye, o da filana anlatmış... Öyle görünüyor ki, bugün, büyük ölçüde komplo teorilerine inanmaya can atan insanlarca öne sürülmektedir. ("Kennedy suikastı sırasında çimenli tepede duran kişi? O, tüfeğiyle Lyndon Johnson olmak *zorundaydı*.") Pek çok müzikolog ve Rus uzmanlar, bu Çaykovski teorisiyle "ahmaklık" diye dalga geçer. Başka bir teori de, ümitsiz Çaykovski'nin kaynatılmamış su içerek intihar ettiğini öne sürmektedir.

Ne olursa olsun en büyük Rus bestecidir, çok büyük bir farkla en popüler besteci olduğunu kanıtlamıştır. Hiçbir etiket ona uymaz. Milliyetçi müzikten daha kozmopolit bir müziğe geçti; yine de onun müziği ancak bir Rus tarafından yazılabilirdi. Birçok müzik tarihi, Çaykovski'nin milliyetçi bir besteci olmadığı düşüncesini verir. Bu yarı doğrudur. Stravinsky'nin yazdığı gibi, "Çaykovski'nin herkese özellikle Rus gibi görünmeyen müziği, uzun süredir Moskova güzelliği etiketiyle ödüllendirilen müzikten çok daha köklü bir biçimde Rustur. Bu müzik, Puşkin'in şiiri ya da Glinka'nın şarkısı kadar Rustur. Çaykovski, sanatında 'Rus köylünün ruhu'nu özel olarak işlememekle birlikte ırkımızın gerçek, popüler kaynaklarından *bilinçsizce* yararlandı." Çaykovski, aldığı halk mirasının çok bilincindeydi ve bunu sürekli kullanıyordu. 1878'de Nadezhda'ya yazdığı bir mektupta tutumunu açıkladı:

> *Eserlerimdeki Rus ögeye gelince, çoğu kez bir besteye bazı halk ezgilerini sokma niyetiyle başladığımı size söyleyebilirim. Bazen kendiliğinden gelir (senfonimizin [No. 4] finalinde olduğu gibi). Eserimdeki bu ulusal ögeye gelince; bazı ezgilerimde ve armonilerimde halk şarkılarına yakınlık, çocukluğumu kırda geçirmemden ve Rus halk müziğimizin kendine özgü güzellikleri aşılanmış ilk yıllarımdan kaynaklanır. Bütün değişik dışavurumlarıyla ulusal öğeye bayılırım. Tek kelimeyle, kelimenin en tam anlamında bir Rusum.*

Yaşamının sonrasında o kadar da bilinçli bir milliyetçi olmadı. Elbette başından itibaren müziği, Beşlerin müziğinden çok Batıya eğilimliydi. Ama yaklaşımı, Musorgski'nin ve Rimski-Korsakov'un yaklaşımından farklı olduğu için Çaykovski'yi milliyetçi Rus besteciler okulundan tamamen çıkarmak yanlış olur. Rimski-Korsakov, Rus eski çağlarını ve folklorunu kucaklamak için kollarını açarken; Musorgski, bütün Rus halkını kucaklamak için kollarını açarken Çaykovski, kollarını açtı –kendisini kucaklamak için. Ama bu kucak, Rusya'nın kucağıydı.



BEDŘICH SMETANA (1824-1884)

25
BOHEMYA'DAN İSPANYA'YA AVRUPALI MİLLİYETÇİLER

Ruslardan sonra Bohemya Krallığı, Bedřich Smetana ve Antonin Dvořák ile, Avrupa'nın en önemli milliyetçi bestecilerini ortaya çıkardı. Ama Rusya'dan farklı olarak Bohemya'nın (şimdi Çek Cumhuriyeti'nin bir parçası olan) seçkin bir müzik geleneği vardı. On dokuzuncu yüzyılın başında uluslararası üne sahip besteciler ve icracılar yetiştirmiş; 1811'de Orta Avrupa'nın ilk müzik konservatuvarlarından birini açmıştı. Mozart'ın desteğe en fazla ihtiyaç duyduğu bir zamanda ona cesaret veren ülkeydi.

Doğrusu, erken Çek bestecilerin çoğu Bohemya'dan ayrılıp başka yerlerde şansını denemişti. On dokuzuncu yüzyılın ortasında ayrıcalıkları verilene kadar, Bohemya Krallığı'na Avusturya egemendi ve Bohemyalı birçok müzisyenin Viyana'ya yerleşmesi doğaldı. Bazıları Almanya'ya gitti; Mozart'tan övgü alan Jiří Benda (1722-1795) bir göçmendi. Kendi zamanının en önemli piyanistlerinden ve turneye çıkan ilk virtüözlerden biri olan büyüleyici besteci Jan Ladislav Dussek de (1761-1812) öyleydi; Londra'da ve St. Petersburg'da daha rahat ediyordu. Parıltılı, hatta pervasız bir yaşam sürdü. Gençliğinde son derece yakışıklıydı (*le beau Dussek* olarak tanınırdı) ve aşkları, Avrupa'nın dilindeydi. Yaşlandıkça acayip şişmanladı. Dussek (ya da çoğu kez yazıldığı şekliyle Dusik), piyano çalmanın tarihine en azından ölümsüz bir düşünceyle katkıda bulundu. Halk, profiline hayran kalsın diye piyanosunu sahnenin yan tarafına koyan ilk kişiydi. Özellikle bir piyano müziği bestecisi olarak geleceğin habercisiydi. Piyano tekniğiyle ilgili düşünceleri, o sırada herkesin ilerisindeydi. Daha önemlisi pre-Romantizmiydi ve bu, bazen yalnızca "pre" olmayan bir Romantizmdi. Müziği, İki Piyano İçin Si-bemol Konçerto'da olduğu gibi, kısmen sanki Schumann, hatta Brahms tarafından bestelenmiş gibi gelebilir. *Grove's Dictionary*, Dussek'in ileri armonilerinin birkaç çarpıcı örneğini verir. Schubert'in her biyografisinde, Bohemyalı besteciler arasında yer alan Václav Tomášek (1774-1850) ve Jan Václav Vorišek'ten (1791-1825), Viyanalı üstadın piyano müziğinden etkilenen besteciler olarak söz edilir.

Ama bu bestecilerin hiçbiri milliyetçi değildi. Bohemya halk şarkısını kaynak alan ve onu müziğinin sanatsal temeli olarak kullanan ilk kişi, Bedřich Smetana'ydı. 2 Mart 1824'te doğan Smetana, işe müthiş bir harika çocuk olarak başladı. Beş yaşında bir Haydn dörtlüsünde yer alacak kadar iyi bir kemancıydı ve altısında, bir piyanist olarak halkın karşısında çaldı. Sekiz yaşında beste yapıyordu. Daha sonra, "Bestecilikte Mozart, teknikte Liszt olmak istedim" diyordu. Ama parlak bir piyanistken konservatuvara gitmedi ve müzikal açıdan cahildi. On dokuz yaşına kadar sistematik bir kuram dersi almadı. 1848'de Liszt'e yazdığı gibi, "17 yaşındayken Do-diyezi Re-bemolden ayıramıyordum. Armoni kuramı benim için kapalı bir kutuydu. Bu konuda cahil olmama rağmen müzik yazdım." Büyük bölümü piyano için yazılmış erken müziği, lezzetsiz bir Liszt damıtmasıdır. Başarısız 1848 devrimi ezildiğinde Smetana, Prag'daydı. Yurtseverlerin saflarında yer aldığı için yıllarca zan altında kaldı. Vatanında hiçbir ilerleme göremiyordu ve 1856'dan 1861'e kadar öğretmenlik yaptığı ve Gothenburg orkestrasının şefi olarak çalıştığı İsveç'e göçtüğüne memnundu. Şeflik dışında epeyce piyano müziği ve üç senfonik şiir besteledi.

Smetana, 1862'de Prag'a döndü. Havada yeniden canlanma duygusu vardı. Avusturya'nın hâkimiyeti zayıflıyordu. Geçici Tiyatro o yıl açıldı --özel olarak Bohemyalılar için bir Bohemya evi olarak inşa edilmişti– ve Smetana'nın aklına, yurtsever bir araç olarak ulusal bir opera besteleme düşüncesi geldi. Rus konulara dayanan librettolar kullanan ve Rus-kökenli ezgilerden yararlanan Glinka operalarını dinlemiş ve çok etkilenmişti. Smetana, kendi ülkesi için ona eşdeğer bir müzik yazmaya kararlıydı. 1863'te Geçici Tiyatro için ilk operasını besteledi: *Brandenburglular Bohemya'da*. Bunu üç yıl sonra *Satılmış Nişanlı* izledi.

Satılmış Nişanlı, sanatta mizahın kusursuz bir örneğidir –esprili, neşeli, parıltılı. Bu eserinde Smetana, Bohemya polkaları ve diğer dans müziği kaynaklarına başvurdu; ama doğrudan alıntılar yapmadı. Ezgilerin tümünü icat etti. Opera, ülkenin ruhuyla öyle tatlandırılmıştır ki birçok kişi, inanmakta güçlük çeker; ama Smetana, doğrudan alıntı yapmaktan kaçınma yeteneğinden gurur duyuyordu ve *Satılmış Nişanlı*'da hiçbir doğrudan alıntı yoktur. İngiliz besteci Ralph Vaughan Williams, Smetana'nın çalışma yöntemini çözümlemeye çalıştı ve şu sonuca ulaştı: "Smetana, kendi ulusal müziğine iyi anlamda çok şey borçludur, kasıtlı bir niyeti yoktur. Gerçek-

te 'ödünç' almadı; belirlenmiş bir amaç için değil, kendi ülkesinin havasını solumadan yapamadığı gibi kendi müzik dilini konuşmaktan da uzak duramadığı için, asırlık bir geleneği devam ettirdi." *Satılmış Nişanlı* güçlü bir biçimde ulusal motifler taşımasına rağmen Rusya'dan çıkacak olan Musorgski ve Rimski-Korsakov operalarından çok daha fazla Batılıdır. Ne de olsa Prag, Batı yörüngesindeydi. Bununla birlikte Bohemya müzikal dilinin egzotizmi, Smetana ortaya çıkana kadar Batının müzikal bilincinde yer etmemişti. Dili, bir bütün olarak mutlu bir dildir. Bohemyalı besteciler melankoliyi ifade ettiklerinde, Rusların dünyadan bıkmışlığının eziciliği ve kötümserliği olmadan, zarif bir hüzün havasında ifade ederler. Bohemya müziği daha sık olarak neşeyi, mutluluğu, dansı ve bayramları ifade eder.

Smetana, sekiz opera besteledi ve bunlardan yalnızca *Satılmış Nişanlı* uluslararası repertuvardadır. Diğerleri Prag'da hâlâ düzenli olarak sahnelenir –*Dalibor, Öpücük, İki Dul Kadın* bunlar arasındadır. Bugün Çekoslavakya'da Smetana, Dvořák'tan daha fazla ulusal kahraman olarak kabul edilir. Zira Çek müziğini bugünkü haline getiren besteci, herkesten çok Smetana'dır ve bunu yalnızca bestecilikle de yapmadı. Piyanist, şef, öğretmen ve propagandacı olarak halkına esin verdi ve onur duyabilecekleri bir miras bıraktı. Uluslararası ölçekte hâlâ popüler olan besteleri arasında şunlar var: Altı senfonik şiirlik diziden *Vltava*, *Vatanım* ve her dem taze, otobiyografik Mi-Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü *(Yaşamımdan)*. Piyano müziği arada bir çalınır. Piyano müziğinin bir kısmı, Liszt'ten türetilmiş abartılı bir virtüözlük retoriğidir ve oldukça modası geçmiştir. En iyi piyano parçaları, çoğu kez epeyce zor, yaratıcı ve sevimli skeçlerden oluşan Çek Dansları'dır. Alışılmışın dışında sevimli bir Sol-Minör Piyano Üçlüsü de var.

1874'te ömrünün sonuna doğru Smetana, Beethoven gibi sağırlaştı ve Schumann gibi delirdi. 1875'te bir arkadaşına işitme sorununu cesurca, ama acıklı bir biçimde yazdı: "Kulak dışarıdan oldukça sağlıklı. Ama iç aygıt –iç organımızın o harika klavyesi– hasarlı, akortsuz. Çekiçler saplanıp kalmış ve hiçbir akortçu şimdiye kadar hasarı gidermeyi başaramadı." Belleğini ve konuşma yeteneğini kaybetti, bir akıl hastanesine yatırıldı ve 12 Mayıs 1884'te orada öldü.

Smetana, Çek müziğini kuran kişiydi; ama 8 Eylül 1841'de doğan Dvořák da, onu popülerleştiren kişiydi. Simrock, 1870'lerin sonunda *Moravya İkilileri*'ni yayımladığından beri onun müziği, bütün dünyada çalınmaktadır.



ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904)
(GALLICA DIGITAL LIBRARY)

O zamandan beri Dvořák, repertuvardan hiç çıkmadı ve çıkma belirtileri de göstermedi. Yine de birçok müziksever onu tahammül göstererek kabul eder. Çoğunlukla önemsiz bir milliyetçi, ikinci sınıf bestecilerden biri sayılır. Kendi zamanında öyle değildi; o zaman Prag'ın idolüydü, bütün Avrupa merakla bir sonraki eserini beklerdi ve Hans von Bülow ona "Brahms'tan sonra bugünün en doğuştan-yetenekli bestecisi" diyordu. (Bülow, onu "tenekeci gibi görünen dâhi" olarak da tasvir etti.) Artık 1892'de Ulusal Müzik Konservatuvarının şefi olarak New York'a davet edilecek kadar ünlü olan Dvořák, Amerika'dayken Brahms onun prova baskılarını okumayacak kadar kibirli değildi.

Üretken bir biçimde bütün formlarda yazdı ve eşsiz bir sesi vardı. Ona ikinci sınıf bir taşralı diyenler, olasılıkla müziğinin masumiyetinden ve saydamlığından yanılgıya kapılıp onu şiddetle küçümsemektedirler. Elbette taşralıydı; kasap çıraklığı yapmış Bohemyalı bir kır çocuğuydu. Köylü doğdu ve müziğinde güçlü bir köylü damar vardır. Bu, onun hem güçlü hem zayıf yanıdır. Dvořák kendi zamanın en ince düşünceli ya da entelektüel bestecisi olmaktan çok uzaktı ve hiçbir anlamda devrimci değildi. Klasik formlara saygı duyardı, temel duygusal renklerle düşünürdü ve onun için yaşam, çok harika, sade bir şeydi. Meslek yaşamı boyunca en mutlu ve en az nevrotik geç Romantik olarak kaldı. Şiarı "Tanrı, aşk, anavatan"dı. Brahms'ın kasvetli anları vardı; Çaykovski'nin nevrozları anıtsaldı; Mahler'in nevrozları yanında Çaykovski'nin nevrozları sağlıklı görünüyordu, göğsünü dövüyor ve saçlarını yoluyordu (bu arada göz ucuyla gelecek nesillere bakıyordu); Bruckner oturup titreyerek devrimi bekliyordu, bir mistik ve budalaydı; Wagner, her yöne kıvıran bir egoistti; Liszt karışık, paradokslu, dalavereci bir deha numaracısıydı. Yalnızca Dvořák basit, sade tarzını sürdürdü. Handel ve Haydn'la birlikte en sağlıklı besteciydi.

Elbette yalınlık ve duygusal sağlık büyük müziğin garantisi değildir. Bunlar bir şeyle desteklenmelidir. Dvořák'ta tükenmez bir ezgi zenginliğiyle ve Schubert'e çok yaklaşan bir modülasyon duygusuyla desteklendi. Ama Dvořák, en iyi ezgilerinin neredeyse tümünün milliyetçi olması bakımından Schubert'ten farklıdır. Bohemya egemen olunca en iyisini yaptı; o zaman, farkında olmadan, yurdunu ve ona duyduğu sevgiyi ifade eden müzik yazdı. Smetana gibi, fiili halk temalarını nadiren kullandı; ama milliyetçiliği, Smetana'nınki kadar derindir, belki daha derindir. Hasbelkader milliyetçi olan gerçek bir besteciydi, kopyalar üretmedi, özgün eserler yarattı.

Dvořák'ın müziğine büyük çekiciliğini ve güzelliğini veren şey, bu bilinç dışı milliyetçiliktir –geniş ezgili, özgün, egzotik, beklenmedik dönüşlerle dolu, armonisi büyüleyici. Milliyetçi olmayan müziği, olduğu kadarıyla, görece önemsizdir. Bu durum, Re-Minör Yedinci Senfoni'si (Op. 70) için bile geçerlidir. Görünüşe bakılırsa birçok eleştirmen, özellikle de İngiliz eleştirmenler (Dvořák ile İngilizlerin uzun bir birliktelikleri vardı; İngilizler Mendelssohn'dan sonra hayran olacak birini arıyorlardı, Dvořák'ı buldular), Yedinci Senfoni Brahmsçı ve en klasik yapılı eseri olduğu için, en iyisi olması gerektiğini düşünüyor. Akademik kafa hep bizimledir. Aslında Yedinci Senfoni, üçüncü bölüme kadar, bazı sevimli anlara rağmen biraz ağır ve gelenekseldir. Ancak üçüncü bölümde Dvořák, Brahms'ı ve senfonik formu unutur ve senfonilerinin en güzel bireysel bölümlerinden birini besteler. Burada Klasik formaliteler devre dışıdır ve Dvořák, bir kez daha soluk alıp en doğal ve en sade çokseslilik içinde karşı ezgilerin tutunduğu o bohem-tınılı ezgilerden birini seslendirir. Bir bütün olarak Re-Minör Senfoni, hiçbir yerde, Sol-Majör Sekizinci Senfoni'nin, hatta Mi-bemol Majör No. 3'ün kendiliğinden-tınısına yaklaşmaz.

Bir müzisyen ve müzisyenliğin dışında hiçbir şey. Dvořák fazla okumadı; aslında zar zor okuyup yazardı. İleri yaşında bazı okuma kitapları okuyarak kendini "geliştirmeye" çalışacaktı, ama bu çabalar fazla ileri gitmedi. Müzik dışındaki tek tutkusu trenlerdi. Lokomotif motoru, ona göre insan zihninin en büyük başarılarından biriydi ve sık sık "Keşke ben icat etmiş olsaydım" derdi. Prag'da Franz-Josef İstasyonunu her gün ziyaret ederdi; bütün tarifeleri ezberlemişti ve en çok bir makinistle arkadaş olunca mutlu olurdu. Öğrencilerini istasyona hangi trende hangi motorun olduğunu öğrenmeye gönderirdi ya da bir öğrencisi bir geziden döndüğünde hangi trene bindiğini, lokomotifin adını ve modelini sorardı. (Freudcuların, lokomotif ve pistonların simgeciliğiyle ilgili söyleyecek sözleri vardır.) Huysuz olmasına rağmen öğrencileri, Dvořák'ı severdi. Tatlılığını, kibarlığını, adanmışlığını severlerdi. Bir konuya yoğunlaşınca etrafındaki dünyayı unuturdu. Öğrencilerinden birinin yazdığına göre, Dvořák ile birkaç öğrencisi sokakta yürürken yağmur yağmaya başladı. Amerika'daki deneyimlerini anlatan Dvořák yağmuru fark etmedi. Herkes iliğine kadar ıslandı. Dvořák aniden durdu, şapkasından akan suyu fark etti ve "Haydi çocuklar eve koşun. Sanırım yağmur yağmaya başladı" dedi.

Dvořák'ın yeteneği başından itibaren belliydi ve on iki yaşında ciddi dersler almaya başladı. Babası bir hancıydı ve bir kasap dükkânı vardı. Dvořák bir süre aile dükkânında çalıştı; ama amcalarından biri müzik eğitimi masraflarını karşıladı ve on altı yaşındayken Prag'a gönderildi. 1859'da Prag Org Okulundan mezun olduktan sonra öğrencilere ders verdi ve çeşitli orkestralarda viyola çaldı. 1862'den 1871'e kadar Geçici Tiyatro'da bir çalgıcı olarak birkaç Smetana operasının ilk performanslarına katıldı. Wagner'e büyük ilgi duydu, verimli bir biçimde beste yaptı ve müziği çalınmaya başlandı. İlk Açık başarısı 1873'te, koyu milliyetçi koral eser *Hymnus*'la geldi. 1875'te bir senfoniyle Avusturya Devlet Ödülünü kazandı ve iki jüri üyesinin, Brahms ve Hanslick'in dikkatini çekti. Brahms, yayıncısı Simrock'a bir mektup yazdı: "Yakın zamanda bir ödül verme vesilesiyle... Praglı Dvořák'ın eserlerinden büyük keyif aldım. *Moravya İkilileri*'ni sana göndermesini önerdim. Baştan sona çalarsan benim kadar siz de seversiniz... Kesinlikle çok yetenekli bir adamdır. Üstelik yoksuldur. Lütfen bunu dikkate alın." Simrock düetleri yayımladı ve büyük bir iş yaptı. Bulaşıcı müzik Avrupa'yı silip süpürdü; hemen peşinden gelen piyano düeti için *Slav Dansları*'nın yaptığı gibi.

Dvořák lanse edildi. 1878'de Alman eleştirmen Louis Ehlert, sıkça alıntılanan coşkulu bir değerlendirme yazdı: "İşte sonunda yüzde yüz bir yetenek; dahası, tamamen doğal bir yetenek." Ehlert, devamında *Slav Dansları*'nı göklere çıkarır. Brahms mutluydu ve Dvořák yeni dostundan mest olmuştu. Brahms asabi biriydi, ama ikisinin arasında en ufak bir gerilimin izi yoktu. Dvořák'tan Simrock'a: "Brahms benimle ilişkisinden memnun görünüyor; bir sanatçı ve bir insan olarak kibarlığından o kadar etkilendim ki onu sevmemem mümkün değil. Bu adamda ne kadar sıcak bir yürek ve ne kadar büyük bir ruh var! En azından besteleri söz konusu olduğunda en yakın arkadaşlarından bile ne kadar uzaklaştığını bilirsiniz, ama benimle böyle bir şey yok." Dvořák Amerika Birleşik Devletleri'ndeyken Brahms, onun yerine prova baskıları düzeltince Dvořák kendinden geçti: "Bütün dünyada bunu yapacak başka bir müzisyen bulabileceğimi sanmıyorum." Dvořák haklı olabilir; prova baskı okumak berbat, getirisi olmayan bir iştir. Brahms'a gelince, kendisini Dvořák'a çok yakın hissediyordu. Dvořák'ın kahraman tapınması dışında, genç adamın kişiliğinde onu çeken bir şey vardı. Brahms, bir keresinde Dvořák'ı kastederek bir arkadaşına şunları yazıyordu: "Yediğimiz, içtiğimiz ayrı gitmiyor." Hoş bir resim oluşturur.

Dvořák'tan sürekli bir eser dizisi geldi: *Slav Rapsodileri*, senfoniler, koral müzik, hatırı sayılır miktarda oda müziği, operalar, biraz piyano müziği (eserlerinin en zayıf kısmı), konçertolar. Avrupalı izleyici, Dvořák aracılığıyla Bohemya dans formlarıyla tanıştı: polka, furiant (Dvořák, scherzo yerine üçüncü bölüm olarak bunu kullanır), yavaş ve melankolik halk şarkısı dumka. Avrupa'da milliyetçilik konuşuluyordu ve Dvořák, Amerika Birleşik Devletleri'ne gelince Amerikan gazeteleri konuyu ele aldı.

Zengin bir toptancının karısı olan Bayan Jeannette Thurber'in daveti üzerine New York'a geldi. Bayan Thurber, Ulusal Müzik Konservatuvarının kurulmasında etkili olmuştu ve ünlü Dvořák'ın kurumun başına geçmesini istiyordu. Hizmetlerinin karşılığını fazlasıyla ödemeye hazırdı. Sözleşmede yıllık 15.000 dolarlık bir ücret (30.000 guldene eşdeğer) belirtilmişti. (Prag'da yıllık maaşı 1200 guldendi.) Bunun karşılığında Dvořák günde üç saat ders verecek, dört öğrenciyi konserlere hazırlayacak, kendi müziğinin altı konserini yönetecek ve dört aylık bir tatil verilecekti.

Dvořák, Eylül 1892'de New York'a geldi. Muhabirler hazırda bekliyordu ve içlerinden biri aşağıdaki betimlemeyi bıraktı:

> *Hiç de korkunç bir kişilik değil. Resimlerde göründüğünden daha uzundur ve kışkırtılmış bir buldoğun gaddarlığının onda birine bile sahip değildir. 1.75 boyunda, karakterli, doğal bir ciddiyeti olan Dvořák, özgün, doğal biri olarak beni etkiler ve Rossini'nin diyeceği gibi, doğal olmak özgün olmaktan daha yücedir... Yüzü güzel değil, ama kaşları o kadar düzgündür ki, ateş gibi gözlerinde ve hatlı yüzünde o kadar çok duygusal yaşam vardır ki sohbet sırasında rahatlayınca yüzü kolay unutulmaz.*

Bayan Thurber, milliyetçilikle ilgili konuşmaların yayılmasını destekledi. Ulusal bir Amerikan bestecilik okulunun geliştirilmesine büyük ilgi duyuyordu ve Ulusal Konservatuvarın başına Dvořák'ı getirmeye karar vermesinin nedenlerinden biri de, onun kendi müziğinde milliyetçiliği temsil etmesiydi. Amerikalı bestecilerin neye heves etmesi gerektiğini gösterebilecekti. 1890'larda Amerika Birleşik Devletleri'nde ciddi müziğe Alman okulu egemendi ve Louis Moreau Gottschalk'ın birkaç piyano parçası dışında "Amerikan" olarak sınıflandırılabilecek çok az şey vardı. (Çok miktarda milliyetçi popüler müzik vardı; ama ciddi besteciler buna önem vermiyordu. Charles Ives'dan bir atılım geldi, ama bir boşlukta çalıştı ve müziği tanınmadı.)

Dvořák'ın, Bayan Thurber'in umduğu gibi, milliyetçi bir Amerikan hareketinin olmamasıyla ilgili söyleyecek sözü vardı ve kendi fikrince yapılması gerekenlere işaret etti. Bir *New York Herald* muhabirine şunları söyledi: "Zenci şarkılarında, yeni bir ulusal müzik okulu için güvenli bir temel buldum... Amerika kendi müziğine, kendi toprağında yetişen ve kendine özgü karakteri olan güzel bir müziğe –özgür ve büyük bir ulusun doğal sesine– sahip olabilir." Dinlediği bir miktar yerli müzikle harekete geçen Dvořák, söylediğini hayata geçirdi. Amerika Birleşik Devletleri'nde kaldığı üç yıl içinde, "Amerikan" olarak bilinen eserleri üretti; bunların arasında Fa-Majör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, Mi-bemol Yaylı Çalgılar Beşlisi ve "Yeni Dünya'dan" alt başlıklı Mi-Minör Senfoni No. 9 da vardı. *Yeni Dünya'dan* Senfonisi'nin büyük bölümü, 327 East 17th Street'te Dvořák'ın, ailesiyle birlikte oturduğu beş odalı dairede bestelendi. Partisyon, Iowa'da, Dvořák'ın yazlarını geçirdiği bir Çek yerleşimi olan Spillville'de tamamlandı.

Yeni Dünya'dan Senfonisi, Dvořák'ın partisyonla ilgili çelişkili ifadeleriyle açıklığa kavuşturulmayan bir tartışma başlattı. İlk önce, Amerikan müziğinin senfonisinin bir bölümünde rol oynadığını söyledi. "Yeni senfonimde Zenci ruhunu ve Kızılderili ezgilerini yeniden üretmeye çalıştım. Bu ezgilerden bir tekini bile kullanmadım. Kızılderili müziğinin kalitesini birleştiren karakteristik temalar yazdım." *Yeni Dünya'dan*'nın birinci bölümü, bir Zenci spiritüelinin çağrışımlarını, *Swing Low, Sweet Chariot*, kullandı. (Yaygın inancın aksine Largo teması, bir spiritüele dayanmaz: Dvořák'ın eski bir öğrencisi, kendi sözlerini ekleyip anında bir spiritüel yarattı, *voilá, Goin' Home*.) Herkes, eserin Amerikan ruhunu çağrıştırmasının yanı sıra, Dvořák'ın karşılaştığı spiritüellerle ve fiili halk ezgileriyle dolu olduğunu gerçeğini de kabul etti. *Yeni Dünya'dan* Hiawatha'nın hikâyesini görenler vardı; hatta Dvořák'ın Amerikalı öğrencilerinden biri, Harry Rowe Shelley, senfonisinde bir pasajın, Hiawatha'ya elveda ederken Kızılderili kızın hıçkırığını temsil ettiğini bizzat Dvořák'ın ağzından duyduğunu bile söyledi. Çok geçmeden Dvořák, *Yeni Dünya'dan* Senfonisi'nin yarattığı karışıklıktan sıkılmaya başladı ve senfonide özel olarak Amerikan bir şey bulunmadığını açıkça ilan etti. *Yeni Dünya'dan* Senfonisi'nin bir Amerikan okulunun başlangıcı olduğu iddiasını "saçmalık" olarak niteledi ve Amerika'da bestelediği müziğin, ilk başlarda Zenci ve Kızılderili etkileriyle ilgili yaptığı coşkulu açıklamaların tam aksine, "sahici Bohemya müziği" olduğuna karar verdi.

Fa-Majör Dörtlü ve *Yeni Dünya'dan* Senfonisi'nde Amerikan tematik malzemesinin ve ritimlerinin izleri vardır; yine de müzik, St. Wenceslas kadar Amerikandır. Dvořák isteseydi de Amerikan ulusal müziği besteleyemezdi. Ama tekzip etmesine rağmen Amerikan basınında *Yeni Dünya'dan*'ın "Amerikan" olup olmadığına dair bir tartışma yıllarca sürdü. Her neyse, *Yeni Dünya'dan*, o zamana kadar yazılmış en başarılı senfonilerden biri oldu.

Dvořák'ın son döneminde bestelenen ve çoğu Amerika'da yazılan eserleri arasında koyu renkli *Biblical Songs* (1880'nin neşeli *Gypsy Songs*'undan çok farklı), ışık saçan Si-Minör Viyolonsel Konçertosu ve piyano için *Sekiz Humoresk* vardı. Sonuncusu olan Sol-bemol *Humoresk*'ten, sırf çekici ezgisi herkesin dilinde olduğu ve her çalgı ve çalgı kombinasyonu için düzenlenebildiği için de olsa bahsetmeye değer. Dvořák'ın son iki yaylı çalgılar dörtlüsü, La-bemol ve Sol-Majör, en yaygın ve en önemli oda müziği parçalarıdır; belki de en büyük müziğidir. Olasılıkla bunlara da New York'ta başladı ve Prag'a dönünce tamamladı. Prag'da da Konservatuvarda ders verdi ve 1901'de müdürlüğüne atandı. 1 Mayıs 1904'te ölümü, ulusal bir yasa neden oldu.

Dvořák'ın müziğinin önemli bir bölümü repertuvarda kalmasına rağmen bir o kadarı da araştırılmayı bekliyor. Dokuz senfoninin son üçü sıkça seslendirilir; ama Re-Majör No. 6 daha az bilinir ve Fa-Majör No. 5, bestecinin ülkesi dışında konser salonlarına neredeyse tamamen yabancıdır; ilk dördü ise, toptan yok sayılmaları (CD'leri dışında) göz önüne alınırsa, bestelenmeseler de olurdu. Yine de Fa-Majör Senfoni, göz kamaştırıcı bir eserdir; ilk senfonilerden Mi-bemol No. 3, bir şaheser olmaya yaklaşır. İlk bölümü özellikle çarpıcıdır. Eser 1873'te bestelendi; ama Dvořák'ın orkestrasyonunun bütün gücü belirgindir –yüksek ses, altın kornolar, her notayı yerli yerine yerleştirme içgüdüsü. İngiliz şef Julius Harrison, Dvořák'ın herhangi bir orkestra eserinin cansız icrasını duymanın ender bir şey olduğunu savundu; çünkü "her çalgı parçası yaşamla doludur. Hiçbir şey durgunlaşmaz, zira Dvořák'ın kulağı, armonideki her sesin tamamen farkındaydı." Dvořák'ın daha fazla sıklıkla dinlenilmesi gereken daha birçok müziği vardır –*Scherzo capriccioso*, çeşitli serenatlar ve *Legends*, Senfonik Çeşitlemeler. Senfonik şiirleri biraz daha zayıftır; ama *Altık Çıkrık*, arada bir seslendirilmeyi hak edecek kadar çekicidir.

Konçertoları hâlâ canlıdır. Oldukça etkisiz bir piyano bölümü olan çekici bir Sol-Minör Piyano Konçertosu, güzel bir La-Minör Keman Kon-

çertosu ve mükemmel bir Si-Minör Viyolonsel Konçertosu yazdı. Oda müziğinde, La-Majör Piyano Beşlisi, Fa ve Mi-bemol Yaylı Çalgılar Dörtlüsü ve *Dumky* Üçlüsü bilinir. Son iki devasa dörtlüsü, Mi-bemol Piyano Dörtlüsü ve eşit ölçüde güçlü Fa-Minör Piyano Üçlüsü daha az bilinir. Her biri, geç Romantik dönemin en iyi oda müzikleriyle boy ölçüşür. Dvořák'ın operaları, Çek toprakları dışında repertuvarda değildir; ama *Rusalka,* o kadar sevimli bir müzik ve Wagnercilik içeriyor ki girişimci bir opera evinin sürekli repertuvarında yer almamasının nedeni merak konusudur. (1993'te Metropolitan Operası tarafından canlandırıldı.) *Şeytan ve Katya*, bir miktar güzel müzik içeren canlı bir komedidir. Koral eserlerden *Stabat Mater* ve Requiem, kendi türünün en büyük ve en anlamlı eserleri arasındadır.

Büyük Çek besteciler üçlüsünün sonuncusu, 3 Temmuz 1854'te doğan Leoš Janáček'tir. Oldukça şaşırtıcı bir şahsiyettir. Yıllarca kendi ülkesi dışında yalnızca tek uluslararası başarısı *Jenůfa* operasıyla tanındı. Ama İkinci Dünya Savaşından sonra müziği, özellikle de operaları, dünya başkentlerinde dinlenilmeye başlandı ve Janáček'in özgün ve önemli bir besteci olduğu anlaşıldı. Dvořák'la arasında yalnızca on üç yıl vardı. Ama Dvořák geç Romantik geleneğin bir savunucusu olduğu halde, 12 Ağustos 1928'de ölen Janáček yirminci yüzyıla epeyce girdi ve geç dönem müziği yirminci yüzyılı gösterir. İlk yıllarında bile, Dvořák'tan çok daha modern bir zihniyet sergiledi. O kadar büyük bir besteci değildi ve Dvořák'ın bakir ezgi anlayışına sahip değildi; ama çok daha güçlü ve keskindi; bir bakıma Çaykovski için Musorgski ne ise Dvořák da onun için oydu. Dvořák güzellik aradı, Janáček hakikat aradı. Gayrimeşru bir bebeğin öldürülmesiyle ilgili olan *Jenůfa* gibi bir librettoyu ele alan düzgün, dindar, Victoria dönemi Dvořák'ını düşünün!

Janáček, ömrünün büyük bir bölümünü kendi ülkesinde geçirdi, 1881'de kurduğu müzik okulunu yönettiği Brno'da sakin bir hayat yaşadı. Besteci, kuramcı, şef ve öğretmen Janáček, işe geç başladı. Yirmi iki yaşına kadar beste yapmaya kalkışmadı ve ömrünü müzik malzemesiyle boğuşarak geçirdi. İlk önemli eserini kırk yaşında ortaya çıkardı. Ondan sonra ölünceye kadar esininden hiçbir şey kaybetmeden sürekli yazdı. Yaşlandıkça müziği daha özlü, daha haşin, daha disonant ve daha hicivli oldu. Bir atonalist değildi. Müziğinin bir ton anahtarı olsun ya da olmasın, her zaman bir anahtar merkezi vardır. Ama bazı armonileri, atonalliği gösterecek kadar serttir.



LEOŠ JANÁČEK (1854-1928)
(MORAVIAN MUSEUM)

Janáček bir milliyetçiydi ve birçok erken milliyetçinin aksine ulusal müzik bilginiydi. Macaristan'da Bartók ve Kodály, İngiltere'de Vaughan Williams ve Holst gibi, Janáček ve František Bartoš da kendi ülkelerinin halk şarkılarını araştırdılar, katalog haline getirip yayımladılar. Araştırmalarından güçlü bir biçimde etkilenen müziğinde, Smetana, Dvořák, Rimski-Korsakov ya da Grieg'te olduğu gibi kendini hemen belli eden bir milliyetçilik yoktur. Bartók'unki gibi, daha derine inen bir milliyetçiliktir. Operalarında ve vokal müziğinde milliyetçilik, halk şarkısına ve konuşmasına özgü hitabet örüntüleriyle temsil edilir. Kısaca temel ögeye dayanan bir milliyetçiliktir; daha geç, daha pürüzsüz, daha gelişkin ve daha bilgili popüler şarkı malzemesi yerine ham, çıplak halk dürtüsüne giden bir milliyetçiliktir. Janáček'in müziği, konuşma örüntüleriyle o kadar sarılıdır ki dinleyici, tam bir özdeşleşmeye ulaşmak için Çek dilini bilmelidir.

Janáček, ömrünün son dönemine kadar Musorgski'nin müziğinin bir notasını bile dinlememiş olmasına rağmen onunkine çok yakın bir müzikli konuşma kuramı geliştirdi. "Konuşulan dilin müzikal yanlarıyla ilgili yaptığım inceleme" diyordu, "beni şu kanıya götürdü: Müziğin bütün ezgisel ve ritmik gizemleri, konuşulan dilin müzikal motiflerinin ezgisine ve ritmine başvurularak açıklanabilir." 1890'ların başında konuşulan sözün ezgisel ve ritmik niteliklerini sistematik olarak notaya döküyordu ve bu "konuşma-ezgilerin" yardımıyla "verili her sözün motifini oluşturabileceğini" keşfetti. Ondan sonra, diyordu, "günlük yaşamın bütününü ya da en büyük trajediyi" müzikle kaplayabilirdi. Janáček, "konuşma-ezgi" konusunda bir bakıma ılımlı fanatik haline geldi; her konservatuvarda ve oyunculuk okulunda bu konuda ders verilmesini istedi.

Doğa duygusu, konuşma örüntüleriyle beraberdi. "Şarkı söyleyen kuşları dinlerim. Işık, renk ve şekil dünyasında ritmin milyonlarca farklı biçimde tezahür etmesine hayran kalırım ve benim müziğim, doğanın ebediyen genç ritmiyle temas yüzünden genç kalır." Başka birinde bu, geleneksel ve duygusal bir saçmalama olurdu; ama Janáček duygusal müzik yazmadı ve müziğinde panteist bir damar vardır. Bartók'un da aynı duyguları vardı ve Janáček'in doğa müziği, birçok Bartók partisyonunda rastlanan "gece müziği"nde yankılanır.

Janáček, eserlerinde çok miktarda folk malzeme kullanmasına rağmen etkilediği kadar folklorcu ya da ezgici değildir. Müziği, daha çok nevi

şahsına münhasır bazı atılımlarla tanınır: halk şarkısını hatırlatan tek hecede birden fazla nota örüntüleriyle (piyano müziği bununla doludur); acımasız mizahla (*Rüzgârlar* ve *Piyano için Kapriçyo*'da olduğu gibi); çoğu kez kuru tınılı, sıkı, kısık bir armoniyle. Birçok bakımdan bir ayağı post-Romantik dünyada, bir ayağı modern dünyadadır. Oldukları şekliyle güçlü armonileri tam Modern olacak kadar serüvenci değildir, ama aynı zamanda post-Romantik olamayacak kadar gelenek dışıdır. Ama üslubu tamamen özgündür. Daha önceki müzisyenlere çok az şey borçlu olan bir beste sistemi ortaya çıkardı ve müzik tarihinde çok az besteci hakkında bu söylenebilir.

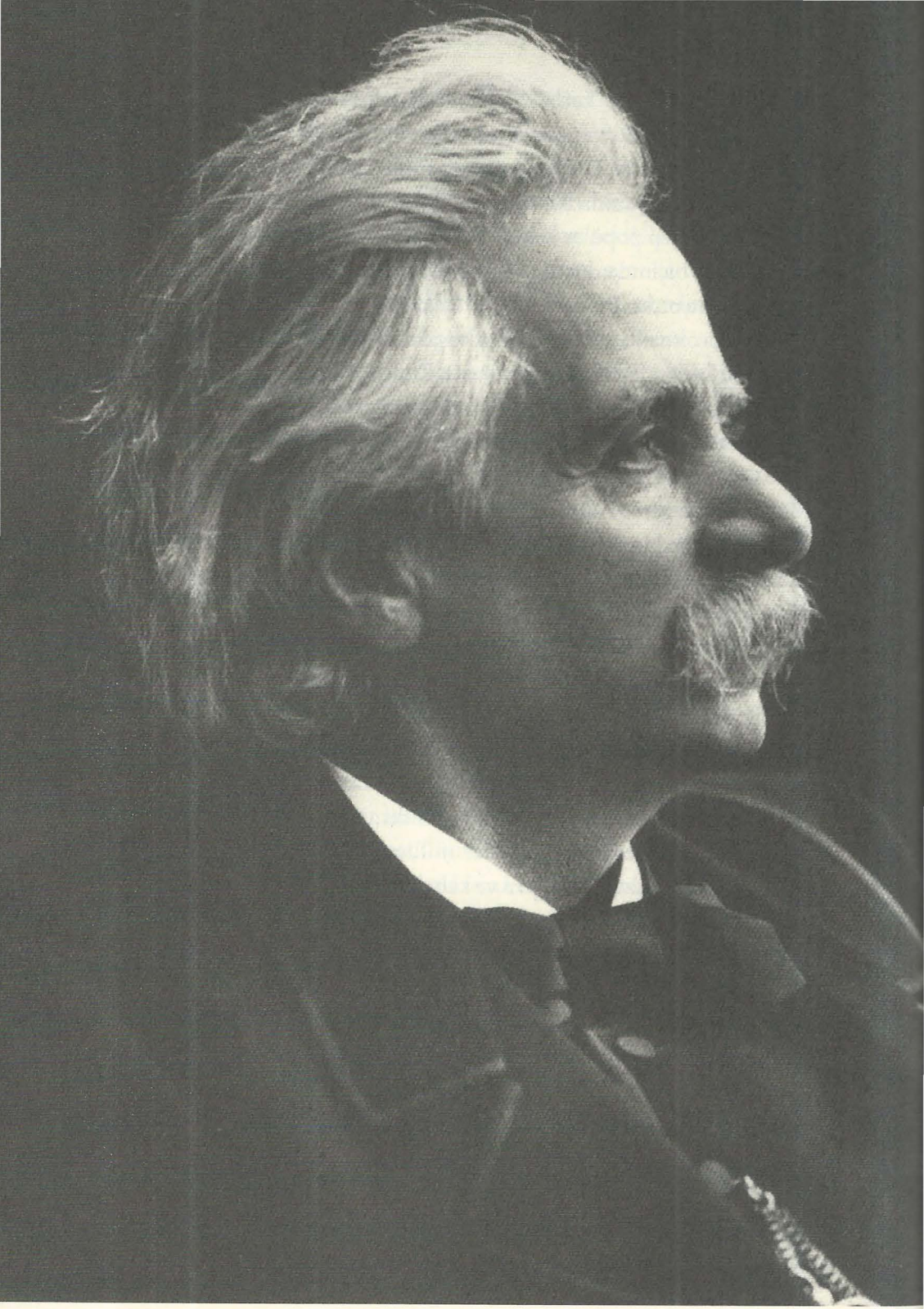
Janáček'in erken eserleri –*Jenůfa* (1902) ya da iki bölümlü Piyano Sonatı (1905)– doğal olarak, *Makropoulos Olayı* (1924) ya da *Bir Ölüler Evinden Notlar* (1926) gibi geç operalarından daha geleneksel bir dil konuşur. *Katya Kabanova* (1921) iki yüzyılın felsefelerinin arasında duran eksen eserdir. Daha açılış akorunda –Fa, Re-bemol, Si-bemol, Si-naturel –çarpıcı ve Moderndir, ama Si-bemol Minöre çözülür. Vokal partisyonun 27. sayfasındaki Do-bemol Majör bölüm gibi neredeyse Çaykovskici olan bölümler, dokunaklı disonans pasajlarla yan yanadır. (Janáček'in beste sistemi, onu her zaman Do-bemol gibi "imkânsız" anahtarlara götürüyordu ve partisyonları, arızalarının bolluğundan ötürü, okunması son derece zordur.) Çatallaşma, librettoda da devam eder. Bir aşk ilişkisi yaşayan ve vicdanı tarafından intihara sürüklenen evli bir kadını ele alan olay örgüsü Moderndir. Ama Janáček, eylemle bir ilgisi olmayan eski tarz bir ara değerli şarkı kullanmakta sakınca görmez. İkinci perdede bir karakter girer. "Burada daha kimse yok? Bari beklerken bir şarkı söyleyeyim." Ve bir halk şarkısına başlar –Re-bemol Minörle (yine "imkânsız" bir anahtar) notalandırılmış. Geç operalarda, Janáček'in "konuşma ezgisi"ni mantıksal bir sonuca ulaştırdığı eserlerde, bu gıcırtılı aygıtlardan hiçbiri yer almaz. Karakterler şarkı söylemekten çok haykırırlar ve var olan ezgi de orkestranındır. Görünürde bu durum can sıkıntısına yol açar, operadan çok müzikal arka planla oynuyor gibi görünürdü; ama Janáček'in ritimleri o kadar büyüleyici, şarkılı konuşma bükümleri o kadar kesin, bütünlüğü o kadar büyüktür ki operaların muazzam bir çekim gücü vardır. Dinleyicileri ilkel Slav dünyasına sokan 1926 tarihli ham (bilerek öyle) *Glagolitik Missa* da öyledir.

Norveç'in en önemli milliyetçisi Edvard Grieg kadar başka hiçbir besteci, haşin Janáček'ten farklı olamaz. Janáček sert granitten oluşmuşken Grieg,

Debussy'nin sözleriyle, "karla kaplı bonbon şekeri"ydi. Kendi zamanında (15 Haziran 1841'de doğdu ve 4 Eylül 1907'de öldü) Grieg, muazzam popülerdi. Eşit derecede popüler Dvořák'ı üreten milliyetçilik dalgasına bindi. Ama Dvořák, büyük formlarda beste yaptığı halde Grieg, öncelikle bir minyatürcüydü; Dvořák hep popüler kaldığı halde, Grieg'in ünü neredeyse yükseldiği kadar hızlı bir biçimde düştü. Ölümünden kısa süre önce, çok az müzisyen onu ciddiye alıyordu. Bir zamanlar müzikseverleri gıdıklayan mayhoş armonileri bıktırıcı olmakla suçlandı. Yeni kuşak Grieg'e, büyük-büyük babanın albümündeki fotoğraflara bakar gibi baktı. Kısaca Grieg, kendi zamanının silindir şapkaları ve kadife ceketleri gibi moda olmaktan çıkmıştı. Birinci Dünya Savaşı sonrası dönemin anti-Romantizmiyle boğulan Liszt ve Mendelssohn'la birlikte Grieg de, özensiz bir el hareketiyle bir tarafa atıldı. Son yıllarda Liszt ve Mendelssohn geri dönüş yaptılar. Ama Grieg hâlâ geride.

Elbette hiç kimse Grieg'in ölümsüzlerden biri olduğunu savunamaz. Ama müziğe yeni bir şey getiren milliyetçilerden biriydi ve Grieg söylemesi gereken şeyleri, çok büyük ölçüde, zarif ve hoş bir biçimde, üsluplu ve içeriğe kusursuzca uygun bir beste tekniğiyle söyledi. Müziği, çoğu kez karşılaştığı küçümsemeyi kesinlikle hak etmez. İyi yapılmış ve ezgi bakımından seçkindir. Solo piyano için Sol-Minör Balad, iyi bir örnektir. Bir halk ezgisi kullanır ve yavaş, neredeyse Franckiyen, oldukça kromatik bir akor dizisiyle başlar, ardından bir dizi çeşitlemeye geçer. Yazım, milliyetçilik ile Schumann-esinli piyano tekniğinin bir bileşimidir; ama yüksek altılı kadansıyla parıltılı dördüncü çeşitlemeye kadar milliyetçilik, ön plana çıkmaz. Eser, başından sonuna güzel bir beğeni ve kabalaşmayan ustalıkla yazılmıştır. Sevimli bir müzik eseridir ve o sırada Avrupa'yı baştan başa saran ucuz salon müziği türünün çok üstündedir.

Bununla birlikte, temsil ettiği gelenek yok olduğu için hayata döndürülmesi kolay olmayan bir eserdir. Percy Grainger ve Leopold Godowsky (1920'lerin sonunda Balad'ı kaydeden), Grieg'in müziğine özgürlük ve duygu getirebildiler. Romantik anlatım eğitimi almayan piyanistler, tempoyu ne zaman gevşeteceklerini, rubatoyu ne zaman kullanacaklarını, iç sesleri nasıl ortaya çıkaracaklarını bilmeden, müziği harfi harfine çalarak, kendiliğindenliğini ve hassasiyetini yok ederek canlandırmaya yatkındırlar. Üst düzey besteciler, hemen hemen her performans tarzına dayanabilirler; ama daha alt seviyedeki besteciler, yorumcularına karşı özellikle savunmasızdırlar.



EDVARD GRIEG (1843-1907)

Leipzig Konservatuvarında (büyük bir mutsuzlukla) okuyan Grieg, çok-yönlü iyi bir müzisyendi –piyanist, şef, besteci, kendi ülkesinin müziğinde uzman. Şimdi neredeyse tamamen unutulmuş olan Ole Bull'dan (1810-1880) çok etkilenmişti. Bull, büyük ölçüde kendi kendini eğiten, Avrupa'da ve Amerika Birleşik Devletleri'nde büyük üne kavuşan Norveçli bir kemancıydı. Kısmen dahi, kısmen şarlatan, güçlü fikirlere sahip bir eksantrik olan Bull, Grieg için bir baba figürüydü. Norveç halk şarkısıyla bizzat ilgilendi ve 1840'larda yaylı çalgılar orkestrası için, Grieg'in daha sonra yapacağı şeylerin bütün işaretlerini taşıyan bir *Notturno* besteledi. Sevimli, anımsatıcı, hatta akıldan çıkmayan bir eserdir. On beş yaşındaki Grieg'in Leipzig'e gönderilmesini Bull istedi. Sonraki yıllarda Grieg, Leipzig Konservatuvarından duyduğu memnuniyetsizlikten söz etti. Piyano öğretmenlerinin yetersiz olduklarını ve bestecilik öğretmenlerinin, daha hazır olmadan büyük görevler verdiklerini söyledi.

1862'de Norveç'e döndü, piyano resitalleri verdi, sonra Kopenhag'a gitti ve orada, o sırada en önemli Danimarkalı besteci olan Niels Gade'le kısa bir süre çalıştı. Kopenhag'da kuzeni Nina Hagerup'la karşılaştı. 1864'te nişanlandılar ve üç yıl sonra evlendiler. Nina, Grieg'in birçok şarkısının prömiyerini veren bir şarkıcıydı. Grieg'in besteleri 1864'e kadar Schumann, Mendelssohn ve erken Romantik okul üslubundaydı. Ama 1864'te Ole Bull'un bir ulusal Norveç müziği yaratma çağrısıyla ilgilendi ve fiilen Norveç halk ezgilerinden türemiş bir ifade tarzıyla yazan Rikard Nordraak adlı genç bir besteciyle dost oldu. Grieg, ömrünün geri kalan kısmını Norveç milliyetçiliğine adamaya karar verdi. Ülkesine döndü, durmadan beste yaptı, şeflik yaptı, konserler verdi ve birkaç yıl içinde Norveç'in en parlak müzikal yeteneği olarak tanındı. Liszt, müziğini dinledi ve sıcak bir tavsiye mektubu gönderdi. Mektubun içinde, Weimar'da Liszt'i ziyaret etmesi için bir davet de vardı. İkisi 1869'da buluştu; ama Weimar'da değil, Roma'da. Yakın arkadaş oldular. Daha sonra Weimar'da bir gece Grieg, La-Minör Piyano Konçertosu'nun elyazmasını Liszt'e gösterdi. Liszt, tipik gösterişli hareketlerinden biriyle besteciyi gönderdi ve konçertoyu, bakarak yanlışsız çaldı.

Grieg olgunlaştığında kısa, sakin, zarif müzik eserlerinde uzman; kendisi de kısa, sakin, zarif bir adamdı. Yoğun bir yaşamı oldu. Yaratıcı çalışmaları dışında Norveç'te şef ve eleştirmen olarak da aktifti. Her yıl kendi müziğini çalan bir piyanist olarak Avrupa turnesine çıktı; ondan daha po-

püler çok az piyanist ya da besteci vardı. Grieg gittiği her yerde iyi karşılandı. Dengeli bir yaşam görüşü vardı ve arkadaşlarına kendini sevdiren abartısız bir nükte anlayışı vardı. Orange-Nassau Tarikatı Şövalyesi yapıldı; hevesle kabul etti, çünkü bir arkadaşa yazdığına göre, "madalyalar ve nişanlar bavulumun üst kısmında çok işe yarıyor. Gümrük memurları onları görünce çok kibar davranıyorlar." Sağlığı her zaman hassas olan Grieg, sürekli solunum sorunları yaşadı; ama icracı olarak çok uzun süre halkın huzuruna çıktı, yaşamı ve karşılaştığı insanları sevdi ve neredeyse öldüğü güne kadar turnelerine devam etti. Gerçekten de, 3 Eylül 1907'de bir hastaneye yatırıldığında, İngiltere'ye gitmek üzereydi. Ertesi gün öldü.

Saint-Saëns gibi Grieg'in de sorunlarından biri, büyük ölçüde daha az önemli eserleriyle –sözün gelişi, *Peer Gynt* ya da daha tatsız *Lirik Parçalar*'ın bir kısmı– tanınmasıdır. Grieg'de bundan fazlası vardır. Ulusal dans derlemelerinden biri, *Slåtter* (Op. 72), Bartók'un Macar ezgilerin piyano uyarlamalarında yaptıklarına şaşırtıcı ölçüde yakın, kasvetli ve güzelleştirilmemiş parçalar içerir. On kitapta toplanan *Lirik Parçalar* bestelerinin çoğu, Mendelssohn'un *Song without Words*'ünün bir kısmı kadar iyidir, hatta çoğundan daha iyidir. Sol-Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, Gerald Abraham'ın inandırıcı bir biçimde gösterdiği gibi, Debussy'nin Yaylı Çalgılar Dörtlüsü için model olmuştur (ton anahtarı dahil). Üç keman sonatı güzel yazılmıştır, içeriği çekicidir, çalınması ve dinlenmesi hoştur. Grieg şarkıları çok güzeldir. Sahici bir seçkin şarkı bestecisiydi; *Haugtussa* dizisinde ya da *Bir Kuğu* gibi şarkılarında, küçük bir paketin kusursuzluğuna ulaştı.

Grieg hiçbir zaman çok derine inmedi ve ufku, kabul edildiği üzere dardır. Olasılıkla en popüler konser eseri (*Peer Gynt*, pop konserlerinin dışında nadiren sahne alır) La-Minör Piyano Konçertosu bile, literatürün şaheserlerinden çok Rubinştayn, Herz, Scharwenka ve Litolff'un modaya uygun virtüöz konçertolarına yakındır. Ama başka bestecileri değil, Grieg'in kendi tarzını yansıtan zarif ezgilerinden ötürü Rubinştayn ve ortaklarından bir nebze üstündür; Rubinştayn ve diğerlerinin ezgileri, herhangi bir besteci tarafından yazılmış olabilirdi. Grieg, iktidarı ya da devrimi temsil etmez. Çekiciliği, zarafeti, tatlılığı temsil eder ve sunacağı çok şeyi vardır; bonbon şekerleri ve her şey. Küçük bir ustaydı ve en iyilerinden biriydi.

İlk iki önemli İspanyol milliyetçi, Isaac Albéniz ve Enrique Granados, bir bakıma Grieg'le beraberdi. Grieg gibi onlar da yerli ezgileri alıp oldukça

çeşnili kromatik bir ifade tarzıyla onlara kozmopolit teknikler giydirdiler. Grieg gibi, büyük ölçüde küçük formlarda beste yaptılar ve piyano müziğine önem verdiler. Grieg gibi onların müziği de salon müziğine çok yaklaştı. Grieg'den farklı olarak, ikiliden her biri repertuvara fiilen yeni bir şey ekleyen göz alıcı bir piyano eseri besteledi –Albéniz *Iberia*'yı, Granados *Goyescas*'ı.

İspanya, on dokuzuncu yüzyılda Avrupa'nın en geri ve gerici ülkesiydi. Bununla birlikte ülkede hayat dolu bir halk şarkıları külliyatı vardı ve Avrupalı besteciler İspanya'yı ziyaret eder, yerli müzikle mest olmuş olarak döner ve kendi *Jota aragonesa*'larını, *Caprice espagnol*'larını ve *España*'larını yazardı. Yüzyılın büyük bölümünde İspanya'dan ciddi bir müzik çıkmadı ve İspanyol müzisyenlerin eğitim göreceği bir yer de yoktu (Madrid'deki konservatuvarın profesyonel bir statüsü yoktu). Juan Chrisóstomo Arriaga (1806-1826) gibi büyük bir yetenek ortaya çıktığında, eğitim almak için yurtdışına gitmek zorundaydı. (Arriaga çok yetenekliydi ve potansiyel olarak büyük bir besteci, zamansız ölümüyle kaybedildi.) İspanyol müziğinin en popüler formu operet ya da zarzuelaydı ve zarzuela bestecileri, zamanlarının büyük bölümünü Rossini ve Bellini'yi kopya etmekle geçirdiler.

Ancak on dokuzuncu yüzyılın ortasından sonra İspanyol halk müziğinin zengin mirası araştırılmaya başlandı. Felipe Pedrell (1841-1922) itici güçtü. Bir besteci, müzikolog (on altıncı yüzyılın büyük İspanyol kontrpuancısı Victoria'nın eserlerini yayına hazırladı) ve *Cancionero musical popular español*'uyla yıllarca bu alanın temel kılavuzu olan bir folklorcuydu. Pedrell, kendi bilimsel çalışmalarının gölgesinde yaşadı. Manuel de Falla'ya şunları anlatmış: "Bana hep haksızlık edildi, hem Katalonya'da hem İspanya'nın geri kalanında. Benim büyük bir eleştirmen ya da büyük bir tarihçi olduğumu, ama iyi bir besteci olmadığımı söyleyerek sürekli beni küçültmeye çalıştılar. Doğru değil. Ben iyi bir besteciyim." Ama iyi bir besteci olarak sahip olduğu ün, İspanya'yla sınırlıdır; zira müziği başka yerde bilinmez. Yüzyılın büyük bölümü boyunca en iyi İspanyol müziği, İspanyol olmayanlarca bestelenmeye devam edildi. İspanyol halk müziğinin büyüsüne kapılan ilk kişi Glinka olabilir ve onu, İberya'nın renginden, ritmik enerjisinden ve egzotik ezgi cazibesinden heyecana kapılan başkaları izledi. Ülkeye en fazla âşık olan bestecilerden biri Chabrier'di: "Malagueña'ların, soleda'ların, zapateado'ların ve patenera'ların söylendiği kafe konserleri verdik; sonra kesinkes



ISAAC ALBÉNIZ (1860-1909)
(BARSELONA MÜZİK MÜZESİ)

Arap olan o danslar. Onları kalça titretirken, kıvırırken ve dönerken görseniz ayrılmayı düşüneceğinizi sanmam." İspanyollar dışında herkes İspanyol müziğinden yararlanıyordu.

İşte bu dönemde, 29 Mayıs 1860'ta ve birkaç yıl sonra, 27 Temmuz 1867'de Enrique Granados doğdu. İki bestecinin epeyce ortak yanı vardı. İkisi de uluslararası üne sahip konser piyanistiydi. İkisi de, ciddi olarak otantik bir İspanyol müziği yaratmaya çalışan milliyetçi besteciydi. İkisi de bu konuda tam anlamıyla başarılı olamadı; zira hem *Iberia* hem *Goyescas*, Chopin'den, Liszt'ten, yüzyıl dönümündeki Fransız okulundan ve olasılıkla Leopold Godowsky'nin piyano müziğinden etkilenmiştir. Godowsky (1870-1938) bir piyanistler piyanistiydi; iç ses hareketinin ve karmaşıklığın neredeyse kendi başına amaç olduğu çok miktarda klavye müziği besteledi.

Albéniz ve Granados, özgün olmasalar da, yeni bir çığır açmak için çok şeyler yaptı ve birbirleriyle ilişki içinde olmamalarına rağmen şaheserleri üzerinde aynı zamanda diliminde çalıştılar. *Iberia* 1906 ile 1909 arasında, *Goyescas* 1909 ile 1910 arasında bestelendi. Her iki eser de büyük ölçekli virtüözler için büyük ölçekli süittir; yerli bir besteci dışında hiç kimsenin akla getiremeyeceği İspanyol ritimlerinin, İspanyol ezgilerinin ve İspanyol yaşamının kokusuyla –bunun karşılığı başka bir sözcük yok– doludur. Chabrier, Rimski-Korsakov ve diğerleri yalnızca turistti. *Iberia* ve *Goyescas*, yerli sanatçılarca yazıldı. Teknik olarak iki eserin ortak yanı çoktur. Son derece zordurlar, karşı-ezgilerle doludurlar ve yazım, coşkulu ritimle, geniş uzatmalarla, hassas pedal efektleriyle, yarı-orkestral olacak kadar zengin ve sık dokularla, ayrıntılı süslemelerle oldukça karakteristiktir. *Iberia* daha dolaysızdır; *Goyescas* daha romantik, daha düşsel, anahatları daha belirsiz ve herhalde daha fazla unutulmazdır.

Albéniz ilginç bir yaşam sürdü. Harika çocuk olarak kullanıldığı için (dört yaşında halkın önünde çalıyordu), sürekli evden kaçıyordu. On dört yaşında, yetkililer ve ebeveynleri yakalayamadan Küba, New York ve Güney Amerika'nın yolunu tuttu. Ciddi çalışmaları 1874'te Leipzig Konservatuvarında başladı; ondan sonra da Brüksel Konservatuvarına gitti. Sonra Liszt'ten birkaç ders aldı. 1890'da Paris'te d'Indy ve Dukas'nın yönetiminde bestecilik çalıştı. Ondan sonraki yaşamı, gezici bir piyanist ve bestecinin yaşamı oldu. Bir süre Londra'ya karargâh kurdu; operalarından birini de orada üretti. Sonra kalıcı olarak Paris'e taşındı. Muazzam sayıda piyano ese-



ENRIQUE GRANADOS (1867-1916)
(ANTONIO ESPLUGAS)

ri çıkardı; bunların büyük çoğunluğu artık dinlenmiyor. Ama birkaçı –Re Tango, en ünlü örnektir– herkes tarafından bilinir. Eserlerinden hiçbiri, *Iberia*'nın çapına ulaşamadı. Eşi görülmemiş ölçüde zordu ve güzel Fransız piyanist Blanche Selva, müziğe baktığında afalladı. "Çalınamaz!" Ölümü çok yakın olan Albéniz, çalınabildiği ve çalınabileceği konusunda ona güvence verdi. 8 Mayıs 1909'da öldü; geriye Kral Arthur efsanesi üzerine bitirilmemiş bir opera üçlemesi bıraktı. Operalarından biri, *Pepita Jiménez*, 1890'larda kısa bir süre sahnelendi. Şimdilerde tamamen unutulmuştur.

Iberia, büyük ölçüde Endülüs halk ezgilerine dayanan soyut bir eserdir. Yine Endülüs ve flamenko öğelerinin kullanıldığı *Goyescas*, Goya'nın tablolarına ve gravürlerine dayanır. Albéniz gibi Granados da çok sayıda hoş, salon tarzı piyano eseri besteledi ve daha önceki çalışmalarından hiçbiri, *Goyescas* kadar büyük bir eseri akla getirmezdi. Granados Barcelona'da, daha sonra da Paris'te çalıştı. Barselona'ya geri döndü ve piyano öğretmenliğine başladı. Besteleri kısa sürede dikkat çekmeye başladı ve operalarından biri, *Maria del Carmen*, 1898'deki prömiyerinde başarılı oldu. *Tonadillas* denilen enfes, mis kokulu bir milliyetçi şarkılar dizisi de besteledi.

Sonra *Goyescas* geldi. Granados, bestelemeye başlamadan çok önce müziği tasarlamıştı. "Goya'ya, psikolojisine, paletine, ilham perisi Alba Düşesine, modelleriyle kavgalarına, aşklarına ve dalkavukluklarına tutkunum. Siyah kadife karışımla karşıtlık oluşturan o beyazımsı pembe yanaklar; o yeraltı yaratıkları, simsiyah biblolara yaslanan yasemin ve sedef eller beni mecnun etti." Gradanos bu sözleri yürekten yazıyordu ve nedenini anlamak kolaydır. Goya'nın resimlerini yaptığı o gizemli, güzel, neredeyse tehditkar "mayalar"; hayranlarının arkasından bakan, acımasızlık ile çürümüşlüğün karışımı olan gizli düşünceleriyle o aristokrat kadınlar –bütün bunlar, duygulu Granados'unkinden daha zayıf imgelemleri bile harekete geçirmiştir.

Süitinin başlangıçta altı parçası vardı; bunlara *El Pelele* eklendi. En ünlü ve konserlerde süitten ayrı en çok çalınan parça, İngilizcede *The Maiden and the Nightingale* [*Genç Kız ile Bülbül*] olarak bilinen *Quejas, o la maja y el ruiseñor*'dur. Dönem özelliklerini sergileyen en sevimli, en dokunaklı ezgilerden birini içerir; sonunda da şakıyan bülbülün o ufak arabeskleri ve trilleri var. Ama bu, doğa resminden uzaktır; ses şiiridir, alışılmadık bir duyarlılığı olan bir adamın dizeleridir.



MANUEL DE FALLA (1876-1946)

Granados, *Goyescas*'tan aldığı parçaları ve başka malzemelerle işleyip librettosunu Fernando Periquet'nin yazdığı bir operayı besteledi. 1914'te Paris'te kendi müziğini çalarak bir heyacan yaratmıştı ve Opéra, bir uyarlama sparişi verdi. Ama savaş gelip çattı ve Opéra eseri sahneleyemedi. Metropolitan Operasından Giulio Gatti-Casazza eserin haklarını aldı ve dünya prömiyeri 1916'da New York'ta yapıldı. *Goyescas* kibar karşılandı, ama fazla beğenilmedi. Libretto zayıf sayılır ve bundan daha kötü librettolar sergilenmesine rağmen öyledir. Bu küçük operanın bir ön gösteri olarak alınmamış olması şaşırtıcıdır. Otantik bir tadı vardır.

Granados, gösteriyi denetlemek için Amerika Birleşik Devletleri'ne gelmemiş olsaydı daha fazla yaşayacaktı. Aslında Başkan Wilson, Beyaz Sarayda çalmasını istedi. Doğal olarak seve seve kabul etti. Dönüş biletini iptal ettirip daha sonraki bir gemide yer ayırttı. Sonunda 24 Mart 1916'da Dieppe'ye gitmek üzere S.S. *Sussex*'e bindi; gemi, Manş Denizinde torpil saldırısına uğradı. Bir kazazedenin anlattığına göre, Granados bir filikada güvendeyken karısının suyun içinde mücadele ettiğini gördü. Onu kurtarmak için suya atladı ve ikisi birden boğuldu. Dünya, daha yeni yeni kendini bulma sürecine giren bir besteciden yoksun kaldı. Granados, *Goyescas*'tan sonra ününün yayılmaya başladığını biliyordu. Ölümünden kısa süre önce "Benim bir düşünce dünyam var" demişti. "Daha fazla çalışma coşkusuyla doluyum." Ama bu mümkün olmayacaktı. Bu yüzden bugün yalnızca *Goyescas*, birkaç salon eseri ve yürek parçalayan güzellikte şarkılarla yaşıyor.

Albéniz'in ve Granados'un çalışmalarını, Manuel de Falla sürdürdü. 23 Kasım 1876'da Cadiz'de doğan Falla, İspanya'da okudu, 1905'te *La vida breve* [Kısa Yaşam] operasıyla ulusal bir ödül kazandı, sonra yedi yıllığına Paris'e gitti. Birinci Dünya Savaşı onu İspanya'ya geri gönderdi ve orada *El amor brujo* [Sihirbazın Aşkı] ve *El sombrero de tres picos* [Üç Köşeli Şapka] baleleri gibi popüler eserler besteledi. Piyano ve orkestra için *Noches en los jardines de Espana* [İspanya Bahçelerinde Geceler] adlı eseri de bu dönemde çıktı. Savaştan sonra bir kukla operası, *El retablo de maese Pedro* [Pedro Ustanın Mihrap Arkalığı] bir klavsen konçertosu ve *Fantasia Bética* adlı uzun bir piyano eseri besteledi. 1926'dan sonra çok az beste yaptı. Arjantin'e taşındı, herkesten uzak yaşadı ve ömrünün son yirmi yılı boyunca, büyük bir proje olan *L'Atlántida* adlı bir tür opera-oratoryo üzerinde çalıştı. 14 Kasım 1946'da öldü.

Falla'nın eserleri toplamda azdır; ama bestelediği her şey, taşıdığı işçilikle bir mücevher gibidir. Öncelikle müziği, izlenimci tekniklerden oluşan altyapısıyla daha gelişkin olmasına rağmen kendisinden önceki İspanyol milliyetçilerin müziğini andırıyordu. Fransız-kaynaklı bir işçiliğin süzgecinden geçmiş *Cante jondo*'ya, Endülüs ezgilerine ve ritimlerine, flamenkoya ve İspanyol *melos*'un diğer yanlarına dayanmaktaydı. 1916'da bestelenen *Noches en los jardines de Espana,* d'Indy'nin 1886'da bestelenen *Symphony on a French Mountain Air*'in bir akranı belki de ondan biraz daha fazlasıdır. Her iki partisyon da piyano ve orkestra içindir; her ikisi de, arpejlerle ve arp benzeri efektlerle dolu bir piyano tekniğinden yararlanır, her iki partisyonda da ulusal öğeler en gelişkin halindedir, konser-salonu tarzına uygundur. Falla'nın *Noches*'i, *La vida breve*'si ve *Yedi İspanyol Halk Şarkısı* bu açıdan çok kötü değildir ve çıktıkları günden beri popüler repertuvarda yer almaktadırlar. Müzik, İspanya'yı büyüleyici bir biçimde akla getirmenin yanı sıra, ses renkleri için hassas bir kulağa ve tam bir teknik duyarlılığa sahip, son derece yetenekli bir bestecinin eseridir de. Falla, yalnızca kendi zamanının İspanyol bestecilerinin çok üstünde değildi, aynı zamanda sıradanlığı aşan *tek* İspanyol besteciydi.

Birinci Dünya Savaşından sonra üslupta belirgin bir değişim oldu. Falla'yı büyük ölçüde etkileyen besteci, 1918'de *L'Histoire du soldat*'yı (Askerin Öyküsü) besteleyen ve Yeni-Klasisizmin olanaklarını araştırmakta olan Stravinsky'ydi. Falla aynı tarzda çalışmaya başladı. Klavsen, lavta ve ksilofon gibi alışılmamış çalgılarla yirmi kişilik bir orkestra için bestelenen *El retablo de maese Pedro*'su, Stravinsky'nin Rus askeri konulu küçük koreografik hikâyesinin bir benzeridir. Benzer şekilde, Falla'nın flüt, obua, klarnet, keman ve viyolonselden oluşan küçük gruplu Klavsen Konçertosu, Hispanik Yeni-Klasisizm olarak tarif edilebilir. Müzik, önceki eserlerinin popülerliğine hiçbir zaman ulaşmadı; ama İspanyol halk şarkısının daha derinlerine iner ve ayrıca Scarlatti'nin (İspanya'da yıllarını geçiren) dünyasını akla getirir. En büyük eseri, korolar, solistler ve orkestra için *L'Atlántida,* bitirilmeden bırakıldı ve ölü doğmuş gibi görünüyor. Falla ile birlikte çalışmış İspanyol besteci Ernesto Halffter partisyonu tamamladı. Ernest Ansermet, 1962'de New York'ta Amerika prömiyerini yönettiğinde fazlaca etki yaratmadı ve o zamandan bu yana çok az icra edildi.

Fransa, İtalya ve Almanya'nın hiçbir zaman önemli milliyetçi bestecileri olmadı. İngiltere'de Ralph Vaughan Williams, Macaristan'da Béla

Bartók vardı; her ikisi de daha sonraki bölümlerde değerlendirilecek. Polonya'da Ignace Jan Paderewski (1860-1941) ticari değeri olan ulusal bir eser çıkarıyordu –geç Romantik klişelerle ifade edilen Chopin benzeri bir milliyetçilik; çoğu kez zarif, ama önemsiz. Rus, Fransız ve Alman okullarının eğitiminden geçen, müziği Polonya halk müziği öğeleriyle boyalı ve büyük ölçüde geç Skriyabin'e eğilimli bir enternasyonalist olan Karol Szymanowski (1882-1937), çok daha güçlü bir Polonya milliyetçisiydi. Çok az eseri Batıda dinlenir. Danimarka'da, son yıllarda epeyce dikkat çeken bir besteci, Carl Nielsen (1865-1931) vardı. Nielsen, komşu ülke Finlandiya'daki Jean Sibelius'tan (1865-1957) farklı olarak, gerçek bir milliyetçi değildi. Müziğini Danimarka halk şarkılarından çok, Brahms ve Mahler etkiledi. Ama Nielsen, güçlü ve özgün bir üslup yarattı.

Yeteneği erken yaşta kendini gösterdi, kemancı oldu ve bir devlet bursuyla ödüllendirildi. Meslek yaşamı, pek çok bakımdan Sibelius'unkine paraleldi (Nielsen'in devlet bursu, Sibelius'a verilen devlet bursunun yanında devede kulak kalmasına rağmen). 1914'e kadar Kraliyet Operasını yönetti ve 1915'te Kraliyet Konservatuvarının müdürü oldu. 1926'da kendi müziğinin bir programını yönetirken kalp krizi geçirdi ve Ekim 1931'de ölene kadar hastalıklı bir adam olarak yaşadı.

Sibelius, başlangıçta Çaykovski'den ve Rus okulundan etkilendiği halde Nielsen, Alman post-Romantiklerine baktı. İlk eserleri çok fazla post-Romantik gelenek içindedir ve tonaliteden tamamen vazgeçmemiştir. Hatta altı senfonisinden dördüne ad verecek kadar ileri gitti: No. 2 *Four Temperaments*, No. 3 *Sinfonia espansiva*, No. 4 *Inextinguishable* ve No. 6 *Sinfonia semplice*'dir. Aslında bu adlar, Straussçu türden bir program müziğine işaret etmiyorlardı. Daha çok Schumannvâri, ipucu veren bir düzenekti. Nielsen, herzaman "mutlak" bir besteci, müziği sürekli gelişme gösteren biri oldu. Janáček gibi, bir ayağı on dokuzuncu yüzyılda, bir ayağı yirminci yüzyılda olan bir besteciydi. Kendi zamanında disonans yazmakla, atonalistlere uymakla suçlandı. Bugün bu saldırılar anlamsız görünüyor. Nielsen, kendi zamanının birçok bestecisinden daha fazla serüvenciydi; ama esas olarak Klasik formları kabul eden, onları geleneksel kulakların duyabileceğinden daha iğneleyici armonilerle saran bir gelenekçiydi. Politonal çatışmaları olan Beşinci Senfoni'de bile, temelde yatan tonaliteyle ilgili hiçbir kuşku yoktur.



CARL NIELSEN (1865-1931)
(GEORG LINDSTRØM)

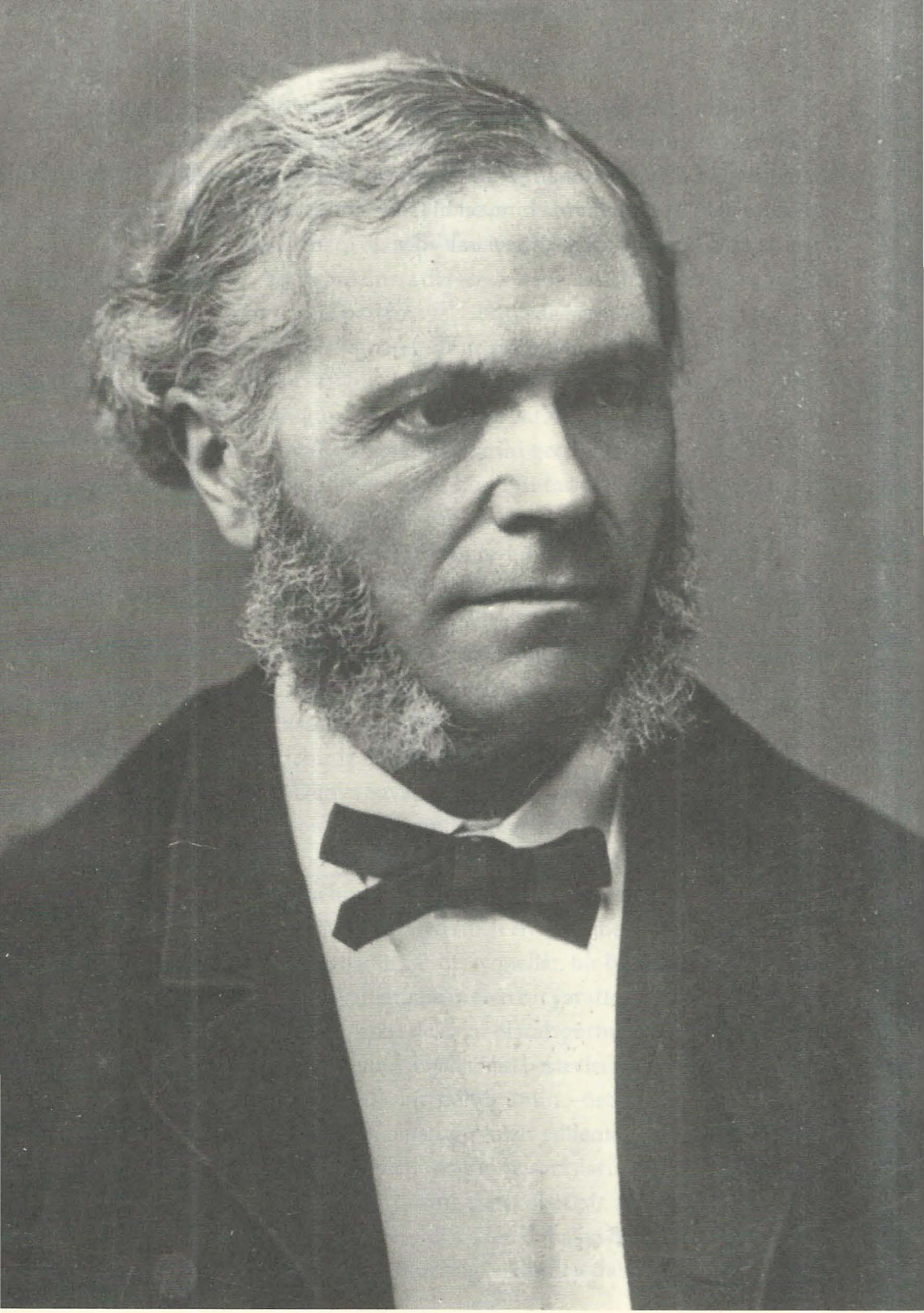
Nielsen'in müziği, Sibelius'unki kadar kararlı bir biçimde milliyetçi olmadığı halde, milliyetçi yankıları vardır. Ama en etkileyici yanı, genişliğidir. Nielsen büyük düşünüyordu. Ritimleri enerjik, ezgileri uzun soluklu, orkestrasyonu cömerttir. Yazımında epeyce bireysellik vardır. 1930'larda müzikseverler, Sibelius'un "şairane" nitelikleri hakkında çok şey işitiyorlardı. O sırada Danimarka dışında neredeyse hiç tanınmayan Nielsen'in bir o kadar kapsamlı, hatta daha güçlü ve daha evrensel bir mesaja sahip olduğunu anlamak ironiktir. Sibelius'un ünü, 1957'de ölümünden sonra hızla yok oldu. 1965'te yüzüncü doğum yılı, demir örse karşı bir tüy kuvvetiyle geldi. Amerika Birleşik Devletleri'nde anısına birkaç konser verildi; ama halk, şu ya da bu şekilde fazla ilgi göstermemiş gibi görünüyor ve pek çok profesyonel müzisyen bu kadar ilgisiz kalmayabilirdi.

1930'larda durum farklıydı. O sırada Sibelius, 1926'ya kadar bir nota bestelememesine rağmen ününün doruğundaydı. 1924 tarihli Yedinci Senfoni'si ve 1926 tarihli *Tapiola*'sı son iki önemli eseriydi. 1929'da Sekizinci Senfoni'yi tamamladığını iddia etti, ama daha sonra elyazmalarını yok etti. Sonra Rossini gibi, geri çekilip dünyayı izledi. Ama Rossini, jest ve *aper çu* besteleyerek oyalandı; oysa Sibelius, ömrünün son yirmi sekiz yılında bir kere bile kalemi eline almadı. Sibelius, açıkça artık söylecek önemli bir şeyi kalmadığına karar vermişti. Ama önemli bir şahsiyet olarak kaldı. Müziği özellikle İngiltere'de ve Amerika Birleşik Devletleri'nde saygı gördü; buralarda Sibelius'un, Sir Thomas Beecham, Constant Lambert, Serge Koussevitzky ve Olin Downes gibi savunucuları vardı. *New York Times*'ın müzik eleştirmeni Downes, Sibelius'un senfonik formu devrimcileştirmek için yaptıklarını okurlarına sürekli hatırlatıyordu ve Sibelius'un "gücü", "erilliği" ve "şairane" nitelikleri hakkında peş peşe makaleler yazdı. İngiltere'de de Sibelius, eşit bir ciddiyetle ele alındı. Lambert, modern müziğe bakan ve iyi bulmayan tartışmalı kitabı *Music Ho!*'yu 1933'te yayımladığında, iyi olarak nitelediği tek çağdaş müzisyen Sibelius'tu. "Nasıl ki zamanında Beethoven'ın sonraki sonatları ve dörtlüleri takdir edilmediyse" diyordu Lambert, "şimdi de Sibelius'un Dördüncü Senfoni'si takdir edilmez. Yine, nasıl ki Beethoven'ın sonraki dörtlüleri, modern düşünceyi Hummel ve Czerny'nin moda eserlerinden daha fazla etkilediyse Sibelius'un senfonileri de, gelecek kuşakları çağdaşlarının –popülerliğe ödün veren Hindemith ve Stravinsky gibi bestecilerin– *pièces d'occasion*'larından daha köklü bir biçimde etkileyecektir."

İşler, Lambert'in öngördüğü gibi gitmedi. Amerika Birleşik Devletleri'nde Sibelius'un gerilemesi 1940'ta başladı. Nasıl ki Downes, Sibelius'un heykelinin dikilmesinde etkili olduysa başka bir eleştirmen de yıkılmasında etkili oldu. Virgil Thomson, New York gazetesi *Herald Tribune*'un müzik eleştirmeni olarak ilk sezonunda, Sibelius'un İkinci Senfoni'sini dinledi ve "tarifi imkânsız derecede kaba, nefsine düşkün ve taşralı" buldu. Thomsonvâri bir patlamayla, dünyada samimi Sibelius severlerin bulunduğunu bildiğini, "ama eğitimli profesyonel müzisyenler arasında bir tekine bile rastlamadığımı söylemeliyim" diye yazdı. Thomson, birçok müzisyenin düşündüğünü yansıtmaktan başka bir şey yapmıyordu. Onlara göre, Sibelius, post-Romantizmin tarihi geçmiş bir kalıntısından biraz daha iyiydi. Bu bir bakıma tuhaftır; zira 1911 tarihli Dördüncü Senfoni'yle başlamak üzere Sibelius, müziğe yeni, kışkırtıcı ve anti-Romantik olan bir şey getirdi. İlk üç senfoninin gür ezgilerinden ve orkestrasyonundan kopan, Mahler ve Bruckner senfoni üslubunun uzun bölümlerinden kopan Sibelius, bunların yerine az motif ve kısa bölüm tarzında çalıştı. Bu tarzı mozaik üslup olarak tanımlandı ve Romantik retorikten uzak durmayı başardı. Son dört senfonisinde yorumcular, buzlu Kuzeyin ağaçlarını, karlarını ve dağlarını hissetmeye hevesliydiler; ama özellikle bu senfonilerde milliyetçiliğe dair hiçbir iz bulunmaz.

Yine de İkinci Dünya Savaşından sonra birçok profesyonel, Sibelius'u sıkıcı buldu. Bunun bir nedeni, müziğin yeni bir rotaya girmiş olmasıydı. Kahramanlar Schoenberg ve Webern'di; seriyalizm galip gelmişti. (Mahler aniden popüler olduysa bunun nedeni, seriyalistlerin, Mahler'in seriyal hareketin tohumlarını attığına karar vermeleriydi.) Sibelius'a burun kıvrılmasının başka nedenleri de olabilir. Profesyoneller, bir bestecide tutarlılık arar. Sürekli üst düzeyde olmayan müzik üreten bir yaratıcıya güvenmezler ve bir dalgalanma yaratan birkaç eseri de zayıf olarak görme eğilimindedirler. *Valse triste* ile piyano için Re-bemol *Romance*'ın bestecisi nasıl ciddiye alınabilir? Sibelius'un eserlerinin büyük bir bölümünün –üstelik üretken bir besteciydi– kısa ömürlü şeylerden oluştuğu inkâr edilemez. Re-Minör Konçerto hariç keman eserleri, salon ıvır zıvırıdır ve şarkıları yeterlidir, ama çarpıcı değildir. Sibelius, varlığını sürdürme şansı olan bir avuç eser besteledi. Bu bile, birçok bestecinin sergileyebildiğinden daha iyi bir ortalamadır ve gelecek yıllarda, Sibelus'un müziğinin bugünkünden daha önemli bir yer işgal

etmesi olasıdır. Öldüğü sırada yaşına uygun olmayan bir estetiğin ve kötü bir şöhretin sıkıntısını çekmekteydi. Eğer yeni bir çağ, yeniden dirilen bir Romantizm ya da yeni-Romantizm üretirse Sibelius da geri gelebilir. Ne de olsa en iyi olduğu zamanlarda bireysel bir sesle konuştu ve küçük besteciler arasında onurlu bir yer işgal etmeyi hak eder.



CÉSAR FRANCK (1822-1890)
(PIERRE PETIT)

26
RENKLİLİK VE DUYARLILIK FRANCK'TAN FAURÉ'YE

"Fransa! Bütün sanatlarda büyük, hiçbirinde üstün değil." Anatole France böyle hayıflanıyordu. Öyle de olsa on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde Paris'te çalışan çok sayıda önemli Fransız besteci görüldü ve yüzyılın son on yılında genç Claude Debussy'nin müziği konuşulmaya başlandı. Ama şimdi, yönelimlerinde anlamlı bir kayma vardı. Yüzyılın büyük bölümünde Fransa, opera demekti. Berlioz hariç –ve o da başarılı bir opera bestecisi olarak takdir edilmek isterdi– pek çok Fransız besteci (en azından uluslararası üne sahip olanlar) lirik sahnede revaçta olan eserlerin yaratıcısı olarak ünlenmişti. Şimdi ise başka şeylere heves eden bir grup besteci ortaya çıkmaktaydı. Birçoğu operaya el attı; ama varlıklarının temel nedeni opera değildi. Senfoniler, piyano eserleri, oda müziği yazdılar ve Avrupa mayasına anlamlı katkılarda bulundular. Yine de çok yayılmayan müzik ürettiler. César Franck ve Gabriel Fauré, ardından onların öğrencileri, çok fazla ihraç edilebilir olmayan güzel eserler bestelediler.

Franck'ın bugün modası geçmiştir; Fauré'nin hassas müziği Fransa dışında tutunamadı; izleyicilerinin –Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Édouard Lalo, Paul Dukas ve diğerleri– müziği de, her bestecinin bir iki gözdesi dışında, büyük ölçüde gözardı edilir. Pek çok modern beğeni için bu müzik, Franck örneğinde gereğinden fazla kromatik, gereğinden fazla kendine dönük, gereğinden fazla bıktırıcıdır; izleyicilerinde ise gereğinden fazla türevseldir. Ayrıca tuhaf bir biçimde ikircikliidir; zira Fransız bestecilerin Wagnercilikten uzak durma çabalarına rağmen güçlü bir biçimde Wagnercilikle boyanmıştır. 1876 Birinci Bayreuth Festivalinden sonra Wagnerci, dil Fransız müziğini istila etti ve her besteci, görev duygusuyla Festspielhaus'a hac ziyaretinde bulunup Wagner'in duyumsal armonileriyle yıkanmış olarak döndü. Franck'ın en umut vaat eden öğrencilerinden biri, Guillaume Lekeu, *Tristan*'ın Prelüdünden sonra fiilen bayıldı ve tiyatrodan taşınarak çıkarıldı. Wagner, simgeci şairlerin tanrısı oldu ve bir

dergi, Paris'te *La Revue Wagnérienne*, *Der Meister*'in incilini vaaz etmek için yayımlanmaya başladı.

Yüzeysel bir bakışla, sözgelimi Franck'ın Re-Minör Senfoni'sinde ya da Chausson'un *Poème*'inde Wagner etkisi fazla yoktur. Gerçekte ise çok vardır. Wagner'in dalgalanan armonileri, bir baş anahtara dönme isteksizliği, aralıksız kromatizmi –bütün bunlar, Bayreuth sonrası dönemin Fransız müziğine yansır. Aslında Franck'ın kromatizmi, Wagner'i bir kerte ileri taşır ve o günün Fransız operasının çoğu, Wagner'in Bayreuth'ta savunduğu şeyin bir aynasıdır. Başlangıçta coşkulu Wagnerci olan bazı Fransız besteciler, daha sonra Wagner'in derin etkisinden kurtulmaya çalıştılar. Hiçbiri tamamen başaramadı.

Franck, hem besteci hem öğretmen olarak Fransa'da dönemin egemen müzikal gücüydü ve neredeyse üzerine bir hale koyup tapacak kadar ona bağlı bir öğrenci grubunu etrafına topladı. Adamda tapmayı teşvik eden bir şey vardı. D'Indy'nin gösterdiği gibi, aziz olmadığı halde bir aziz olacak kadar kibardı, dingindi, öbür dünyaya aitti. Ağzından sert bir söz, aşağılayıcı bir ifade asla çıkmazdı. Nişanlarla ya da parayla ilgilenmezdi ve bir vitray havası (müziğine de yansıyan) vardı. En büyük zevklerinden biri, dinsel bir esrime halinde Ste. Clothilde'in orguna oturup doğaçlama yapmaktı (Franck, bir bakıma Fransız bir Bruckner'dı). Fra Angelico'yla karşılaştırılıyordu. Genç kuşağın Franck'a yönelmesi, müzik dünyasına hâkim olan Saint-Saëns, Ambroise Thomas ve Masenet gibilerinin canını sıkmaktaydı.

Franck, 1873'te Fransız vatandaşı olan bir Belçikalıydı; 10 Aralık 1822'de Liège'de doğdu. Babası, ondan harika çocuk olarak yararlanmaya çalıştı ve çocuk biraz ünlendi. 1835'te aile Paris'e taşındı ve César on beş yaşında Paris Konservatuvarına gönderildi. Yeteneğinin keyfini çıkaran, burnu havada bir delikanlı olmuş olmalı. Piyano yarışı finallerinde kendisine, görülünce okunacak zor bir parça verildi. Bir nedenle bütün besteyi transpoze etmeyi kafasına koydu ve Mi-bemol yerine Do-Majörden çalarak jüri üyelerini şaşkına çevirdi. Jüri, özel bir toplantı yaptı ve 5 Ağustos 1838 tarihli *La France musicale*'deki habere göre, Franck'a özel bir ödül verilmesi kararlaştırıldı.

Jüri, her şeyden önce birinciliği oybirliğiyle M. Franck'a verdi. Ama ondan sonra konuyu tekrar ele almaya karar verdi. Bir değerlendirmeden sonra, M. Cherubini, her zamanki zarafetiyle duyurdu: "Jüri, M. Franck rakiplerinin o kadar ilerisindedir ki, ödülü onunla paylaşacak birini göster-

menin olanaksız olduğuna karar vermiştir. Bu nedenle, olağan koşullarda büyük ödülü hak edecek olanlara başka bir birincilik ödülü verilecektir."

Gelecek vaat eden bir başlangıç; ama Franck Konservatuvardan ayrıldıktan sonra karanlığa gömüldü. Öğretmenlik yaptı, konserler verdi, beste yaptı ve müziği, bir piyano üçlüsünü öven Liszt'in dikkatini çekti. Liszt, Franck'la tanıştı ve hemen notunu verdi: "Sanırım, bütün kapıları açan o sosyallik duygusundan yoksun." Bu kesinlikle doğruydu. Franck girişken değildi. Aslında kardeşi Joseph, o sırada çok daha fazla tanınan bir besteciydi. Bugün Joseph tamamen unutulmuş durumdadır.

Franck otuz yaşından sonra piyanodan orga geçti. Kilise eserlerinde ve doğaçlamada uzmanlaştı; kendi zamanının –diğerlerinden açık ara farkla– en büyük doğaçlamacısı sayıldı. Franck ve diğerleri, yüzyılın ikinci yarısında yeniden doğuşun başını çekene kadar "klasik" org çalmak –Barok org müziğinin doğru performansıyla başa çıkma girişimi– Fransa'da fiilen kayıp bir sanattı. 2 Kasım 1845 tarihli *La Gazette musicale*'de yazan Jean-Bonaventure Laurens, Bach'ın piyano müziği iyi bilindiği halde ("piyano müziği" terimine dikkat; o sırada hiç kimse, profesyonel bir klavsenci bulunmuş olabileceği varsayılsa bile –ki bu da olasılık dışı bir varsayımdır–, *Eşit Düzenlenmiş Klavye*'yi ve Bach'ın diğer klavye eserlerini klavsende çalmayı düşünmezdi) org eserlerinin bilinmediğine işaret etmekteydi; "çünkü hepsi pedal kullanmayı, bu ülkede şimdilik hiç kimsenin beceremediği teknik bir ustalığı gerektirir." Adolphe Hesse, Paris'e gelip Bach'ın org eserlerinin aslında nasıl olması gerektiğini gösterene kadar bu yüce literatür, Fransız müzisyenlerin ve orgcuların dikkatini çekmedi. Franck, 1858'de Ste.-Clothilde'in orgcusu olunca orgun olanaklarına ilişkin araştırması, doğal olarak hızlandı. Bu çalgı için beste yapmaya başladı ve ilk önemli org eserleri dizisi, 1862'de *Six Pièces pour grand orgue* olarak çıktı. Bunlar, ürettiği –açık ara farkla– en önemli bestelerdi ve repertuvarların demirbaşları arasında kaldılar. Ama bu eserler onu ünlü yapmadı. Otuz altı yaşında olan Franck, yaratıcı bir şahsiyet olarak fazla tanınmıyordu. 1865'te karısı ve dört çocuğuyla birlikte Rue de Rennes'de (şimdiki Boulevard Montparnasse) 95 numaraya taşındı ve ömrünün geri kalan kısmını orada geçirdi. Madam Franck şirret bir kadındı. Kocası için büyük planları vardı; ama onun müziğini sevmiyor, denemelerinden nefret ediyordu. Franck kuralları ihlal ettiğinde anlayacak kadar müzik bilgisi vardı ve Fa-Minör Piyano Dörtlüsü ile Re-Minör Senfoniyi sevmediğini

saklamıyordu. Bu eserlere gösterilen eleştirel kabulden özellikle rahatsızdı. Saygın bir Fransız orgcunun dünyada tanınmasının yolu bu değildi. İtiraz ediyor, bağırıyor, çağırıyor, dırdır ediyor ve kafa ütülüyordu. Onlarınki mutlu bir evlilik değildi.

Franck'ın erken müziğinin çok azı çalınmaktadır. Geç gelişen bestecilerden biriydi ve tanınmasını sağlayan müziğin çok büyük bölümünü 1880'lerden sonra besteledi. (1862'deki *Six Pièces*'i hariç.) Bununla birlikte 1880'lerden önce de müziği arada bir dinlenirdi. Sloganı *Ars Gallica* olan Société Nationale de Musique, onun eserlerinden birini 25 Kasım 1871'deki ilk programına almıştı. Ondan yalnızca bir yıl sonra Franck, Konservatuvarda org profesörlüğüne atandı. Çok geçmeden, Paris'i dolaşıp Franck'ın muhafazakâr kurumun tek ilerici şahsiyeti olduğunu haykıran bir grup öğrenciyle birlikte, Konservatuvarın en çok tartışılan öğretmeni oldu. Bu öğrencilere Franckist veya daha kaba bir ifadeyle de Franck Çetesi denildi. Grubun içinde Lekeu (yirmi dört yaşında öldü), Henri Duparc, Vincent d'Indy, Guy Ropartz, Ernest Chausson, Gabriel Pierné ve Alexis de Castillon da (o da genç yaşta öldü) vardı. Bu gençler, Konservatuvar öğrencilerinin genelinden farklıydılar. Çoğunun parası vardı; biri (Castillon) vikonttu, biri (d'Indy) aristokrat bir aileden geliyordu ve geri kalan öğrenci topluluğunu, havacıların piyadeleri gördüğü gibi, ayak takımı olarak görüyorlardı. Konservatuvar içinde böylesi bir aristokrasi ve züppelik, üstelik Franck bir org öğretmeninden başka bir şey sayılmazken, epey bir rahatsızlığa neden oldu. Konservatuvarın sekreteri sert sözler sarf etti: "Şu anda bu okulda, org sınıfını bestecilik sınıfına dönüştürecek kadar cesaret gösteren bir org profesörümüz var." Homurtular vardı, ama kimse bir şey yapmadı.

Resmen org öğretmeni ve fiilen bestecilik öğretmeni olan Franck, armoni ve formla ilgili düşüncelerini öğrencilerine aktardı. Birisi uzun bir süre aynı anahtarda kalınca huzursuz oluyordu. "Değiştir! Değiştir!" diye ısrar ederdi. Çevrimsel formun öncülerinden biri olarak –daha 1842'de bunu piyano üçlüsüne sokmuştu– Franck, başlangıçtaki malzemenin bütün bir beste içinde manipülasyona tabi olduğu bir tür müzikal gelişme vaaz ediyordu. Tematik dönüşüm düşünceleriyle Liszt, 1840'larda ve 1850'lerde aynı şeyi çok yapmıştı. Franck'ın düşünceleri güçlü muhalefet merkezleri yarattı ve kendi müziği çok az ilerleme kaydetti. 1880'de bir Société Nationale kon-

serinde Piyano Beşlisinin prömiyeri yapıldığında, piyanist olan Saint-Saëns, müziğin her zerresinden nefret etti ve sahneyi hızla terk etti; alkış için geri dönmeyi de reddetti. Kendisine ithaf edilmiş olmasına rağmen elyazmalarını piyanoda bıraktı; onları Franck'ın öğrencilerinden biri kurtardı. Şubat 1889'da Re-Minör Senfoni'nin prömiyerinden sonra Gounod'nun ünlü açıklaması şuydu: "Çekiştirilip dogma haline getirilmiş bir yetersizliğin teyidi." Ambroise Thomas, bu kadar kısa sürede bu kadar çok anahtar değiştirdiği halde Franck'ın neden Re-Minör senfoni dediğini merak ediyordu. Öte yandan bazı önemli müzisyenler –Chabrier, Théodore Dubois, Ernest Guiraud, hatta Massenet– Franck'ın tarafını tutmaktaydı.

Ilımlı, sahiden alçakgönüllü ve mütevazı Franck'ın etrafında sürekli bir fırtına vardı. Bununla birlikte ömrü boyunca müziği çok az icra edildi. *Rédemption* oratoryosu, 1873'te başarısız oldu; büyük koro eseri *Les Béatitudes* (1869-79), hayattayken yalnızca bir kez icra edildi ve o da kendi dairesinde; Re-Minör Senfoni, prömiyerinde başarısız oldu. Eleştirmenler, "çetrefilli" yazma şeklinden ötürü Franck'a saldırdılar. 8 Kasım 1890'da öldüğünde, hiç kuşkusuz yeni bir Fransız okulunun lideriydi; ama müziğine kalıcılık olasılığı tanıyan gözlemci sayısı fazla değildi.

Anlaşıldığı üzere Franck, ölümünden sonra müthiş popüler oldu ve bu, 1930'lara kadar geri çekilmeyen bir popülerlikti. Müziğinin bir kısmı hâlâ düzenli olarak dinleniyor –Senfoni, piyano ve orkestra için Senfonik Çeşitlemeler (1885), *Les Éolides* (1876) ve herhalde hepsinin en ünlüsü La-Majör Keman Sonatı (1886). Yakın zamanda bunlara, solo piyano için Prelüd, Koral ve Füg (1884) ve daha az ölçüde olmak üzere Prelüd, Arya ve Final (1887) de eklendi; ama zamanla repertuvarlardan çıkacak gibi görünüyorlar. Bununla birlikte orgcular, Franck'ın *Chorals*'ını ve diğer eserlerini, özellikle de *Grande Pièce symphonique*'i çalmaya devam ediyorlar.

Müziği soylu ve içtendir; ama birçok dinleyicinin canını sıkan şey, sözde şekerli varsayılan duygusallığıdır. Ayrıca vitray sofuluğu olarak tarif edilen bir niteliğe sahip olduğu ileri sürülür. Onlara göre, müzik gereğinden fazla kesif ve modülasyonları gereğinden fazla açıktır. Müzikal yapının bazı kısımları da bariz bir biçimde zayıftır. Franck, Klasik formlarla çalıştığında adeta orgda doğaçlama yapıyormuş gibi rahat bir biçimde ilerleme eğilimindedir. Gerçekten de doğaçlama yılları, müziğinin bazı biçimsel öğelerini güçlü bir biçimde koşullandırmıştır. İşçilik sönük olabilir. Bazı dinleyicileri

iten bir mistisizm öğesi de vardır. Bilimin egemen olduğu nesnel bir çağda mistisizm artık moda değildir.

Franck'ın son derece duyusal bir üslubu vardı. Ona takılan adla Pater Seraphicus, müziğiyle dikkate değer ölçüde gelişkin kimi yöntemlere ilham verdi. *Les Éolides* ve *Les Djinns* (1884) adlı senfonik şiirlerin bazı bölümleri, Debussy'nin kimi orkestra efektlerini önceleyen bir renk ve parlaklığa sahiptir. Re-Majör Dörtlü (1889) ve Piyano Beşlisi (1879) yükseği hedefler, geniştir, güzel yazılmıştır ve çok çarpıcı eserlerdir. Kimse bunlara şaheser deme hatasına düşmez. Franck'ın müziği, esas olarak keskin sesin duyusal öğelerine duyarlı kişilerce sevilir. Yalnızca sesle fiziksel bir ilişkisi –başka bir deyişle, müzikal bir tatlıya düşkünlüğü– olanlar, César Franck'ın müziğiyle tam olarak özdeşleşebilir. Başkaları, bu müziği o kadar tatlı bulurlar ki onlara tiksindirici gelebilir.

Franck'ın öğrencilerinden yetenekli Guillaume Lekeu (1870-1894) ve Alexis de Castillon (1838-1873), olgunluk eserlerini veremeden öldü. Fransız müziği uzmanları, Castillon'un müziğinin, özellikle de salon müziğinin dinlenmeye değer olduğunda ısrar ederler. Henri Duparc (1848-1933) özel bir vakadır. Franck onu en iyi öğrencisi sayıyordu; ama Duparc 1885'te zihinsel bir kriz geçirdi ve ondan sonra neredeyse yarım yüzyıl süren ömrü boyunca tek bir nota bestelemedi. 1875'te bir senfonik şiir, *Lénore*'u yazmıştı. Bu parça artık dinlenmiyor ve Duparc'ın ünü tamamen on üç şarkısına (daha az önemli üç şarkısı daha vardır) dayanır; bu şarkılardan her birinin Fransa'da ve aslında Avrupa'da eşi yoktur. Yalnızca Hugo Wolf bu türden yoğun, psikolojik, zengin sesli ve dinleyici tarafından çok iyi algılanan şarkılar yazıyordu.

Franck'ın en ünlü iki öğrencisi Chausson ile d'Indy'ydi. Chausson daha iyi besteciydi, d'Indy'nin ise etkisi daha güçlüydü. Franck'ın müziğini sevenler, Chausson'un müziğini de severler; çünkü ikisinin müziği de suyunu aynı zengin, duyusal dereden alır. Chausson, 20 Ocak 1855'te Paris'te zengin bir inşaat müteahhidinin çocuğu olarak dünyaya geldi: aşırı koruma altındaydı. Çocuğa özel bir öğretmen tutuldu ve daha sonra hukuk öğrenimi gördü. 1877'de diplomasını aldı, ama hukukçuluk yapmadı. Sanata yoğun bir eğilim gösteriyordu. "Çocukluğumdan beri müzik yazacağıma inanmaktayım. Herkes bana tersini tavsiye ediyor. Bu yüzden resim ve edebiyat deniyorum. Herkes bana farklı bir öğüt veriyor."

Chausson, 1879'da Wagner'in müziğine maruz kaldıktan sonra besteci olmaya karar verdi. Görece geç bir yaşta, yirmi dört yaşında Massenet'nin ve Franck'ın sınıflarına yazıldı; sonra Massenet'yi bıraktı. 1883'te Franck'tan ayrıldı ve beste yapmaya başladı. Boulevard des Courcelles'de 22 numaralı evi satın aldı ve Paris'in sanat merkezlerinden biri –daha önce Prenses Belgiojoso'nun elli yıl çalıştırdığı parlak solon türünden– haline getirdi. Ressamlar, müzisyenler, yazarlar ve entelektüeller sürekli oradaydı ve Chausson herkesle dosttu. (Cenaze töreninde Degas, Rodin, Redon ve Louÿs gibi şahsiyetler vardı.) Chausson genç Debussy'yi de neredeyse evlat edinmişti, ikisi çok yakındı. Chausson, Debussy'ye ders verecek, bu hassas genç yalnızca almakla kalmayacak, daha fazlasıyla geri verecekti. "Bir bakıma insanın tamamen güvendiği, hatta arada bir azar işittiği büyük kardeş gibisin" diyordu Debussy. Cömert Chausson, çok sayıda başka müzisyenle de arkadaş oldu. Bunlardan biri de Isaac Albéniz'di. Aslında İspanyollar mali sıkıntı içindeyken Albéniz ve bütün ailesine evine aldı. Daha sonra Albéniz, Chausson'un *Poème*'inin Almanya'da yayımlanması için Breitkopf ve Härtel'e şahsen ödeme yaparak borcunu ödedi.

Mali sorunu olmayan Chausson, istediği zaman ve istediği yerde çalışabildi. Tek bir mezüründe günlerce oyalanabilen yavaş bir işçiydi. Yaptığı bestelerin listesi uzun değildir ve önemli olanları bir elin parmakları kadardır. Bunlar Si-bemol Senfoni (1891), Piyano, Keman ve Yaylı Çalgılar Dörtlüsü için Konçerto (1892), *Poème de l'amour et de la mer* (1893), keman ve orkestra için *Poème* (1896) ve Piyano Dörtlüsüdür (1898). En tutkulu eseri, *Le Roi Arthus* operası, 1886 ile 1895 arasında bestelendi ve repertuvarda değildir. Uzmanlar onu Wagnerci diye tanımlıyorlar. Chausson'un kafasında büyük projeler vardı ama 10 Haziran 1899'da bir bisiklet kazasında yaşamı aniden sona erdi. Kazada kontrolünü kaybetti, bir duvara çarptı ve öldü.

Franck'ın çok etkisinde kalan Chausson, fizyolojik saf ses eyleminin büyük bir yer işgal ettiği lezzetli, bolca kromatik bir müzik besteledi. *Tristan* da dahil olmak üzere müzikte *Poème*'in duyusal, neredeyse dokunsal duygusuna sahip bir şey var mı? O kadar zengindir ki tamamı kadife gibidir ve kesinlikle Püritenlere göre bir müzik değildir. Bazı dinleyicileri fiilen incitir. Bu ve Si-bemol Senfoni, müzikte ne kadar olabiliyorsa o kadar utanmazca erotiktir. Massenet'nin opera için yapmakta olduğunu Chausson senfoni için yapıyordu; ama Chausson'un müziği daha tözlüdür. Si-bemol Senfoni,

hakkı verilmemiş bir eserdir. Franck'ın Re-Minöründen daha fazla şekli ve disiplini vardır; cümleleri daha belirtik, ezgisel içeriği aynı şekilde üst düzeydedir. Chausson'un müziğinin kokulu albenisini tarif etmek zordur. Bir Pissaro tablosunun kendine özgü Fransız büyüsüne sahiptir –sınırlı, belki aşırı tatlı, ama duyarlı, azimli ve güçlü bir biçimde tarihteki belli bir yeri ve zamanı çağrıştırır.

Franck'ın bütün öğrencileri öğretmenlerine tapardı; ama tapınmayı bir kült düzeyine çıkaran Vincent d'Indy'ydi (1851-1931). Yazılarında d'Indy, miti korumaya o kadar hevesliydi ki, Franck'ı yanlış bile tanıttı. D'Indy'nin öyle bir yeteneği vardı –bir harika çocuk olmuştu– ama ciddi mânâda müzik okumaya karar verdiği on sekiz yaşına kadar özünde bir amatördü. 1872'de Franck'ın sınıfına girdi ve gelecekteki yaşamı belirlendi. Yaşamını Fransız müziğine adayanlardan biri olduğu anlaşıldı. Bağnazlık düzeyinde inatçı bir adam olan d'Indy, "Franck Çetesi"nin propagandacısıydı ve 1890'da Société Nationale de Musique'in müdürü olunca mesajın daha da yayılmasına yardımcı oldu. 1894'te Charles Bordes ve Alexandre Guilmant'la birlikte Schola Cantorum'u kurdu. Schola Cantorum'un başlangıçta kutsal müzik icrası için bir dernek olması amaçlanmıştı; ama kısa sürede, genel olarak eski kilise müziğinin incelenmesi ve restorasyonu için bir okula dönüştü ve Fransız halk şarkılarıyla ilgili bilimsel çalışmalarla da ilgilendi. Birçok önemli Fransız müzisyen Schola Cantorum'da yetişti; bunların en ünlüsü de Albert Roussel'di (1869-1937).

D'Indy'nin ürünlerinin çok azı bugün dinlenir. Hâlâ dolaşımda olan tek eseri, daha çok *Symphonie sur un chant montagnard français* (Bir Fransız Dağ Havası Üzerine Senfoni) olarak bilinen *Symphonie cévenole*'dir (1886). Piyano ve orkestra için sevimli bir eserdir; zekice bestelenmiş, ikinci bölümüyle akıldan çıkmaz ve folk öğelerini olağanüstü ustaca kullanır. Franck ve Chausson'un müziğinden çok daha fazla dolaysız, kromatiklikte çok daha az ısrarlı olan *Cévenole*, Fransız post-Romantizminin en güzel eserlerinden biridir. Nadiren dinlenen Si-bemol Senfoni (1909) de o kadar iyidir. Eski kuşağın Fransız orkestra şefleri –Pierre Monteux onlardan biriydi– Si-Bemol Senfoni ile 1897 tarihli *Istar Variations*'ı (Koussevitzky bunu çok beğeniyordu) programa alırdı; ama şimdiki Fransız orkestra şefleri okulu, d'Indy'nin müziğini küçümsüyor gibi görünüyor. Çok kötü; zira d'Indy'nin *oeuvre*'ünde güzel şeyler var.

Kendi zamanlarında büyük saygı gören diğer iki Fransız besteci, Édouard Lalo (1823-1892) ile Paul Dukas'ydı (1865-1935). Lalo, keman ve orkestra için *Symphonie espagnole*'üyle (İspanyol Senfonisi, 1878) hâlâ yaşıyor ve operası *Le Roi d'Ys* (Ys Kralı, 1888) Fransa'da hâlâ duyulabilir. Massenet ve Gounod'nun eserlerinden çok daha fazla ileri görüşlü bir eserdir; Dukas'nın, Wagner ile Debussy'nin büyüleyici bir karışımı olan *Ariane et Barbe-Bleue* (1907) eseri de öyledir. Ne yazık ki Dukas, para için yazılan *Büyücü Çırağı*'yla (1897) tanınır; Do-Majör Senfoni (1896), anıtsal Mi-bemol Majör Piyano Sonatı (1901) ve bir zamanlar popüler ondan "*poème dansé* "ı *La Péri* (1910) ise, neredeyse tümüyle tozlu raflara terk edilmiştir.

New Grove tek paragrafta oturma odası müziği yazarı diye mahkûm etse de sözü edilmesi gereken bir başka Fransız besteci de Cécile Chaminade'dır (1857-1944). Yetenekli bir piyanist olan Chaminade, bir bakıma Fransız Moszkowski'ydi; zira kendi zamanında müthiş popüler olan gelişkin salon parçaları yazdı. Bugün bile *Scarf Dance* (Şal Dansı) ve *The Flatterer* (Dalkavuk), yıllardır bir piyanist tarafından dinleyici topluluklarına çalınmamış olmasına rağmen tamamen yok olmamıştır. Yine de d'Indy'den aşağı kalmayan bir yargıç, onun ilerici bir besteci olduğunu düşündü. CD çağı, şaşırtıcı ölçüde çok sayıda büyüleyici ve kendine özgü eserini diske geçirdi.

Franck'ın antitezi ve Fransa'da Berlioz ile Debussy arasında en büyük besteci, Gabriel Fauré'ydi; Fauré esas olarak küçük formlarda çalışmış olmasına rağmen öyledir. Şarkı bestecilerinin en büyüklerinden sayılır, ayrıca piyano ve oda müziğine de yoğunlaştı. Bir senfoni ya da konçerto yazmadığı ve tek operası *Pénélope* (1913) hiç sahne yüzü görmediği için, kolayca bir tarafa bırakılır. Ama Fransa dışında birçok kişinin yapma eğiliminde olduğu gibi, onu Gallik *Kitsch*'in bir tedarikçisi olarak değerlendirip görmezden gelmek; tüm bestecilerin en kıvrak, en zarif ve en rafinelerinden birini göz ardı etmektir.

Fauré, sürekli gelişen bir müzisyendi. Başlangıçta Gounod üslubunda sevimli şarkılar ve enfes *à la* Chopin ve Schumann piyano parçaları yazdı. Yaşlandıkça derinleşen bir iç gözlem ve tuhaf bir armoni paleti geldi. Ciddi mistisizm olarak tanımlanabilecek bir nitelik –Franck'ın şehvetli mistisizminin tersi– müziğine girdi; seyrek ve muammalı olan son eserlerinden bazıları gerçek bulmacadır. Yine de On Üçüncü Noktürn (1922) ya da Mi-Minör Keman Sonatı (1917) ya da şarkı dizisi *La Chanson d'Eve* (1907-10)



GABRIEL FAURÉ (1845-1924)
(PIERRE PETIT)

gibi müzikler incelenince ve onlarla yaşanınca saygı, hayranlık ve sevgi halini alır. Yazım son derece titizdir; dokular, ilk eserlerde olduğundan daha saydamdır, armoniler neredeyse kasvetlidir. Fauré, uzun ömrünün sonuna yaklaştığında, yeni bir ifade üzerinde çalışıyordu.

Ondan daha fazla gayri-Alman besteci olmamıştır. O zamanın bütün Fransız bestecilerinden, Bayreuth'tan gelen siren seslerine aldırmamada en başarılı olanı Fauré'ydi. Bu nedenle yönelimleri, Alman klasiklerine ve Alman post-Romantizminin büyük seslerine doğru olan müzikseverler, Fauré'yi en az sevenlerdir. Ortodoks yapı ve gelişmelere göre düşünürler ve Fauré'nin müziğini, "daha derin" ya da "daha köklü" olmadığı için –tam da olmamak için çok çaba sarf ettiği şey olmadığı için– mahkûm ederler. Bu tutum, Robert Herrick'i John Donne olmadığı için mahkûm etmeye benzer ve Fauré'nin hayranlarını rahatsız eder. Fauré'nin İngilizce standart biyografisinin yazarı Norman Suckling, şöyle der: "Örneğin müziği o kadar saydamdır ki abartıyı sevenlerin, onu derinlikten yoksun olmakla suçlamaktan başka seçenekleri yoktur. Bu suçlama, özellikle başka münasebetlerle Fransız uçarılığı efsanesini kalıcılaştırmak isteyen ve bu nedenle başka kanıta gerek duymadan, Voltaire gibi tipik bir Fransız düşünürün, yazıları çok daha fazla saydam olduğu için, sözün gelişi Fichte'den daha sığ olduğunu varsayanlardan gelir..."

Fauré, 12 Mayıs 1845'te Paniers'te doğdu ve 4 Kasım 1924'te Paris'te öldü. Doğduğunda Mendelssohn, Chopin ve Schumann sağdı; bu yüzden erken Romantizmi, Wagnerci müzikli dramayı, Brahms ve Mahler'in post-Romantizmini, Stravinsky'nin Yeni-Klasisizmini, Schoenberg'in atonalizmini ve dodekafonisini, hatta genç Amerikalılar (Fauré'nin öğrencisi) Nadia Boulanger'den ders alırken duymuş olabileceği Aaron Copland'ın ortaya çıkışını görecek kadar uzun bir ömrü oldu. Bütün bunların arasında Fauré, kendi sakin yoluna devam etti. Birbirini izleyen müzikli dramalar, bangır bangır Straussçu senfonik şiirler ve Stravinsky baleleri çağında o, mahrem müzik –tanımlayıcı olmayan Empromptü, Barkarol, Noktürn, Prelüd adlı piyano parçaları, şarkılar, dörtlüler, beşliler– yazdı.

Konservatuvarda yetişmeyen birkaç önemli Fransız besteciden biri olan Fauré, École Niedermeyer'de okudu. Öğretmenleri arasında Saint-Saëns da vardı ve Fauré, daha sonra *her şeyi* yaşlı meslektaşına borçlu olduğunu söyleyecekti. O günlerde, 1850'lerin ortasında Saint-Saëns,

ilericilerden biriydi ve öğrencilerini Bach ve Mozart'ın yanı sıra, Wagner ve Liszt'le de tanıştırdı. Daha sonra Fauré'yi teşvik ve yardımla destekledi, ona iş ve yayıncı buldu. Fauré, büyük ölçüde virtüöz ve moda besteciler üreten bir fabrika olan Konservatuvarda alacağı eğitimden belki de daha iyisini Niedermeyer'de aldı. Saint-Saëns sayesinde. Fauré her türlü müzikle tanıştı. Avrupa'nın belki de en efsanevi müzikal beyni olan Saint-Saëns'ın, yalnızca her şeyi anında çalabilen bir müzisyen olmadığı unutulmamalıdır. Aynı zamanda müzikolog terimi kullanıma girmeden çok önce bir müzikologdu. Eski müzik hakkında, 1850'lerin icracı müzisyenlerinden çok daha fazla şey biliyordu ve eski müziğin Romantik eklentiler yapmadan, yazıldığı gibi çalınmasında ısrar eden bir püristti. Konservatuvarda böyle bir müzik kültürü bilinmezdi. Fauré'nin daha sonra yazdığı gibi, "1853'te, günlük gıdamızı oluşturan [Niedermeyer'de] J. S. Bach'ın şaheserleri, Konservatuvarda org sınıfına daha girmemişti; aynı Konservatuvarın piyano sınıflarında öğrenciler hâlâ Herz'in konçertolarının icralarıyla uğraşırken Adolphe Adam, bestecilik sınıfına parlak ışığını tutuyordu."

Fauré, yirmi yaşında piyano, org, armoni ve bestecilikte birincilik ödülleriyle École Niedermeyer'den ayrıldı. Daha o zamandan çok sayıda şarkı ve piyano eseri yazmıştı. 1866'dan 1870'e kadar Brittany'de kilise orgcusuydu. Sonra Paris'e dönüp St. Honoré'de orgcu oldu. Fransa-Prusya Savaşına katıldı, bestecilik profesörü olarak Niedermeyer'e döndü, Madeleine'de koro şefi ve daha sonra orgcu oldu ve son olarak 1896'da bestecilik profesörü olarak Konservatuvara atandı. Fauré daha önce de bu göreve önerilmişti; ama Fauré'yi tehlikeli bir devrimci olarak gören müdür Ambroise Thomas'ın ancak cesedi çiğnenerek atanabilirdi. "O aday gösterilirse ben istifa ederim." Thomas sonunda 1896'da istifa edince Konservatuvarda bestecilik dersi veren Massenet görevi alabilmek için bütün nüfuzunu kullandı. Ama atama ömür boyu olmadıkça kabul etmeyecekti. Ne var ki, Kamu Bilgilendirme Bakanlığı, gelecekte hiçbir Konservatuvar müdürünün ömür boyu atanmamasını kararlaştırdı. Théodore Dubois atandı, Massenet istifa etti ve Massenet'nin sınıfı Fauré'ye verildi. Fauré yıllar içinde Charles Koechlin, Florent Schmitt, Louis Aubert, Raoul Laparra, Jean Roger-Ducasse ve Maurice Ravel gibi ünlü besteciler yetiştirdi. 1905'te Konservatuvar müdürü oldu ve 1920'ye kadar başında kaldı.

Fauré, Konservatuvarı sıkı disiplinle yönetti. Ufak tefek, ılımlı, kendi halinde görünen Fauré'nin, fikirlerinde kararlı, kusursuz bir yönetici olduğu anlaşıldı. Konservatuvarın başı olarak bazı reformlar yapmaya başladı ve bir isyanla karşılaştı. Muhafazakâr profesörler, işlerin Cherubini zamanında olduğu gibi yürümemesi gerektiğini göremiyorlardı. Fauré, sakin bir biçimde muhaliflerden birer birer kurtuldu. İstifa edenler o kadar çoktu ki Fauré'nin "Robespierre gibi her gün bir araba dolusu kurbana ihtiyaç duyduğu" söylenmeye başlandı. Fauré'nin konservatuvar müdürü olarak yerini aldığı Théodore Dubois da istifa edenler arasındaydı. Güçten düşmüş Dubois, fahri profesör olarak yönetim kurulunda kalmıştı. İstifa etti; çünkü "M. Fauré, Konservatuvarı geleceğin müziği için bir tapınağa dönüştürüyordu." Fauré, onun yerine, bütün bunların ne anlama geldiğini bilen iki müzisyeni geçirdi –d'Indy ve Debussy.

Fauré, altmış dört yaşında Fransa'nın üstün nişanlarından birini aldı –*Institut*'de bir kürsü. Franck-d'Indy egemenliğindeki Société Musicale Nationale'e karşı kurulan Société Musicale Indépendante'ın (S.M.I.) örgütlenmesine de bu sırada yardım etti. Fauré ile d'Indy yine de arkadaş kaldı. Sonrası trajedi. Sağırlık başladı ve perde bozukluğu, işi daha da zorlaştırdı. Yüksek frekanslar bemol, alçak frekanslar diyez ses veriyordu. Çok ıstırap verici olmalı. Yine de Fauré beste yapmaya devam etti ve en iyi müziğinin bir kısmı bu döneme aittir. Rahatsızlığı herkesçe öğrenildi ve 1920'de Konservatuvardan istifa etmesi istendi. Neredeyse öldüğü güne kadar beste yapmaya devam etti; yaylı çalgılar dörtlüsünü (bestelediği tek yaylı çalgılar dörtlüsü) 1924'te bitirdi. Ölüm döşeğinde bile değerli bir şey yazıp yazmadığını merak ediyordu. "Müziğimin neyi yaşayacak?" Bir soluklanma arası ve "Ama o zaman, bunun bir önemi yok." Fauré üzerine küçük monografisinde Charles Koechlin'in iddia ettiğine göre, bunlar son sözleriydi.

Fauré'yi büyük ölçüde etkileyenlerden biri de Chopin'di. Her notaya uygulanan hassas bir duyarlılığı Chopin'le paylaşıyordu ve müziği, aynı ezgisel kaçınılmazlığa, inceliğe, tada, muhakemeye ve kusursuz işçiliğe sahipti. Müziğinde kahramanlara yer yoktu. Zarif ses rengi uygulamalarını duyumsaması dikkate değerdi ve Debussy, bu konuda ondan çok şey öğrendi. Yine de Fauré'nin müziği özünde erildir; oysa Debussy dişilliğe ya da en azından cinsiyetsizliğe eğilimlidir. İkisi de şarkı ustasıydı, ama farklı yönlerde çalıştılar. Debussy'nin şarkıları, erken Fransız besteciler kadar Musorgski'nin dil

düşüncelerinden de etkilendi. Doğal konuşma örüntülerine ulaşmaya çalıştı ve vokal satırları çoğu kez tumturaklıdır. Fauré daha çok Schumann şarkıları geleneği içinde çalıştı ve vokal satırları, konuşma örüntülerini yeniden üretme çabalarından çok, şarkı söyleme satırlarıdır. İlk şarkısı *Le Papillon et la fleur*'den itibaren, Fauré'nin güfte besteleme dehasına sahip olduğu açıktı. Kaç besteci –Schubert, Duparc ve Wolf bile– *Dans les Ruines d'une abbaye* gibi coşkulu bir şarkıyla ya da *La bone chanson* gibi bir dizinin gösterişliliğiyle övünebilir? Yüz kadar şarkı besteledi; sonuncusu, 1922'de yazılan şaheser *L'Horizon chimérique*'ti.

Piyano müziği lirik ve zariftir, çalınması zordur. Gösterişli virtüözlük fazla yoktur (Chopin'de olduğu gibi, süsleme işlevseldir); ama notaların yayılımı, çizgisel karmaşıklığı ve geniş tuş aralığı, müziği amatör piyanistten uzak tutar. Fauré, Piyano ve Orkestra için Baladı'nı Liszt'e gönderdi ve Liszt –her şeyi görür görmez okuyabilen, yeni müziğe karşı bu kadar konuksever olan Franz Liszt– çok zor olduğunu söyleyen kısa bir notla partisyonu geri gönderdi. Fauré'nin piyano müziği, diğer müziğinin gelişimini izler. Besteci yaşlandıkça yazımı da sertleşti, gençliğinin ve orta yaşının içten gelen lirizminden çok uzaklaştı. Bazıları Fauré'nin geç müziğinin konser salonunda "iş yapmayacak" kadar entelektüel, kasvetli olduğunu düşünür. Fauré'nın ağırlıklı olarak repertuvarda bulunan kısmının, sorunlu olanlardan önce üretilen eserlerden oluştuğu doğrudur. Bunlar, 1876 tarihli La-Majör Keman Sonatı (Franck'ın aynı anahtardaki eserinden daha güzel ve on yıl önce bestelenmiş coşkulu bir eser); yalın, güzel Requiem (1887); Do-Minör Piyano Dörtlüsü (1879); piyano düeti için *Dolly Suite* (1896); şarkılar; bir avuç erken noktürn, barkarol ve empromptüden oluşur. Liszt'in geri çevirdiği Balad (1881) arada bir çalınır. Pürüzsüz örülmüş bir parçadır, büyüleyici bir biçimde liriktir, Fauré'nin hassas şiirinin güzel bir ölçüsüne ve sade doruğuna sahiptir. Orkestrasyon olsun ya da olmasın. Fauré, orkestra müziği bestelemekten nefret ettiğini ve enstrümantasyonla öğrencileri görevlendirdiğini hiçbir zaman gizlemedi. Örneğin *Pelléas et Mélisande*'ın özgün sahne müziğini Charles Koechlin orkestraya uyarladı. (Daha sonra Fauré, kendisinin en popüler orkestra eserlerinden biri haline gelen bir konser süiti için, önceden işlenmiş parçaların üzerinden geçti.)

Gereğinden fazla duyarlı olmak gibi bir şey olabilir mi? Fauré, hassas bir biçimde düzenlenmiş müziği, geniş popülarite sağlayacak büyük göste-

riş ve heyecandan yoksun olan bir ustadır. Müziğini tarif etmek için çoğu kez "Helenik" sözcüğü kullanılır. Sıklıkla karşılaşılan bir tanımlama da "uygarlaşmış duyarlılık"tır. Galyalı olan her şeyin özünü –form, zarafet, nükte, mantık, bireysellik, kentlilik– içeren müziktir. Küçük, ama fanatik bir hayran topluluğu olan müziktir; Fauré'nin müziğini sevenler, onu, en kibar ve en ince bestecilerden birinin özel, aziz bir hediyesi olarak severler.



GIACOMO PUCCINI (1858-1924)
(HULTON ARŞİV)

27
SADECE TİYATRO İÇİN
GIACOMO PUCCINI

Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini, ömrünün sonuna doğru bir arkadaşına şunları yazdı: "Ulu Tanrı küçük parmağıyla bana dokunup, 'Tiyatro için yaz –dikkat et, sadece tiyatro için' dedi. Ben de bu yüce buyruğa uydum." Puccini, böyle bir itaat ve yetenekle kaçınılmaza boyun eğip şimdiye kadar yazılmış en popüler üç operayı besteledi, tahmini dört milyon dolarlık bir servetle öldü; poker oynamak ve Torre del Lago'daki kır evinin etrafındaki ördek nüfusunu imha etmek için istediği fırsatı buldu ve hızlı teknelere, hızlı arabalara ve hızlı kadınlara olan tutkusunu gerçekleştirdi.

Puccini'nin hayat hikâyesi özünde budur. (Opera dışında eserler de besteledi, ama bunlar sayıca çok azdır ve önemsizdir.) Bir keresinde kendisini "güçlü bir yabani kuş, opera librettosu ve çekici kadın avcısı" olarak tanımlamıştı. "Düşünün bir kere! Müziğe denk gelmeseydim, dünyada hiçbir şey yapamazdım" dediği de kayıtlara geçmiştir. Siyasetle ve etrafındaki dünyayla fazla ilgilenmedi. Müzikal sahneyle ya da genç bestecilerle özel olarak ilgilenmedi. Bu bakımdan yaşlılarla da ilgilenmedi. Ne muhafazakârdı ne de devrimci. Hiçbir müzik kliğine ait değildi. Bazı operalarında verismo öğeleri görünmesine rağmen 1890'larda İtalyan bestecilere çok çekici gelen verismo, gerçekte olduğu şekliyle hayat okulunun temsilcisi değildi. Politonalite, yeni-Klasisizm, Fütürizm, İzlenimcilik ve dodekafoni –savaşa çağrı olan bütün bu şeylere o hiç aldırmadı, Debussy'nin *Peléas et Mélisande*'ı ve Schoenberg'in *Pierrot lunaire*'i gibi modern klasiklerin müziğine bakmasına ve yeni okuldan hoşuna gidenleri kendi müziğine katmaya istekli olmasına rağmen. Verismonun bazı boyutları ilgisini çekmişse bunları, *Tosca* ve *Il tabarro*'da kullanmıştır. Debussy'nin tam ses dizisinden etkilenmişse bunu, *La fanciulla del West*'te (Altın Batının Kızı) kullanmıştır. Normal koşullarda böyle bir yağma eklektizme yol açardı, ama Puccini bir eklektik değildi. Üslubu çok keskindi, çok fazla kendine aitti. Her olursa olsun, kendi zamanının entelektüel eğiliminin tamamen dışındaydı. Müzikal açıdan konuşur-

sak Puccini'nin kimseye fazla borcu yoktu ve bu durum, *La bohème, Tosca* ve *Madama Butterfly*'ın bestecisiyle ilgili mucizelerden biridir.

Beş kuşaklık saygın bir müzisyen sülalenin son temsilcisi (öyle olduğu anlaşıldı) olarak 22 Aralık 1858'de Lucca'da doğdu; doğal olarak on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında İtalyan müziğinin egemen gücü olan Verdi'nin gölgesinde büyüdü. Verdi'yle rekabet eden başka besteciler de yok değildi; Verdi dağının eteklerinde birkaç bayır vardır. 1870'lerde ve sonrasında birkaç besteci, repertuvar eseri olan operalar yazdı. Bunlardan, kendi ülkeleri dışında, hatta İtalya'da tek eserlik besteci olanların sayısı şaşırtıcıdır. 1875'te *Mefistofele*'sinin gözden geçirilmiş versiyonuyla Boito vardı. Amilcare Ponchielli (1854-1906), 1876'da *La Gioconda* ile ortaya çıktı ve dokuz operasından yalnızca bu, kalıcı bir güce sahip oldu. Alfredo Catalani (1854-1893) kendi zamanında çok konuşuldu; ama iki önemli operası, *Loreley* (1880) ve *La Wally* (1892), Puccini ve verismistler tarafından süpürüldü ve İtalya dışında nadiren dinlenir.

Verismo bestecilerin yeni okulu, 1890'larda ortaya çıktı ve en az iki itibarlı eser üretti. Verismistler gerçekçiliği amaçladılar; karakterlerini çoğu kez çağdaş kılıklara soktular, aristokratlardan çok sıradan insanları içeren olay örgüleri kullandılar, sahnede ham şiddetten keyif aldılar, eylemi ve duygusal ruh hallerini çıplak duygu müziğiyle tasvir ettiler. 1890'da *Cavalleria rusticana* ile ilk ortaya çıkan, Pietro Mascagni'ydi (1863-1945). Ruggiero Leoncavallo (1857-1919), 1892'de *Pagliacci* ile onu izledi. 1896, Umberto Giordano'nun (1876-1948) *Andrea Chénier*'si ile geldi. *Chénier* Fransız Devrimi sırasında geçmesine rağmen içinde o kadar çok verismo öğesi vardır ki okula dahil edilir.

Verismo operası on yıldan fazla sürmedi ve verismo bestecilerin büyük çoğunluğu, kendilerinden öncekiler gibi, fiilen tek eserli kişilerdir. *L'amico Fritz*'in (1891) içinde sevimli şeyler bulunmasına ve bu operadan "Kiraz Düeti" başından sonuna kadar saf altın olmasına rağmen Mascagni, popülerlik bakımından *Cavalleria rusticana*'ya yaklaşan başka bir opera yazmadı. Aynı şekilde, *Zazà*'sı birkaç yıl devam etmesine rağmen Leoncavallo, *Pagliacci*'nin başarısını tekrarlayamadı. Başka bir tek eserli besteci Francesco Cilèa'nın (1866-1950) *Adriana Lecouvreur*'ünün prömiyeri 1902'de yapıldı. Modern zevk verismo operasını gereğinden fazla histerik ve duygusul diye bir tarafa bırakma eğilimindedir; ama *Cavalleria rusticana* ile *Pagliacci*'nin popülerlikte herhangi bir gerileme işareti göstermedikleri söylenmelidir.

Puccini bu dönemde yetişti, ama tuhaf bir biçimde dönemden etkilenmedi. Müziğinde görece çok az verismo kanı ve gümbürtüsü vardır. Verdi yoktur (*Falstaff*-türevi *Gianni Schicchi*'de hariç), Wagner hiç yoktur. Bir yerde ve bir şekilde, sığırcık sürüsünün ortasında kalan bir bülbül gibi kendi döneminin İtalyan operaları arasında öne çıkan kişisel, taklit edilemez bir üslup geliştirdi. Müziğiyle az çok boy ölçüşebilecek, zamanın tek bestecisi Massenet'ydi; Puccini, bir bakıma İtalyan bir Massenet'ydi, ama daha fazla drama duygusu ve daha üstün bir ezgi dürtüsü olan biri. Pek çok Puccini operasının işlenebilir librettosu vardır ve dramatik durumun mantıklı oluşuyla fanatik bir biçimde ilgilenirdi. Ama Puccini operasının temsil ettiği şey, bu değildir. Puccini, şarkı; narin ve duyumsal şarkı sunar. Ezgi, ona doğal bir biçimde gelirdi; bu bakımdan ona içgüdüsel besteci denilebilir; zira ölümsüz bir ezginin nasıl yaratılacağı hariç, bestelerindeki her şey öğretilebilir. Puccini füg̈de zayıf olmuş olabilir; ama bir opera bestecisi için temel niteliğik taşıyan dışavurumcu ezgide zengindi. Turandot rolünü yaratan büyük dramatik soprano Rosa Raisa, onlarca yıl Puccini söyledikten ve Puccini dinledikten sonra, her seferinde derinden etkilendiğini söylüyordu; "*Bohème*'de üçüncü perdede ağlamaya başlıyorum."

Puccini operaları naif olabilir ve müzisyenler onu, bir dinleyicinin temel içgüdülerini tatmin etmekle de suçlamaktadır. Birçok Puccini operasının gözyaşı döktürücü olduğu inkâr edilemez ve müziği ruhsal iyileşme sanatı olarak görenler, bu operaları peşinen reddederler. Tutumları, Schoenberg'in açıklamasıyla ifade edilebilir: "Yüce ve alçak, sanatsal ve sanatsal olmayan araçlar vardır... Kaçınılmaz olarak etkili olan gerçekçi, şiddet içeren olaylar –örneğin Tosca'daki işkence sahnesi gibi– bir sanatçı tarafından kullanılmamalıdır; çünkü çok ucuzdurlar ve herkes ulaşabilir." Kusursuzca örülmüş *Bohème* ya da *Gianni Schicchi* hariç (bu eserde bile bazı eleştirmenler, güzel "O mio babbino caro" aryasını, sıkı bir opera parçasında kara bir leke olarak görürler), isteyen herkes herhangi bir Puccini operasında delik açabilir. Puccini operalarının son perdeleri belki zayıftır ve nakarat ezgilerle doludur; bütün operalarının o kadar aleni ve tatlı havaları vardır ki bazı dinleyicilerin ağzını kapatır. Puccini operalarından tiksinenler, gösterimden kaldırılmaları için her türlü geçerli nedeni gösterebilenler vardır. Bunların hiçbiri zerre kadar önemli görünmüyor. Puccini, izleyenleri güçlü bir biçimde harekete geçiren bir şeye dokunur ve en popüler besteci olarak kalır. Ez-

giyle ve genellikle kabul edilenden daha gelişkin bir beste tekniğiyle başarıya ulaşmıştır.

İzleyiciler Puccini'nin ezgisine genel anlamda yanıt vermenin yanı sıra, karakterlerine, özellikle kadın kahramanlarına da yanıt verdiler ve Puccini, erkek kahramanlarında olduğundan çok daha fazla kadın kahramanlarında inandırıcıydı. Puccini kadınlarla özdeşleşti. Biyograficilerinden biri olan Mosco Carner, "Verdi'nin operalarının bas sesi bir savaş narasıyken Puccini'ninki, bir çiftleşme çağrısıdır." İzleyici de, geniş çizgili ve temel öğeleri –aşk, nefret, ayrılık, ölüm– ele alan Puccini librettolarına hâlâ tepki verir. Verdi librettoları için de aynı şey söylenebilir; ama Puccini'ninkiler üstün bir edebi düzeye çıkmak ister ve genel olarak bunu başarır (Verdi'nin *Otello*'su ve *Falstaff*'ı her zaman hariç tutulur). Puccini, *Don Carlo* ya da *Simon Boccanegra* gibi bir librettonun eziyetli karmaşıklıklarına bulaşmazdı. Onun librettoları düzdür, izlenmesi kolaydır, bütün izleyicide duygudaş bir tepki uyandıran sorunlarla karşı karşıya kalan karakterlerle doludur. Boş laf olabilir, *hoş* bir boş laftır; hiçbir zaman var olmayan, bestecinin ve metin yazarının, duyguları ustaca manipüle ettiği bir rüya dünyasıdır. *La bohème*'deki dört genç adam, bir çatı arasını paylaşan ve büyük düşler kuran yaratıcı bütün gençlerin arketipleridir. (Bunun bir kısmı otobiyografiktir. Puccini, Milano'da okurken bir odayı Mascagni'yle paylaşıyordu. Bohem bir yaşamları vardı; *Aida* Lokantasında veresiye yemek yiyor ve alacaklılara karşı birbirlerini koruyorlardı. Hatta Puccini, *Bohème*'deki Colline gibi, bir ceketini rehin bıraktı; tek fark, Puccini'nin bir bale dansçısını gece dışarı çıkarmak için paraya ihtiyacı vardı.) Cio-Cio-San, özveriyle seven bütün kadınları temsil eder. Ancak mutsuzlukla bitebilecek bir aşkın içinde kendini bulan tatlı, ama çok akıllı olmayan kadın Mimi de, Puccini'nin ebedi kadınlarından biridir. Ölçülülüğün, tutkunun ve kıskançlığın bir karışımı olan göz alıcı Tosca (Cio-Cio-San ve Mimi gibi o da çok akıllı değildir), ebediyen ilgi çekici ve kışkırtıcı kalır. Kadınları çok iyi tanıyan Puccini, nadiren kâğıt bebek bir figür yarattı. Kadınlarının tümü fazlasıyla gerçek insandır.

Ayrıntılara gösterdiği büyük özene, müzikal sanatkârlığına ve tiyatro anlayışına rağmen çok entelektüel bir besteci olarak tarif edilemez. Bu yüzden bilgili birçok müzisyenin, böyle bir "çöpü" desteklemeye devam eden ahmak halka verip veriştirmesi şaşırtıcı değildir. 1912'de Puccini'nin

birkaç on yıl içinde unutulacağı kehanetinde bulunan Fausto Torrefranca, Puccini'den Nefret Edelim Kulübünün kurucu üyesiydi. Puccini, diyordu Torrefranca, bir besteciden çok bir "manipülatör"dü, "yozlaşmış"tı. 1956'da *Tosca*'ya "adi bir küçük heyecan" diyen, *Turandot*'un *Tosca*'dan da berbat olduğunu ve genel olarak Puccini operalarının "baştan sona sahte" olduklarını ısrarla savunan Joseph Kerman'a kadar bu böyle devam etti. Eleştirmen, ne kadar entelektüelse Puccini'den o kadar tiksinir.

Yine de yıllar geçtikçe operalarının popülerliği arttı. Önemli bir opera evinin, bir sezonu üç büyük Puccini operası –*Bohème, Tosca, Butterfly*– olmadan geçirmesi çok enderdir. *Turandot* ve *Manon Lescaut* hak ettikleri yerdedir; hatta bir zamanlar önemsenmeyen *La fanciulla del West* [*Altın Batının Kızı*] bile yeniden ilgi çekiyor. Yazılmış en eğlenceli operalardan biri olan *Gianni Schicchi* –Puccini'nin komedi yeteneğini bu kadar az kullanmış olması ne kadar ayıp!– bir repertuvar eseridir ve tek perdelik üç opera *Il trittico*'dan biri olan kasvetli *Il tabarro* (diğerleri *Schicchi* ve görece zayıf *Suor Angelica*'dır), kötümser, sıkıntılı bir eserdir. Puccini'nin baştan başa verismoya yaptığı tek gezintidir. Diğer Puccini operalarından *Le villi* ve *Edgar* çıraklık eserleridir, *La rondine* ise pek dinlenmez. Viyana'nın sipariş ettiği *La rondine*, buruk bir operettir ve olasılıkla yeniden keşfedilecek. *Turandot* onun son ve en büyük, tutkulu operasıdır ve soprano ile tenorun yeterli sesi varsa, kaçınılmaz olarak ürpertici bir etki yaratır.

Puccini doğduğunda, bir besteci olması bekleniyordu. Pucciniler, 1712'den beri Lucca'da kilise orgcusu ve müzisyendi. Ama genç Giacomo bir harika çocuk olmaktan uzaktı. Ruhban okulundaki öğretmenleri onun tembelliğinden bezmişti. Bir öğretmeni "Yalnızca pantolonunun kıçını eskitmek için okula geliyor" diyordu. Neyse ki burslu bir öğrenci olarak Milano Konservatuvarına gönderilecek kadar yetenek gösterdi. Oradaki başöğretmeni Ponchielli'ydi. Puccini'nin ilk başarısı *Le villi* (1884), 1808'de kurulan ünlü yayınevinin başında bulunan Giulio Ricordi'nin dikkatini çekti. Giulio, Puccini'yi hiç bırakmadı; bundan daha iyi bir yatırım yapamazdı. 1889'da *Edgar*'ın başarısızlığından ve 1893'te *Manon Lescaut*'nun ortalama başarısından sonra Puccini, 1896'da *La bohème* ile ortaya çıktı ve zengin oldu; Ricordi daha da zengin oldu. Ricordi hak etti; zira yoksulluk yıllarında Puccini'ye destek olan oydu ve Puccini'nin tembelliğiyle sürekli mücadele eden de oydu. Her operanın bestelenmesi sırasında Giulio (Giulio öldükten sonra



GIACOMO PUCCINI

da oğlu Tito), çaresiz mektuplar yazıyordu; "Av mevsimi başlamış; kendini tut, Puccini! Kuşlara olan tutkun, seni ayartıp müzikten uzaklaştırmasın!"

Puccini, yıllarca birlikte yaşadığı Elvira Gemignani'yle 1904'te evlendi. Evli bir kadın olan Elvira, Puccini'yle birlikte Lucca'dan Milano'ya kaçmıştı ve kocası öldükten sonra evlendiler. Başlangıçta birbirlerine âşıktılar. Daha sonra şiddetli kavgalara tutuştular ve bir süre ayrıldılar. Ayrılmaları, Doria Manfredi olayı sırasında oldu. Doria, Floransa'ya yakın Torre del Lago'daki kır evinde hizmetçiydi ve Elvira, onunla Puccini arasında bir ilişki olduğu düşüncesine kapıldı. Konuyu ortalığa saçtı, Doria'ya her türlü suçlamada bulundu ve zavallı kızı ölüme sürükledi. Doria kendini zehirledi. Yapılan otopside bakire olduğu ortaya çıktı. Puccini Roma'ya gitti, kendini bir otel odasına kapattı ve günlerce ağladı. Elvira, Doria'yı intihara sürüklemekten beş ay hapis cezasına mahkûm edildi. Bütün İtalya, "bir opera için ne tema ama!" dedi. Sonunda Puccini, Elvira'ya döndü, ama ona eskisi kadar yakın olup olmadığı kuşkuludur.

Bütün anlatımlardan anlaşıldığına göre, Elvira ilgi çekici bir kadın değildi. Bariton Titta Ruffo, kıskançlığının "deliliğe yakın" olduğunu söylüyordu. Puccini'yle çalışan ve onun arkadaşı olan müzisyenler, tuhaf bir biçimde Elvira'yla tartışmaktan çekinmiştir. Puccini'nin arkadaşlarından biri, onu "çok aydın bir kadın değil" diye tarif ediyordu. Başka biri, onu "Latinden çok Töton gibi görünen tıknaz, oldukça suratsız bir kişi" olarak hatırlamaktadır. Her bakımdan Puccini'den farklıydı. Puccini yaşlandıkça daha yakışıklı ve daha kentli oldu –titiz giyinen, oldukça uzun boylu, aristokrat görünümlü, oval yüzlü, bıyıkları özenle düzeltilmiş, gözkapakları kalın ve şehvetli dudaklar. Gösteriş düşkünüydü ve 1907'de Amerika'yı ilk ziyaretinde, bir Paderewski'nin ya da Gabriloviç'in aslan yelesini andıran dağınık saçlarına alışık muhabirler üzerinde büyük bir etki yarattı. Saçlarını kısa kestirmiş bir müzisyen vardı karşılarında. Puccini'nin de, "dâhi olmak için saçlarının kepekli olması gerektiğini sanan" müzisyenlerle ilgili hafifçe alaycı göndermeleri vardı. Buna karşın Elvira pasaklıydı, sosyal bir başarısı yoktu ve kocasının entelektüel ya da duygusal gelişimine hiç yardımcı olmadı. Birçok kişiye göre, Puccini, kendine uygun biriyle evlenmiş olsaydı daha olgun bir çizgide gelişir ve daha uzun yaşayabilirdi. (Kuşkusuz aşırı sigara içmenin neden olduğu gırtlak kanseri tedavisi gördüğü Brüksel'de 29 Kasım 1924'te öldü.) Bir kadının kollarından başka bir kadının kollarına sürüklenme olasılığı daha az olabilirdi.

Birçok kişi, Elvira yüzünden Puccini'nin –eğer varsa– bu kadar az yakın arkadaşı olduğunu düşünür. Puccini hiç kimseye hiçbir zaman yakın olmadı. Aşk ilişkileri bile, aşktan çok seksle ilgiliydi. Puccini'nin, 1896'da *Bohème*'in prömiyerini yöneten Arturo Toscanini'yle bir süre arası iyi oldu. Bu, inişli çıkışlı bir ilişkiydi. Şef Giorgio Pollaco, bir soğuk savaş döneminde Puccini'nin Noel'de Toscanini'ye gönderdiği *pannetone*'nin hikâyesini anlatır. Toscanini aniden o aralar konuşmadıklarını fark etti ve Toscanini'ye şu telgrafı çekti: PANNETONE YANLIŞLIKLA GÖNDERİLDİ. PUCCINI. Ertesi gün yanıtını aldı: PANNETONE YANLIŞLIKLA YENİLDİ. TOSCANINI.

Genel olarak Puccini'nin yaşamı sakindi. Operalarını düzenli aralıklarla besteledi, özel hayatını kendine sakladı (Manfredi olayı hariç, adı hiçbir zaman herhangi bir skandala karışmadı) ve muhabirlerle nadiren konuşurdu. Sürekli basının kuşatması altında olduğu Amerika Birleşik Devletleri'nde bile fazla konuşmadı ve çaresiz muhabirler, popüler besteciyle ilgili hayat hikâyeleri yerine yalnızca haberlerle yetinmek zorunda kaldılar. 1910'da İtalya'ya gitmek üzere *Lusitania*'yla yola çıkarken onunla dalga geçtiler. Metropolitan Operasının müdürü Giulio Gatti-Casazza ve çok sayıda şarkıcı onu uğurlamaya geldi. Bir muhabir ordusu da orada hazırdı ve *Telegraph*'tan biri vedalaşmayı tasvir etti. İtalyan duygusallığı Amerikan basınını her zaman gıdıklamıştır:

> *... Uğurlama komitesi hep birlikte Puccini'ye yüklendi. O da onları cesur bir adam gibi, kollarını açarak ve dudaklarını büzerek karşıladı.*
> *Telaşla ıslak bir çift galoşu ayağından çıkaran birine benzeyen bir ses.*
> *Bu, Gatti-Casazza'nın çift öpücüğüydü, Puccini'nin her bir yanağına birer tane.*
> *Arka ayağını çamurdan çıkaran Benekli Bossie'ye benzeyen bir ses. Bu, Amato'nun ateşli selamıydı.*
> *Bir usturayı hızla bileyen birine benzeyen bir ses.*
> *Bu, yedi ya da sekizini hızla üst üste koyan bas Scotti'ydi.*

Bu şekilde devam eden daha pek çok paragraf. Muhabirlerin, insan Puccini hakkında yazacak çok şeyleri olmadığı gibi, Puccini'nin müziği hakkında da yazacak fazla bir şeyleri yoktu. Operaları, Wagner'in veya *Salome*'nin 1905'te yaptığı gibi tartışma bulutlarıyla gelmedi. Büyük çoğunluğu dolaysız, sağlam başarılardı; tek başarısızlık, *Madama Butterfly*'ın Milano'daki

dünya prömiyeriydi. Puccini hızla yeniden yazdı ve arkasından başarı geldi. *Il tabarro* ve *Gianni Schicchi* bir tarafa, operaları neredeyse aynıdır. 1896'nın *Bohème*'iyle 1924'ün *Turandot*'u arasında şaşırtıcı derecede az fark vardır; *Turandot*, armoni açısından biraz daha karmaşık ve daha geniş olmasına rağmen. Puccini'nin oldukça duygusal ve dramatik bakımdan saydam sahne eserleri, kendilerine göre Massenet'ninkiler kadar kiniktir. Puccini, izleyicisinin duygularını çalkalamayı çok iyi biliyordu ve bunu arsızca yaptı. En azından aynı formülleri kendi kendini taklide düşmeden uygulayacak kadar maharetliydi. Kalıbı bozan operaları, ırmak sesleri ve *Cavalleria rusticana* tipi ham duygusu ve verismo efektleriyle *Il tabarro* ve hepsinin üstünde parlak ve göz kamaştırıcı *Gianni Schicchi*'dir. Verdi'nin eserleri için *Falstaff* ne ise kendi eserleri için de o anlama gelen bir opera besteledi –hiç duygusal olmayan, gösteriş parçası çok az bir komik opera; orkestranın eylemi yorumladığı bir opera; erkek ve kadınla sevecenlikle dalga geçen şenlikli bir opera. *Die Meistersinger* ne kadar Almansa *Gianni Schicchi*, o kadar İtalyandır. Harika bir operadır; ama Puccini buna benzer bir şeye bir daha kalkışmadı. Onun yerine tekrar grand operaya döndü. *Turandot*'da *Madama Butterfly*'ın Oryantalizmlerini hatırlatacaktı, ama muazzam bir ölçekte.

Son perdeyi bitiremeden öldü. Öldüğü sırada cesaretini kaybetmişti. Ona göre, opera yanlış bir yola girmişti ve bir gelecek göremiyordu. 1922'de "Artık halk yeni müzik zevkini kaybetmiş" diyordu. "Her türlü anlamdan yoksun, mantıksız müziği seviyor ya da ona katlanıyor. Ezgi üzerine artık çalışılmıyor –çalışılanlar da bayağı şeyler. Halk, senfonik ögenin hâkim olması gerektiğine inanıyor ve ben, bunun operanın sonu olduğuna inanıyorum." Belki de haklıydı. *Turandot*, sürekli repertuvar parçası olacak son operadır, halkın koşulsuz sevdiği operaların sonuncusudur.

Turandot'un, yalnızca son sayfaları tamamlanmadan bırakılmıştı ve opera, Franco Alfano tarafından bitirildi. 25 Nisan 1926'da La Scala'daki dünya prömiyerinde Toscanini, dördüncü perdede izleyiciye dönüp "Üstat kalemini burada bırakmış" dedi. Toscanini'nin performansa devam edip etmediği konusunda farklı görüşler oldu. 1959'da Rosa Raisa, Toscanini'nin operaya devam etmediğini söyleyerek tartışmaya son verdi. İkinci performanstan sonra Alfonso'nun finalini yönetti.

Hızlı ve üretken bir besteci olmayan Puccini, operalarına çok zaman harcardı. Librettoları uygun görseydi daha fazla beste yapardı. Çok sayıda

librettoyu değerlendirir, hatta birkaçını bir tarafa atmadan önce üzerinde çalışmaya başlardı. Uygun malzeme bulmaları için arkadaşlarının başının etini yiyordu; libretto kendine ilham vermeyince çalışamadığını söylüyordu. Bir operayı bestelerken tarihsel ve coğrafi arka planına çok zaman harcardı. Onunla birlikte çalışan şarkıcılar, onun tiyatro duygusuna ve kusursuzluk tutkusuna hayrandı. "Puccini'de mesele drama, drama, dramadır" diyordu Rosa Ponselle. Raisa'ya göre, Puccini'nin özü "müziğin eşlik ettiği drama"ydı. Puccini, dramalarını sahicileştirmek için librettonun her tarihsel, fiziksel ve psikolojik noktasını dikkatle kontrol ederdi. 1899'da Ricordi'e yazdığı gibi, "Bir şeyi kâğıda dökmeden önce durumu ya da sözcükleri ve önemli olan her şeyi yorumlamada ne kadar titiz olduğumu bilirsiniz." *Tosca* üzerinde çalışırken Baba Pietro Panchelli'ye şunları yazdı: "Scarpia'nın pis arzuları ile mekânın gizemli atmosferi arasındaki karşıtlığı vurgulamak için büyük bir Te Deum ilahisi olmalı. Şimdi, Castell' Sant' Angelo civarındaki kilise çanlarının tam tonunu ve St. Peter's'teki büyük çanın tam tonunu lütfen bana bildirin." *Butterfly* için Japon müziğini araştırdı, Japonya'da kayıtlar yaptırdı ve her ne demekse, "B. F. Pinkerton'a bir Amerikalı gibi şarkı söyletmek için" elinden geleni yaptı. *La fanciulla del West* için "atmosferi anlamak amacıyla" erken Amerikan popüler ve halk şarkılarını araştırdı.

Gerçekliği ararken hiçbir şey dikkatinden kaçmazdı. Lucrezia Bori'nin anlattığına göre, Ricordi üç beyefendinin Paris'e kendisini dinlemeye geleceğini bildirdi ve acaba *Manon Lescaut*'dan birkaç arya öğrenebilir miydi? Öğrendi ve bir gün üç beyefendi çıkıp geldi. Beyefendiler Gatti-Casazza, Toscanini ve Puccini'ydi. "Başımdan ayaklarıma ve ayaklarımdan başıma kadar bana bakıp incelediler" diyor Bori. "Beni baştan aşağı süzdüler." Gördüklerinden ve duyduklarından memnuniyet duymuş olmalılar; çünkü Bori, Manon Lescaut'nun provalarını Caruso'yla yapıyordu. Rolü, ilk kez Metropolitan Operasında konuk sanatçı olarak okudu, sonra (1910'da) Avrupa turnesinde.

"Paris'te dikilmiş yeni kostümlerim vardı" diyordu Bori. "Bana bir servete mal oluyorlar. Tahmin edebilirsiniz. Giysi provasından sonra herkes beni kutlamaya geldi. Hemen elinde bir fincan kahveyle Puccine göründü. 'Bori' dedi, 'her şey kusursuzdu. Yalnız, Manon'un beş parasız ve aç olduğu son perdede, senin kostümün gereğinden fazla temiz.' Bu nedenle kahveyi elbisemin üzerine döktü."

Puccini, şarkıcılarla çalışırken çok talepkâr olabiliyordu, ama asla öfkeye kapılmazdı. Edward Johnson, *Gianni Schicchi* ve *Tabarro*'daki baş tenor rollerini okurken besteciyle birlikte hazırlandı. "Benden endişe ediyordu" diyor Johnson. "Ne de olsa ben yabancıydım." (Johnson, sonunda Metropolitan Operasının genel müdürü olan Kanada doğumlu bir şarkıcıydı.) "Sopranoyla *Tabarro* düetinin provasını yaparken kendisine uygun ses kalitesini elde edemedi. Art arda bize anahtar değiştirtti, hep daha fazla yoğunluk aradı." *Il trittico*'nun Roma prömiyerinde izleyiciler, besteciyi sahneye çağırdı. Johnson, olayı çok iyi hatırlıyordu. "Sahne arkasına geldi ve biz sanatçılar hepimiz ona koştuk. Bizi sıraya dizdi ve bana bakıp onu "isteksizce" kollarından tutup sürüklememizi istediği anlamına gelen '*Tira! Tira!*' dedi."

Maria Jeritza, onun gözde Tosca'sıydı ve Viyana prömiyeri için Puccini'yle çalıştığında, sarışın olduğu için endişelendi. Operadaki Tosca, esmer olarak tasvir edilir ve sarışın sopranolar, role sadık kalmak için peruk takarlar. Sarı saçlarından gurur duyan Jeritza, peruk takmaktan nefret ederdi. Puccini nazik bir şekilde "Madam, İtalya'da sarışınlar vardır ve onlar dünyanın en güzel kadınlarıdır" dedi. Bu arada, *Vissi d'arte*'yi yerde oturarak okuma geleneğini başlatan Jeritza'ydı. 1956'da verdiği bir röportajda, prova sırasında baritonun kazayla kendisini kanepeden düşürdüğünü, kalkmaya fırsat bulamadığını iddia etti. Puccini salondan "Sakın başka bir şey yapma!" diye bağırdı. "Bu Tanrı'dan geldi."

Jeritza, bütün şarkıcıların Puccini'nin sabrı ve sağlamlığıyla ilgili düşüncelerini tekrarlamış. "Olmaz cevabını asla kabul etmezdi. Bir cümlenin bir solukta okunması gerekiyorsa istediği sonucu alıncaya kadar beni çalıştırırdı." Jeritza'ya göre, Puccini, sesi pek çok ses öğretmeninden daha fazla tanıyordu ve zor şeyleri isteyebilirdi, ama imkânsızı istemezdi. "Teknik bakımdan bana yardım etti. İnsanı en kibar biçimde aşağılayabiliyordu. Müziği adım adım, cümle cümle kontrol ediyorduk. Beni yoğurdu. Ben onun *eseriydim.* Bazen beni o kadar öfkelendirirdi ki bağırmak isterdim. Sonra o kızardı. 'Jeritza, seni sabahın üçünde kaldırıp ince Do şarkı söylemeni istersem ince Do şarkı söyleyeceksin!' derdi."

Puccini, Jeritza'ya hiçbir zaman unutmadığı bir şey de söylemiş. Jeritza'ya göre, bu, onun müzik felsefesinin özetiydi.

"Carissima mia" demiş ona, "ezgi bulutları üzerinde yürümelisin."



RICHARD STRAUSS (1864-1949)
(MAX LIEBERMANN)

28
ROMANTİZMİN UZUN KODASI
RICHARD STRAUSS

Don Juan'ın prömiyerinin yapıldığı 1889'dan *Der Rosenkavalier*'in sahnelendiği 1911'e kadar Avrupa müziğinin en fazla tartışılan adamı Richard Strauss'tu. Senfonik şiirleri, sarsıcı modernizmde son söz sayıldı; 1905'te *Salome*'si ve 1909'da *Elektra*'sı, ayaklanmalara ve skandallara neden oldu. Muhafazakârların, Strauss'un yeni müziğinden hoşlanmamaları beklenen bir şeydi. Saint-Saëns, sakalını sıvazlayıp bir açıklama yapmasaydı dünyayı hayal kırıklığına uğratırdı: "Sanat eserlerini sanat dünyasının ötesine itme arzusu, basitçe onları aptallık dünyasına sürmek demektir. Richard Strauss, bize bu yolu gösterme sürecindedir." Ama ilericilerden yana olanların da söyleyecek ağır sözleri vardı. İtalya'da, otomatik olarak Strauss'un yeni "geleceğin müziği"nden yana olması gereken Gian Francesco Malipiero, Strauss'u "yirminci yüzyılın Meyerbeer'i" diye bir çırpıda kapı dışarı etti. Buna karşılık Gustav Mahler, *Salome*'ye dahice bir eser dedi. Her zamanki gibi aklı başında olan Fauré'nin de, tartışmalı operayla ilgili söyleyecek akıllıca şeyleri vardı. Verdiği karara göre, *Salome* vokal parçalar eklenmiş bir senfonik şiirdi, "Atmosfer ve renk en ince ayrıntılarıyla, doğrusu sıradan temalarla resmedilir, ama öyle bir beceriyle geliştirilir, işlenir ve örülür ki bu temalar –dediğimiz gibi sıradan olan– sonunda karakter, güç ve neredeyse duygu kazanana kadar, gerçek deha ürünü bir orkestra tekniğinin büyüsüyle aşılır." Strauss'un parlak orkestrasyonu, çağdaşlarını şaşkına çevirdi. *Salome*'yi dinleyen Dukas şunları söyledi: "Orkestrayla ilgili bir şeyler bildiğimi sanıyordum, ama şimdi daha çok şey öğrenmem gerektiğini anladım."

Kamuoyu için Strauss, Dünyanın En Büyük Bestecisi ve bu arada dünyanın en büyük orkestra şeflerinden biriydi. Yazdığı her şey, bütün dünya basınında anında haber oluyordu. Bundan sonra neyle ortaya çıkacaktı? Zira her yeni eser, bir öncekinden daha sansasyoneldi. *Don Juan*'ı, daha ayrıntılı hikâyeler anlatan senfonik şiirler, daha da büyük efektler, sayıları giderek artan orkestralar izlemişti –1904'te Amerika'da, Berlioz ve ideal orkestrasından

sonra en kuvvetli çalgıcı topluluğunu gerektiren eser *Sinfonia domestica*'ydı. Sansasyon: Strauss için uygun sözcük buydu. İnce, uzun boylu adamı ve acayip müziğini bir sansasyon havası sarmaktaydı. Yalnızca herkesin kullandığından daha büyük bir orkestra kullanmakla kalmıyor, yalnızca o orkestranın üstün ustası olmakla kalmıyor, aynı zamanda dayanılmaz ölçüde disonant ses çıkaran müzik de yazıyordu. Müziğiyle hikâyeler anlatıyordu ve koyunun meleyişini, rüzgârın sesini duyabilirdiniz. Dahası: Kuşku götürmez bir biçimde ahlaksızdı. Oscar Wilde'ın, o İngiliz ..., biliyorsunuz işte, o adamın metnini, ahlakı kuşkulu bir adamdan başka kim besteleyebilir? *Salome*, 1907'de Metropolitan Operasında yalnızca bir kez sahnelendi; kamuoyu öyle feryat etti ki yönetmenler, eseri apar topar geri çekti, panolardan hemen kaldırdı. New Yorklu eleştirmenler dehşete düştüler. Öfkeden tir tir titreyen Lawrence Gilman, canının sıkıldığını yazdı (eski bir eleştirmen hilesi; dibine kadar şoke olmuş eleştirmenler, sıkıldıklarını söyleyerek gelişmişliklerini gösterebilirler). Henry Krehbiel, *Salome*'ye "ahlaki bir pislik" dedi. Editöre mektuplar geliyordu: "Kadınlarımızı, çocuklarımızı –oğullarımızı ve kızlarımızı– gösteriye götürecek miyiz?" New York'ta bir gazete manşetinde *Salome*'ye "İğrenç Opera" denildi. Baptistler, Viyana Başpiskoposunun yaptığı gibi, hoşnutsuzluklarını resmi olarak açıkladılar. Müzik zevki (Richard) Strauss'tan çok (Johann) Strauss'a yatkın olan Almanya Kayzeri II. Wilhelm, Strauss'un *Salome*'yi bestelemesine üzüldüğünü söyledi. "Bu adamı gerçekten severim, ama bu iş ona çok zarar verecek." Strauss'un yıllar sonra belirttiği gibi, uğradığı zarar "Garmisch'te bir villa yaptırmamı sağladı."

Der Rosenkavalier zamanına kadar yaptığı her şey, gazete metni hazırlamak gibiymiş gibi görünüyordu. Ama eksantrik biri değildi. Tam tersiydi. İyi, sağlam bir Alman burjuva tipiydi, mutlu bir evliliği vardı ve özel yaşamında zerre kadar bir skandal iması yoktu. Strauss başka bir ilişkiye cüret edemezdi. Karısı Pauline'den korkardı. Ondan daha kılıbık koca görülmemiştir. Belki de halkın ilgisini çeken, bu renk yoksunluğuydu. Müziğin vahşiliği ile adamın ciddiyetini bağdaştırmak zordu. Kendi müziğini yönetirken fırtınalar estirdiğinde küçük bir ölçü ve çok az işaret kullanırdı; eleştirmenler, hareketlerin kısıtlılığıyla çelişen ihtişamlı müzikle baş edemiyorlardı. Belki de Puccini gibi, saçlarını kısa kestiren ve muhafazakâr giyinen yeni besteciler soyundandı. Böylesine "modernist" müzik yazan bu adam, bir bankere benziyordu.

Böyle bir müzikten büyük paralar kazanılması, habercileri ve editörleri de büyülemiş gibi görünüyordu. 1904'te Strauss Amerika'yı dolaşırken, Cleveland'da çıkan *Plain Dealer*, Strauss'un ücret ve telifleriyle ilgili uzun bir makale yayımladı; yıllık gelirinin en az 60.000 dolar olduğunu hesapladı ve "beş yıl içinde bu rakamı iki katına çıkarmayı umuyor." (O günlerde aile geçindiren bir Amerikalı çalışan, yılda 500 dolar kazandığında kendisini şanslı sayardı.) Amerikan dergisi *The Theatre,* 1909'da şu haberi verdi: "Richard Strauss operalarından o kadar çok para kazanıyor ki şimdiye kadar yaşamış en zengin besteci olması olasıdır." Strauss'un sıkı pazarlık yaptığı ve yeni yaylı çalgıların sesi kadar taze paranın sesini de sevdiği biliniyordu. Alma Mahler, 1901'de *Feuersnot*'un provalarında Strauss'la birlikte otururdu. Günlüğünde, "Strauss paradan başka bir şey düşünmezdi" diyordu. "Her zaman elinde bir kalem vardı, kârını son kuruşuna kadar hesaplıyordu." New York'ta Wanamaker's Department Store'da iki konser verdi ve Amerikan basını (ayrıca Walter Damrosch gibi Amerikalı dargın meslektaşlar) olayı öyle bir şekilde verdi ki Strauss, bir umumi helada konser vermiş sanırdınız. Müzik sanatının ebediyen kirlendiğini ima ediyorlardı.

Strauss aldırmadı. 1000 dolar ücreti cebe indirirken bir sanatçının, karısı ve çocukları için para kazanmasının yanlış olmadığını söyledi. Ama bir muhabire, paralı asker olmadığını da söyledi. Yalnızca diğer günlerinde rahat yaşamasına yetecek kadar para istiyordu. Muhabir, ne kadarını yeterli gördüğünü sormamış. Strauss'un açgözlülüğüyle ilgili hikâyeler sürekli dolaşımdaydı. Strauss (bir hikâyeye göre) bir *Salome* provası için Dresden'e gider. Berlin'e dönerken istasyonda oğluyla karşılaşır. "Baba, prova için ne kadar aldın?" Sevinç gözyaşları döken Strauss, çocuğu bağrına basar. "Artık gerçek oğlum olduğunu biliyorum."

O günün daha ciddi, sadık müzisyenleri, Strauss'un para takıntısına isyan etmedilerse de bundan rahatsız oldular ve Strauss'u iyi tanıyan ünlü şef Fritz Busch, otobiyografisinde çok şey ima eder: "Harika yeteneklerine rağmen bu yeteneklerin içe nüfuz etmediği ve ele geçirmediği, aslında onları istenildiğinde çıkarılıp atılabilen bir elbise gibi giyen Strauss bilmecesi –bu bilmeceyi ne ben ne de başkası henüz çözmeyi başarabildi: maddi şeylere karşı kararlı eğilimi, hiçbir fedakârlığa yanaşmaması, sosyal değişimin yeminli düşmanı." Başka bir şef, Hans Knappertsbursch, açıkça belirtir: "O bir domuzdu."

Strauss'un zekice mali manipülasyonları, bestecinin bütün ticari işlemlerini kamuoyuna bildiren New York basınını büyülemekten geri kalmadı. *Der Rosenkavalier*'in Metropolitan Operasında prömiyeri yapılırken 8 Aralık 1913 tarihli New York *Sun*, şu haberi verdi: "Metropolitan'ın *Salome* olayından sonra Strauss'un incinen duygularını onarmak için *Rose Cavalier* için bir geceliğine 1500 dolar ya da o civarda bir para ödediği söyleniyor. Bu, Puccini'nin en popüler eserlerine verilen paranın on katıdır." Dünyadaki herkes, Dünyanın En Büyük Bestecisi ya da bir gazetenin dediği gibi "Zamanın Müzik Adamı" hakkında, mali ve diğer konularda en mahrem ayrıntıları bilmek istiyordu.

Strauss üzerine bir makale için bir şey bulunamadığında, karısı Pauline'de her zaman iyi bir makale malzemesi bulunurdu. Doyumsuz, güçlü, kararlı bir kadındı; başka insanların, en fazla da kocasının duygularına fazla aldırmadan yaşayan eski bir şarkıcıydı. Bir efsaneydi. Bir nedenle Strauss, onun aksiliklerine isteyerek katlanıyordu. Viyanalı eleştirmen Max Graf'a, gençken har vurup harman savurma eğiliminde olduğunu ve kendini önemsemediğini anlatmıştı. Bu hastalığını Pauline iyileştirmiş. "Richard, git beste yap!" diye bağırır, Strauss da omuzlarını silker, iskambil oyununu (gözde eğlencesi) bırakır ve çalışma odasına giderdi. Strauss'u iyi eğitmişti. Amerikalı besteci-eleştirmen Deems Taylor, Garmisch'te Strauss'la bir söyleşi yaptı. Strauss, eve girmeden önce "durup, kapının önüne konulan ıslak paspasa ayaklarını özenle sildi. Bir adım attıktan sonra, ayaklarını bir kez daha sildi, bu kez kuru bir paspasa. Kapı eşiğinden geçerken ayaklarını üçüncü kez ve en sonunda da, kapının hemen içine konulan kauçuk bir paspasa sildi."

Der Rosenkavalier'e kadar Strauss, sürekli bir heyecan atmosferi ve elektrik üreten bir besteciydi. *Der Rosenkavalier*'den sonra bir şey oldu. Bazı eleştirmenler, Strauss'un *Rosenkavalier* sonrası bütün eserlerini bir gerileme olarak görürler: yılların yeteneğinin sırf alışkanlıktan ötürü çalıştığı silik, kendini tekrarlayan müzik. Ernest Newman "bir zamanlar dâhi olan yetenekli bir besteci" diye homurdanıyordu. Bazıları, senfonik şiirlerin yüzeysel duygusallığından kurtulduktan sonra Strauss'un, yaşlılık döneminin "usta işi", "sonbahar işi" ve "köklü" eserleriyle sonuçlanan uzun opera dizisini bestelemeye başladığında ısrar ederler. Daha sonra Strauss'un kendisi de, *Salome*'de (1905) ve *Elektra*'da (1908) rahatlık çukuruna çok yaklaştığına ve hızla geri çekildiğine işaret etti: "Her iki opera, hayatım boyunca verdiğim

eserler içinde benzersizdir. O eserlerde armoninin, psikolojik çokseslilliğin (Klytemnestra'nın rüyası) ve modern kulakların alıcılığının son sınırlarına nüfuz ettim." Strauss'un *Der Rosenkavalier*'den sonraki eserlerine kamuoyu tepkisi –ve Strauss'un pek çok meslektaşının tepkisi– Newman'ın, yerini yeteneğe bırakan deha tahminine uygundu. Strauss, peş peşe her eserin üstüne daha da *outré* bir şey koyan bir sansasyoncu olarak var olmuştu. Önceki eserlerini cüret ve sansasyonellik bakımından aşamayınca, kamuoyunun tepkisinde eşi görülmemiş bir azalma oldu. Bir Strauss operasının prömiyeri artık uluslararası bir olay değildi. Operalar kibarca karşılanıyordu, daha fazlası değil; bir daha artık heyecan ve yaygara olmayacaktı. 1911 sonrası yıllar boyunca Strauss, aynı tür opera bestelemeye inatla devam etti ve meslektaşlarının umurunda değildi. Onlara göre, *Salome* ve *Elektra*, söz konusu Strauss olduğunda yolun sonuydu. Uluslararası müzikte yeni kahramanlar vardı –Prokofyev, Bartók ve özellikle Stravinsky. Strauss'un bir zamanlar devrimci partisyonlarının eski moda görünmesini sağlayan müziğiyle Arnold Schoenberg'den de çok söz ediliyordu.

Richard Strauss, 11 Haziran 1864'te Münih'te doğdu. Huysuz, dikkafalı ve sözünü sakınmaz babası, Almanya'nın en ünlü kornocusuydu. Aynı zamanda Wagner'in bozguncu olduğunu, Mendelssohn ve Schumann'dan beri gerçek müzik yazılmadığını düşünen bir besteciydi. Franz Strauss, Münih Operasının orkestrasında kornocuydu ve *Tristan und Isolde* ile *Die Meistersinger*'in dünya prömiyerinde yer almıştı. Hans von Bülow'la ve bizzat Wagner'le hep kavga ediyordu. Franz, Wagner operalarının korno bölümlerinden nefret ediyordu; ama bunları o kadar güzel çalıyordu ki Wagner, onun müzikle ilgili ağır sözlerini duymazdan geliyordu. Kendi zamanının en hazımsız orkestra şefi olan amir Bülow'un, başına buyruk Franz Strauss'la takıştığı kızgın anlar olmuş olmalı. Bir tartışma, Bülow'un Strauss'a gidip hesabını kesmesini söylemesiyle sonuçlandı. Strauss derhal çalgısını topladı ve denileni yaptı, "çünkü Herr von Bülow öyle emretti." İş tatlıya bağlandı. Yıllar sonra, Bülow ile genç Richard Strauss birlikte çalıştıklarında Bülow ile Franz, fiilen dost oldular.

Richard, babasının müzikal içgüdülerini miras almıştı. Dört buçuk yaşında piyano ve hemen ardında da keman çalıyor, altı yaşında beste yapıyordu. Franz Strauss, oğluna çok muhafazakâr bir müzik diyeti uyguladı ve bunun sonuçları, Richard'ın gençlik bestelerinde açıkça görülüyordu.

Maharet gerektiren bestelerdi, ama on dokuzuncu yüzyılın ilk bölümünü temsil ediyorlardı. Richard, Mozart gibi dolaşan bir harika çocuk olabilirdi; ama babası onu Münih'te tuttu ve iyi bir genel eğitim aldığı Gymnasium'a soktu. Acelesi yoktu. Strauss ailesinde Richard'ın müzisyen olacağına kesin gözüyle bakılırdı; ama bu doğru zamanda gerçekleşmeliydi. Strauss, 1882'de Gymnasium'dan Münih Üniversitesine gitti (bazı dersleri aldı, ama hiçbir zaman diploma için çalışmadı), sonra bir süre Berlin'de kalıp dolaştı, müzikli partilerde piyano çaldı. 1884'te Strauss, Berlin'de Bülow'la tanıştı ve genç bestecinin Mi-bemol Rüzgâra Serenat'ı (Op. 7), Bülow'un Meiningen Orkestrası tarafından programa alındı. Şefliğini Bülow'un kendisi yapmadı; görevini yardımcı şef üstlendi ve Bülow, izleyici bölümüne oturup bolca alkışladı. Bülow, partisyondan o kadar memnun kaldı ki Strauss'tan ona benzer bir tane daha bestelemesini istedi. Sonuç, Si-bemol Rüzgâra Süit (Op. 4) oldu. Bülow, partisyonun provalarını Meiningen'de yaptı; ama yetenekli genç besteciye hoş bir jestle, dünya prömiyerinin Strauss'un kendi kenti Münih'te gerçekleştirilmesine karar verdi. Bizzat Strauss'un şef olmasını da önerdi. Bülow "önerince" herkes uyarıda bulundu. Strauss o zamana kadar eline baton almamıştı, ama yönetti –yıllar sonra hatırladığı gibi, şok halinde. Bildiği tek şey büyük bir çam devirmediğiydi. Performanstan sonra Franz Strauss, Bülow'a teşekkür etti ve ünlü şef, tipik Bülowvâri bir patlamayla gürledi: "Bana teşekkür edeceğin bir şey yok. Bu berbat Münih kentinde bana yaptıklarını unutmadım. Bugün yaptıklarımı oğlun yetenekli olduğu için yaptım, senin için değil." Strauss hemen küçük hatıra defterine Bülow'la ilgili şunu yazdı: "Bülow, en iyi günündeydi." Ağır sözleri moralini düzeltmişti ve şimdi mutluydu.

Bülow gibi bir hükümdarın onayı, Strauss'un umut vadeden bir meslek yaşamına başlamasına yetti. Hatta Bülow, 1885'te Strauss'u Meiningen'de yardımcılığına atayacak kadar yeterli gördü ve ilk kez sahneye çıktığında da kendi Fa-Minör Senfoni'sini yönetti. İyi yoldaydı –ama akademik bir besteci olarak.

Bu süreklilikteki kopuş, Meiningen Orkestrasında kemancı olan Alexander Ritter'le tanışmasıyla başladı. Ritter, Wagner'i tanımış ve Wagner'in yeğeni Franziska'yla evlenmişti. Strauss'u Berlioz, Liszt ve Wagner'in müziğiyle tanıştıran, Geleceğin Müziğinin ne olduğunu ona açıklayan ve Strauss'u yeni yazma yolları aramaya teşvik eden Ritter'di. Bu hemen ol-

madı. Genç besteci, Brahmsiyen bir Do-Minör Piyano Dörtlüsü yazdı ve şef olarak sanatını kusursuzlaştırmaya yoğunlaştı. Bülow, Kasım 1885'te Meiningen'den istifa edince orkestra, tek başına Strauss'a kaldı. Sezonu bitirdi, İtalya'ya gitti, Münih'e geri döndü ve *Aus Italien* adlı senfoni benzeri bir parça besteledi. 1887'de prömiyerde son bölüm büyük heyecan yarattı, yuhalayanlar ve tezahürat yapanlar oldu. Strauss, muhalefete aldırmadı. "Gitmek istediğim yolda olduğumu bildiğim için rahatım, binlerce hemşerisi tarafından çılgın görülmemiş bir tek sanatçı bile bulunmadığının tamamen bilincindeyim." Strauss'un, Luigi Denza'nın *Funiculì funiculà*'sından (sahiden bir halk şarkısı olduğunu sanarak) alıntıladığı *Aus Italien*'in son bölümünün vahşi orkestrasyonu, ileride gelecek parlaklığı ima etmekten fazlasını vermesine rağmen Strauss, henüz kendini bulmamıştı.

Strauss 1886'da üçüncü şef olarak Münih Operasına gitti. Bu arada yaşamının bu döneminde geleneksel tarzda eserler bestelemeye devam etti. Bunlardan biri, Piyano ve Orkestra için *Burleske*'ydi (1885). Diğeri de Mi-bemol Keman Sonatı'ydı (1887) –alımlı, şık, hatta usta işi, ama hâlâ özünde geçmişin müziği vardı. 1886'da Strauss, evleneceği sopranoyla, Pauline de Ahna ile karşılaştı. Pauline, Münih'te Strauss'un yönetiminde birkaç kez şarkı söylemişti ve anlatıldığına göre, bir provada şiddetli tartışmışlar. Strauss, onun soyunma odasına girdi ve odadan çıkınca nişanlandıklarını duyurdular. Pauline, bir generalin kızıydı ve ailesinde soylu kanı bulunduğunu kimsenin unutmasına asla izin vermedi. Strauss'lara ve temsil ettikleri burjuva arka plana hep tepeden baktı. Strauss'un annesi Josephine Pschorr, bira imalatçısı zengin bir aileden geliyordu (Pschorr birası, hâlâ popüler markalardan biridir). *Biracılar!* Strauss'un Pauline aşkı, özel olarak onun için bestelediği bir dizi şarkıda kendini gösterdi; şarkıları Pauline, piyanoda Strauss'la birlikte okuyordu. Bu şarkılardan biri, 1866 tarihli *Standchen*, repertuvarda en popüler olanlar arasında kaldı. Strauss ömrü boyunca şarkı yazmaya devam etti ve *Ruhe, Meine Seele; Cacilie; Heimliche Aufforderung; Morgen; Freundliche Vision; Traum durch die Dämmerung* ve 1948'de ses ve orkestra için bestelediği *Vier letzte Lieder* ya da *Son Dört Şarkı* olarak bilinen dört şarkı –birçok kişiye göre hepsinin en güzeli– gibi müzik eserleri olmasaydı dünya epeyce yoksul olurdu.

Strauss'un müziğinde ilk önemli kopuş, 1889'da, senfonik şiir *Don Juan*'la birlikte geldi. Avrupa'da herkes senfonik şiir yazıyordu. Konçerto

grosso, Barok dönem için neyse senfonik şiir de geç Romantik dönem için öyleydi. Yenilik arayanlar arasında senfonik formdan memnuniyetsizlik egemendi. Birçok kişi şunu hissediyordu: Beethoven senfoniyle ilgili söylenmesi gereken her şeyi söylemiş, yapılması gereken her şeyi yapmıştı. Sorunu aşmanın tek yolu, Lisztvâri senfonik şiirin bir uzantısıydı ve Strauss da bunu yapacak doğru adam olarak ortaya çıktı. 11 Kasım 1889'da *Don Juan*'ın prömiyeri Weimar'da (yeri gelmişken, Liszt bütün senfonik şiirlerini burada takdim etmişti) yapıldı; yeni bir güç gelmişti.

Don Juan, Strauss'un Liszt'in doğal ardılı ve bir ölçüde Wagner'in ardılı olduğunu herkese kabul ettiren partisyondu. Partisyon, eşi görülmemiş büyüklükte, eşi görülmemiş bir virtüözlükle idare edilen bir orkestrayı gerektiriyordu. Geniş aralığı ve beklenmedik sekmeleriyle ezgisel malzemesi yeni bir şeydi. Eser, belli bir edebi metne bağlı olmasına rağmen müzik, yine de özgündü ve mutlak müzik olarak ayakta duracak kadar yapısal bütünlüğe (serbest sonat formu) sahipti. *Don Juan*'ı, Avrupa'da herkesin kulak kabarttığı bir senfonik şiir dizisi izledi: 1890'da *Tod und Verklärung* (tarihler prömiyer tarihleridir, bestelenme tarihleri değil), 1895'te *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, 1896'da *Also sprach Zarathustra*, 1898'de *Don Quijote*, 1899'da *Ein Heldenleben*, 1904'te *Sinfonia domestica*. 1915'teki *Eine Alpensinfonie* sonuncusuydu ve başarısız oldu. Bu senfonik şiirlerden her biri bir öncekinden daha büyüktü ve daha sansasyoneldi. Muhtemelen müzikal değerleri, büyüklükleri ve bestelenme tarihleriyle ters orantılıydı. Müzisyenler arasında yapılacak bir anket, herhalde en fazla ilk beşinin beğenildiğini gösterirdi.

Bu partisyonların hepsi esas olarak Liszt kaynaklıydı. Ama Liszt'in senfonik şiirleri çok genelleşmiş programları ele aldığı halde Strauss, açıkça betimleyici müzik yazdı: ölmekte olan bir adamın zorla nefes alışı, Till Eulenspiegel'in yargılanması, *Ein Heldenleben*'de eleştirmenleriyle savaşan kahraman, *Zarathustra*'da doğan güneş, yel değirmenine saldıran Don Quijote ve benzeri. Senfonik şiirleri giderek daha fazla ayrıntılı olmaya başladı ve 1904 tarihli bir New York gazetesinde *Sinfonia domestica*'yla ilgili manşet çok da yanlış değildi: "Richard Strauss'un Yazdığı Şekliyle Evim Güzel Evim –Kocaman Orkestra Müziği Yığınında Övülen Baba, Anne ve Çocuk." Strauss, *Domestica* konusunda kendini savunma durumundaydı ve bu konuda daha sonra, mizahtan uzak bir biçimde yazdı:

Senfoninin niyeti, evlilik yaşamının müzikal bir resmini vermektir. Bazı kimselerin, eserin, evdeki mutluluğu şakacı bir biçimde açığa vurduğuna inandığını biliyorum; ama bestelerken şaka yapma niyetinde olmadığımı itiraf ediyorum. Evlilik yaşamından daha ciddi ne olabilir? Evlilik yaşamdaki en ciddi olaydır ve böyle bir birlikteliğin kutsal neşesi bir çocuğun gelişiyle yoğunlaşır. Yaşamın doğal olarak eğlenceli tarafı da vardır ve canlandırmak için bunu da eserin içine soktum. Ama senfoninin ciddiye alınmasını isterim ve Almanya'da bu ruhla çalınmıştır.

Strauss'un senfonik şiirlerinde programın önemi konusunda hiçbir zaman bir dediği diğerini tatmadı. Her birine ayrıntılı senaryolar tedarik ediyordu, sonra analistler ve kamuoyu çok büyütünce de sinirleniyordu. 1905'te kuramlarını Romain Rolland'a açıklamaya çalıştı. Fransız yazar ve eleştirmene bir mektup yazdı ve "şiirsel bir program, duygularımın saf müzikal ifadesi ve gelişimi için yalnızca bir bahanedir" dedi. Program, diye vurguluyordu Strauss, "yaşamın kesin olgularının basit bir fiziksel tasviri" değildi. "Zira bu, müziğin ruhuna aykırı olurdu." Müzik, diye devam ediyordu Strauss, "belirleyici bir forma" tâbi kılınmalıdır. Ama Strauss, senfonik şiirler dizisinde kendini Klasik formlara bağımlı hissetmedi. Sürekli "Yeni düşünceler yeni formlar aramalıdır" diye ısrar ediyordu. Formel yapılarında büyük ölçüde başarılıydı. Müzikal malzemenin asli değeri ne olursa olsun Strauss, onları iyi bütünleştirilmiş üç forma sokuyordu –değiştirilmiş sonat, çeşitleme, rondo. Süper bir besteciydi ve tüm zamanların en becerikli orkestracılarından biriydi. Strauss'un olmadığı her şeyi temsil eden Debussy bile "orkestrasyonun muazzam değişkenliğini, sonra dinleyiciyi istediği kadar uzun süre kendisiyle birlikte taşıyan coşkun enerji"yi kabul etmek zorunda kaldı. "Böylesine devamlı bir yüksek basınçta böyle bir eseri [*Ein Heldenleben*] besteleyen kişinin, dâhiliğe çok yakın olduğu kabul edilmelidir." Yine de çağdaşlarına göründüğü şekliyle "Modernist" partisyonları, bir dönemin başlangıcı değil sonuydu. Strauss'tan sonra çok az besteci senfonik şiir yazdı ve bugün fiilen hiç kimse yazmıyor. Yaşayabilir bir araç olarak senfonik şiir, şu anda konçerto grosso kadar ölü görünüyor –aslında daha fazla ölü, çünkü konçerto grosso en azından 1920-35 Yeni-Klasik dönemde yeniden doğuş gibi bir şey yaşadı.

Strauss, bir besteci olarak giderek ünlendiği gibi, bir orkestra şefi olarak da ünü giderek arttı. 1898'de Berlin'de Kraliyet Operasının şefi olarak Fe-

lix Weingartner'in yerini aldı ve 1918'e kadar orada kaldı; ondan sonra Viyana Operasının eş-yönetmeni oldu. Bir şef olarak Strauss, 1900'lerin başında tutunmaya başlayan Romantizmden kopuşun savunucusuna dönüştü. Romantik şeflik serbest, atılgan, çoğu kez kendine dönüktü. Weingartner gibi, Karl Muck ve Arturo Toscanini gibi Strauss da, Romantiklerin yaptığından çok daha fazla kendini müzikten uzak tuttu. Küçük bir vuruş kullanarak düzenli ritim tuttu, partisyona sadık kaldı ve gösterişten sakındı. Daha çok opera evlerinde şeflik yaptı ve çok geçmeden Strauss, opera yönetmenin yanı sıra, besteciliğe de yoğunlaşmaya başladı.

Senfonik şiir döneminde Strauss, *Guntram* adlı Wagnerci bir opera bestelemişti. Pöremiyeri 1894'te Weimar'da yapıldı ve yalnızca bir kez sahnelendi. (1935'te Berlin'de bir radyo performansında yayınlanana kadar da bir daha duyulmadı.) Hiç böyle bir başarısızlık olmamıştı. Strauss, "*Guntram* bana inanılmaz kötülükler yaptı" diye yazdı. "Neredeyse tehlikeli bir suçlu olarak yargılanacaktım." Cesareti o kadar kırılmıştı ki başka bir sahne eseri yazmak için altı yıl bekledi. *Feuersnot* adlı bir opera olan bu eser de başarısız oldu. Sonunda 1905 tarihli *Salome* ile Strauss, kamuoyunu senfonik şiirleri kadar heyecanlandıran bir opera besteledi. *Salome*'nin ihtilaf konusu, müzikle olduğu kadar kötü şöhretiyle de ilgiliydi. Herkes Salome'nin Jochanaan'ın kesik başıyla sevişmesini görmeye, yedi örtüyü birer birer kaldırmasını izlemeye can atıyordu. (Dresden dünya prömiyeri için Salome rolü verilen Marie Wittich, başlangıçta rolü öğrenmek istemedi. "Yapamam, ben namuslu bir kadınım.") Herkes Strauss'un çığlık atan, "yoz", neredeyse atonal yazımına ürperdi. Bu eserinde ve 1908'de bunu izleyen *Elektra*'da Strauss, post-Romantik şatodan çıkıp yeni bir armoni türüyle, yeni ve güçlü bir ezgi türüyle ve onu daha büyülü maceralara götürebilen ilerici bir üslupla savaştı. Her iki opera da şok ediciydi ve bir ölçüde de öyle kaldılar. Ama gördüklerinden korkan Strauss geri çekildi; *Salome* ve *Elektra*'yı yüzyılın en kışkırtıcı iki operası haline getiren pürüzlü armoni ve psikolojik temel denemelerine bir daha kalkışmadı.

Kendi zamanında *Elektra*, şarkıcılara ve orkestraya büyük sorunlar çıkardı. Strauss yeni bir şarkı söyleme tarzı istedi; Wagner'in ve Meyerbeer'in zamanında olduğu gibi, kıyamet koptu; sonuç, insan sesinin kalıcı yıkımı olacaktı. Eski geleneğe göre yetişen şarkıcılar afalladı. Büyük kontralto Ernestine Schumann-Heink, prömiyerde Klytemnestra rolünü okudu ve asla

üstesinden gelemedi. Yıllar sonra "Bir grup deli kadındık, gerçekten öyleydik" diyordu. "Bizi öyle yazmıştı ve biz de sahiden öyle olduk... Müziğin kendisi çıldırtıcıdır. Beş ölçü güzel, çok güzel bir ezgi yazar; sonra sevimli bir şey yazdığına pişman olur ve insana eziyet eden bir disonansla bunu parçalar. Şarkıcılara ihtiyacı yoktur, çünkü orkestra partisyonları boyayı nasıl hazırlarsa, resmi de öyle çizer." Şu ifadeyle bitirmekteydi: "Bay Hammerstein, bu operayı yarın sahneye koysa ve Klytemnestra'yı okumam için bana geceliğine 3000 dolar teklif etse kabul etmem. Üstelik 3000 dolar çok büyük bir para ve benim bir sürü çocuğum var."

Elektra, Strauss ile Hugo von Hofmannstahl'ı bir araya getirdi. 1903'te Max Reinhardt, Hofmannstahl'ın çevirdiği, Sophokles'in *Elektra*'sının sahneledi ve Strauss, bunu bestelemek istedi. Hofmannstahl uyarlamayı yaptı ve bu libretto yazarında Strauss, kendi Boito'sunu ve Lorenzo da Ponte'sini buldu. Strauss ile Hofmannstahl, yaklaşık yirmi yıl boyunca birlikte çalışıp *Der Rosenkavalier*'i (1911), *Ariadne auf Naxos*'un ilk versiyonunu (1912), *Josefslegende* balesini (1914), gözden geçirilmiş *Ariadne*'yi (1916), *Die Frau ohne Schatten*'i (1919), *Die ägyptische Helena*'yı (1928) ve *Arabella*'yı (1933) çıkardılar. Hofmannstahl'ın Strauss üzerindeki etkisinin, bütünüyle sağlıklı olup olmadığı tartışma konusudur. Hofmannstahl, besteciyi *Elektra* üslubundan uzaklaştırıp simgecilikle dolu bir edebi opera türüne götürdü. Strauss'un doğal müzikal eğilimi dışa dönük, şiddetli, sarsıcı, sansasyoneldi; ama Hofmannstahl'ın kılavuz olmasıyla birlikte Strauss, gösterişli yaklaşımına uymayan gri bir alegori ve simgecilik ülkesine saptı. *Der Rosenkavalier* ve *Elektra*, işbirliklerinin hâlâ son derece popüler olan iki biricik eseridir. *Ariadne auf Naxos*'un (1916'da), daha az sıklıkla dönüş yapmasına rağmen güçlü bir hayran grubu vardır. *Ariadne*'nin sorunlarından biri, yeterli kadro bulamamaktır. Strauss burada Wagnerci seslere ek olarak Zerbinetta rolünü, inanılmaz güçlüklerin üstesinden gelmek zorunda olan koloratur bir soprano için yazmıştı. Zerbinetta'nın ikinci perde aryası, "Grossmachtige Prinzessin" Strauss'un bel kanto usüllerini yirminci yüzyıl koşullarında kullandığı bir gösteriş parçasıdır ve çok az şarkıcı, uzun aryayı kolaylıkla okuyabilmiştir. Diğer Strauss-Hofmannstahl operaları –*Die Frau ohne Schatten, Die ägyptische Helena* ve *Arabella*– kendilerinden öncekilerin popülerliğine asla ulaşmadılar; ama *Die Frau ohne Schatten* ve *Arabella*, son yıllarda giderek artan bir düzenlilikle dinlenmektedir.

İki adamın tuhaf bir ilişkisi vardı. Avusturyalı olan Hofmannstahl, seçkin bir edebiyat adamıydı. Sakin, utangaç ve duyarlıydı, aynı zamanda kendi değerinin de farkında olan bir idealistti. Strauss onun antiteziydi: Açıkgözdü, pratikti, soyuttan çok somutla ilgilenirdi. İkisi açıkça birbirine hayrandı ve saygılıydı. Yine de hiçbir zaman çok yakın olmadılar ve ilişkileri tuhaf bir biçimde resmiydi. Yıllar içinde birbirlerine yazdıkları uzun mektuplar, birçok bakımdan büyüleyicidir. Her şeyden önce, müziğin talepleri ile güftenin talepleri arasındaki ebedi cebelleşme hakkında bir fikir verir. Strauss'un kendisi, soruna on yıllarca kafa yordu ve librettosunu Clemens Krauss ile birlikte yazdığı son operası *Capriccio* (1942), söz ve müzik konusunda uzun bir spekülasyondan başka bir şey değildir. Hangisi daha önemlidir? Strauss karar veremez ve opera bir soru işaretiyle biter.

Mektuplar açığa çıkarıyor ki, Hofmannstahl'a göre, Strauss muazzam yaratıcı bir şahsiyetti, hayranlık duyulması kadar korkulması da gereken biriydi. Strauss'a göre ise Hofmannstahl, libretto fabrikası gibi bir şeydi. Strauss, meslektaşının duygularını çiğnemekte tereddüt etmezdi ve *Ariadne*'nın hazırlanması sırasında tatsız bir anda, Hofmannstahl'ın bir yardımcı almasını önerdi. "Bu tür işler genellikle en iyi iki kişi tarafından yapılır." Strauss'a huşuyla bakan Hofmannstahl, besteciye bir yardımcı almasını asla önermezdi. Strauss için yazmaya devam etti; çünkü bir libretto kompozisyonunun bir oyun kurgusu kadar sanat olduğuna inanıyordu. Strauss'a "işimin değerini biliyorum" diye yazıyordu. "Geçmiş kuşaklarda, yaşayanlar arasında kendimle aynı düzeye koyabileceğim hiçbir seçkin şairin, kendini isteyerek ve sadakatle bir müzisyenle birlikte çalışmaya adamadığını biliyorum." Müziğin önünde eğiliyordu. "Dr. Strauss'u bütünüyle baş ortak ve müziğini, birleşen öğelerin hâkim unsuru olarak kabul ederim." Bu nedenle Strauss'un anlayışsızlıklarına katlandı. Yaklaşımını haklılaştırmaya çalışan bazı mektuplarını okumak hüzün vericidir. Pratik bir tiyatro adamı olarak Strauss (ve Hofmannstahl'ın librettoları üzerine olan eleştirilerinde genellikle haklıydı) sık sık şiddetli itirazlarda bulunacaktı. Hofmannstahl da, 1911 Temmuzundaki uzun anlatımında olduğu gibi, *Ariadne*'nin felsefi önemi konusunda kendini savunacaktı. Sonra bir tür övgüye susamış olarak, hâlâ sevdiği erkeğe yazan terk edilmiş bir kız gibi devam eder: "Söylemeliyim ki bütün bunlar, uğruna eserimi hayalimde canlandırdığım, tasarladığım ve uyguladığım tek kişiden bir takdir ifadesini hak ediyor gibi geliyor bana.

Dahası, tek perdelik bir opera için yazılmış başka herhangi bir librettoda, Harlekin'in şarkısı, Zerbinetta için rondo ve Bakkhos'un Kirke şarkısı gibi benzer güzellikte ve aynı zamanda eşit ölçüde karakteristik tonda üç şiir bulunabileceğinden kuşkuluyum. Bunları kendim yazmak zorunda kalacağıma sizden duymayı tercih ederdim." Strauss'un bunları okurken bezgin, sabırsız omuz silkişi zihinde canlandırılabilir.

Söz adamı ile müzik adamı arasındaki çekişme hiçbir zaman halledilemedi, halledilemez de. Her biri kendi katkısını önemli saymakta ve onun için savaşmaktaydı. Genellikle Eski Ahit iniltileri ve ağıtlarıyla vazgeçen Hofmannstahl olurdu. Alış-veriş yılları boyunca en çok veren Hofmannstahl, en çok alan Strauss oldu. Açık fark arayla en başarılı ürünleri *Der Rosenkavalier*'di. *Elektra*'dan sonra Strauss bir komedi bestelemeye karar verdi ve Hofmannstahl, iki ana karakterli bir eser düşüncesiyle çıkıp geldi; "biri bir bariton için, diğeri bir Farrar ya da Mary Garden tipinde, erkek gibi giyinmiş genç ve zarif bir kız için. Dönem: Maria Theresa zamanında Viyana." Alman opera repertuvarının, yeni bir komik esere fena halde ihtiyacı vardı. 1868'deki *Die Meistersinger*'den beri uluslararası ölçüde başarılı bir Alman komik operası olmamıştı. *Der Rosenkavalier*, her cephede çokça mücadele ettikten sonra var oldu. Strauss bazı dramatik dokunuşlarda ısrar etti; Hofmannstahl, epeyce direndikten sonra bunları araya soktu. Sonunda Strauss'un haklı olduğunu kabul etti: "Önceki versiyondan çok daha saf teatral ve çok daha iyi olduğunu görüyorum." Strauss'un üzerinde ısrar ettiği şeylerden biri, komik öğeleri vurgulamaktı. "İzleyicinin de gülmesi gerektiğini unutma! Yalnızca gülümseme ya da sırıtma değil, *gülme*! Eserimizde sahiden komik bir durum hâlâ göremiyorum: Her şey sadece eğlenceli, *komik* değil!" Operanın adına bir süre karar verilemedi. Nisan 1910'da kadar Strauss *Ochs* adını vermeyi düşünüyordu. Hofmannstahl, *Der Rosenkavalier*'i ortaya attı ve "burlesk opera" denilmesini önerdi. Strauss "burlesk" sözcüğüne itiraz etti. Halkın bu sözcüğü duyar duymaz Offenbach ya da Gilbert ve Sullivan'ı aklına getireceğini söyledi. Sonunda şuna karar verildi: "*Der Rosenkavalier*, Müzik İçin Komedi: Hugo von Hofmannstahl, Müzik: Richard Strauss."

Operanın, merkezi figür Octavian'la, hatta Ochs'la değil, Marschallin'le bitmesi konusunda da anlaştılar. Hofmannstahl, "O, halk için" diye yazıyordu, "özellikle de kadınlar için merkezi figürdür, birlikte hissettikleri

ve hareket ettikleri figürdür." Bu mektubunda Hofmannstahl'ın, *Der Rosenkavalier*'in "Wagner'in katlanılmaz erotik çığlığından –derecesi ve uzunluğu sınırsız: itici, barbarca, neredeyse hayvani bir iş, iki yaratığın öfke içinde feryadı– bir uzaklaşma" olduğunu yazması ilginçtir. Wagnercilik karşıtlığı başlıyordu ve *Der Rosenkavalier*, içinde ne kadar Wagnercilik kalırsa kalsın farklı bir estetik izler. *Die Meistersinger*'in librettosu, ağır Alman *Pfannkuchen*'dir; oysa *Der Rosenkavalier*'in, özellikle cinsel konularda, Wagner'in asla üstesinden gelemeyeceği bir karmaşıklığı vardır. (Büyük duyumcu Wagner, operalarında gerçekten aşırı derecede erdemlilik taslardı.) Hofmannstahl, genç ile yaşlı aşkını uygar, kentli bir tarzda kibarca ele alır. Wagner'in *Tristan*'da anlattığı cinsellik, usulca bir araya gelen iki balinanınki gibi ilkeldir. *Der Rosenkavalier*'de Jungcu arketipler yoktur, yalnızca insani durum vardır. Uzun anlatılar yerine Viyana valsleri vardır. Anıtsal bir *Liebestod* yerine yaşlılığı görmeye başlayan güzel, aristokrat bir kadının hüzünlü, zarif bir ağıtı vardır. Ölüm yerine, yaşamın her zamanki gibi devam edeceğini bize anlatan buruk ve unutulmaz güzellikte bir üçlü vardır. Hofmannstahl'ın dünyasında insanlar, aşk için ölmezler. Kaçınılmaz olanla yüzleşirler, ellerinden geldikçe zarif bir biçimde teslim olurlar ve etrafta yaşamın bir sonraki olayını ararlar. Daha sonra Strauss'un da dediği gibi, Marschallin'in Octavian'dan önce de sevgilileri vardı ve ondan sonra da sevgilileri olacaktır.

Der Rosenkavalier'den sonra Strauss, çağdışı olmaya başladı. Avrupa müziği farklı bir yöne girerken Strauss, hâlâ eski formülleriyle çalışıyordu. Her besteci bunu bir ölçüde yapar; ama bir Beethoven, Mozart, Verdi ya da Chopin, genişlemeye, daha derinleşmeye, daha anlamlı, daha özgün olmaya devam etti. Strauss'un tatsız opera dizisinde böyle bir gelişme yoktur; *Die Frau ohne Schatten*'de son derece güzel bazı şeyler bulunmasına rağmen (Strauss bunu en iyi operası sayardı). Hofmannstahl sonrası operalar *Die Schweigsame Frau* (1935), *Friedenstag* (1938), *Daphne* (1938), *Die Liebe der Danae* (1940) ve *Capriccio*'dan (1942) oluşmaktaydı. Librettosunu Strauss'un kendisinin yazdığı ve *Intermezzo* (1924) denilen tuhaf bir küçük opera da var. Otobiyografik bir operadır, Strauss ve Pauline'nin kıskançlığıyla ilgili bir aile şakasıdır.

Yıllar geçti, Naziler iktidara geldi ve Strauss, Reichsmusikkammer'e başkan olarak atandı. Naziler onunla ilgili tam olarak ne yapacaklarını bilmiyorlardı. Ülkenin en önemli bestecisiydi, Almanya'da kalmayı kendisi seçmişti ve buna rağmen başkalarının toplama kamplarına konmasına ye-

tecek şeyler de yaptı. Sonra da aceleyle yetkililerle ilişkilerini kaldığı yerden sürdürmeye çalıştı. Strauss oportünist, ahlaki olmayan, apolitik biriydi ve bütün istediği yalnızca kimse kendisine ilişmeden müziğini yapmak ve para kazanmaktı. Librettoları için Yahudi bir libretto yazarını memnuniyetle kullanabilirdi ve öyle de yaptı. Nazilerin bütün hoşnutsuzluğuna rağmen Stefan Zweig'le çalıştı. Diğer yandan Nazi iktidarının yarattığı dehşete karşı koymak için hiçbir şey yapmadı. Kendisi için dünyanın sadece iyi şeylerini istiyordu.

İkinci Dünya Savaşı sırasında, büyük bölümü küçük orkestra için bir dizi eser besteledi –Obua Konçertosu (1946), Korno Konçertosu No. 2 (1942), yirmi üç solo yaylı çalgı için *Metamorphosen* (1945). Soprano ve tam orkestra için *Son Dört Şarkı* da vardı. Bu müzikle ilgili karmaşık duygular var. Bazı dinleyiciler, Strauss'un son operalarında bulduklarını onda da bulurlar –Post-Romantizmin son çırpınışı, büyük bir bestecinin, saygın ustalık dönemindeki derin düşünceleri. Bazıları, eski formülleri tekrarlayan ve söyleyecek yeni bir şeyi olmayan muazzam bir yeteneğin eserleri diye önemsemez. Strauss, 8 Eylül 1949'da Garmisch'te öldü. Ölümüyle ilgili yazılan yazıların tümü, geç on dokuzuncu ve erken yirminci yüzyıl müziğindeki önemine saygı duymaktaydı; ama *Rosenkavalier sonrası* eserlerle ilgili kararlı bir çekince vardı ve hâlâ vardır. Her neyse, Strauss'un eserlerini büyük ölçüde sevmeyen, hatta onlardan tiksinen yeni besteciler okulu üzerinde çok az etkisinin olduğu ya da hiç olmadığı açıktır. Stravinsky'nin tepkisi tipiktir: "[Capriccio'nun] ...tumturaklı ve gösterişçi... ağdalı ... müziği beni boğar. Strauss, noktalamayı bilmez. Kas yapısı ölçüsüzdür." Yeni kuşağa göre, onun senfonik şiirleri bayağıydı, aşırı orkestraldı, şatafatlı can sıkıntılarıydı; operalarının büyük bölümü, iğreti simgecilik ve iğreti felsefeyle dolu sıkıcı, boğuk, birbirini tekrar eden eserlerdi. Bu eleştiriler, zavallı Strauss'tan geriye pek fazla bir şey bırakmaz; gerçekten de bir zamanlar coşturucu olan *Ein Heldenleben*'in oflayıp puflamalarını ya da *Don Quijote*'nin doğa tablosunu ya da aslında bir zamanlar birçok kişiye anlamlı gelen müziğin büyük bölümünü kabul etmek zordur. Hiçbir şey saf duyumculuk kadar hızlı eskimez ve Strauss'un trajedisi, tözün üzerine efekt koyma arzusu olan, kusurlu üstün bir müzikal zihnin trajedisidir.



ANTON BRUCKNER (1824-1896)
(ANDREAS HALL)

29
DİN, MİSTİSİZM VE GEÇMİŞE BAKIŞ
BRUCKNER, MAHLER, REGER

Der Rosenkavalier'in prömiyerinin yapıldığı yıl, 1911, aynı zamanda Gustav Mahler'in öldüğü yıldı. Anton Bruckner öleli on beş yıl olmuştu. Max Reger beş yıl sonra, 1916'da ölecekti. Bu üç besteci, kendi zamanlarında tamamen Richard Strauss'un gölgesinde kaldı. Mahler, büyük ölçüde bir orkestra şefi olarak, Viyana Operasının altın yıllarında, 1897'den 1907'ye kadar merkezi figür olarak ünlüydü. Senfonileri çalınırdı, ama performanslar görece çok azdı ve ölümünden sonra daha da azaldı. Bruckner, birçok kişi tarafından; hasbelkader küçük, sadık bir izleyici grubu bulmuş saf bir ahmak (Parsifalci anlamda) olarak görülmekteydi. Diğer yanda Reger'e büyük bir saygı beslenirdi ve müziği, ölümünden sonra on yıl boyunca Almanya'da rağbet gördü. Sonra gündemden düştü ve öyle de kaldı. Brahms'ın çok az sayıdaki izleyicilerinden biri olan (Beethoven ve Schubert'in dışında, Wagnerci olan Mahler ve Bruckner'e karşıt olarak) Reger, bugün pek çok müzisyen için post-Romantizmde yanlış ve bayağı olan her şeyi temsil eder.

Ama 1960'lar, Bruckner ve Mahler'in müziğinin dikkate değer bir biçimde yeniden doğuşuna tanık oldu. Özellikle Mahler, yirminci yüzyılın ikinci yarısının simgesi olarak görülmeye başlandı ve avangard bilginler, dodekafonizmin manevi babası olduğuna karar verince süreç hızlandı. Mahler'in soruları, arama ve taramaları, toplumla başa çıkamaması, suçluluk kompleksleri, kuşku ve kaygıları –birçoklarına göre bütün bunlar, onu, kuşkularla ve kaygılarla dolu bir çağın peygamberi yapmaktaydı. Önceki çağlarda, en azından ortodoks dinin rahatlığı vardı. Katolik olmuş bir Yahudi olan, ne Yahudiliğin ne de Hıristiyanlığın dinsel gereklerini yerine getiren Mahler, hiçbir yanıt bulamaz. Onun zamanında pek çok kişi, kendileri ile evren arasında bir tür barış yapabildiler. Mahler bunu asla yapamadı ve günümüzde de giderek daha az sayıda insan yapabiliyor.

Yaşamın anlamı Mahler'de saplantı haline geldi ve durmadan sorular soruyordu. Ama sorular, Mahler'in bir Derin Düşünürden çok bir nevrotik olduğunu gösterir. Hüzünlü sorgulamalarında çocukça bir şey vardı. Bruno Walter'e "Nereden geliyoruz?" diye soruyordu. "Yolumuz bizi nereye götürüyor? Schopenhauer'ın sandığı gibi, ben bu yaşamı daha anne rahmine düşmeden önce istedim mi? Bir hapishanedeymiş gibi kendi karakterimin içine hapsedildiğim halde, neden özgür olduğumu hissetmem sağlanır? Güçlük çekmenin ve üzüntünün amacı nedir? Sevecen bir Tanrı'nın, yaratıklarına karşı acımasızlığını ve kötülüğünü nasıl yorumlamalıyım? Yaşamın anlamını, sonunda ölüm mü açığa vuracak?" Neden, neden, neden? Walter, Mahler'in her senfonisinin, ebediyen peşini bırakmayan sorulara yeni bir yanıt girişimi olduğuna inanmaktaydı.

Bruckner de bu soruları yanıtlama girişimini yansıtan senfoniler yazdı. Bununla birlikte Bruckner'de hiçbir kuşku, dışa vurulmaz. Dünya ve ötesiyle ilgili basit bir görüşü olan, dindar bir adamdı. Tanrı iyidir. İnsanın yaptığı her şey Tanrı'nın ihtişamını yansıtmalıdır. Müzik onu onurlandırmalıdır. Yaşlı Bruckner, bir keresinde Mahler'e şöyle demiş: "Evet, azizim, şimdi çok çalışmalıyım ki, hiç olmazsa Dokuzuncu Senfoni bitsin. Yoksa yakın zamanda karşısına çıkacağım Tanrı'nın önünden geçemem. Bana, 'Seni gidi piç kurusu, bu yeteneği sana Benim hamdüsenamı okuman dışında ne diye verdim? Ama sen fazla bir şey beceremedin' der."

Huy olarak Bruckner ve Mahler kadar birbirinden ayrı iki kişi olamaz. Yine de ortak bazı yanları vardı. Her ikisi de dokuz numaralı senfoni besteledi: Dokuz, Beethovenci mistik sayı. İkisi de uzun eserler besteledi –büyüklük, güç ve orkestrasyon bakımından Brahms'ın senfonilerini, hatta Beethoven'ın Dokuzuncu Senfoni'sini bile aşan senfoniler. Her ikisi de Avusturya halk şarkıları mirasına başvurdu; bütün bölümleri, Schubert'e kadar izi sürülebilen *Landler*-benzeri ezgilerin üzerine inşa etti. İkisi de Wagner'den çok etkilendi. Her ikisi daha da fazlasıyla Beethoven'den etkilendi –özellikle de yaklaşılmaz ideal, her müziğin ölçü standardı Dokuzuncu Senfoni'den.

Bruckner'de dokuzuncu takıntısı, Beethoven Re-Minör'de kullanılan teknik ve ezgisel aygıtların bilinçli ya da bilinçsiz taklitlerinde görülebilir. Bruckner senfonilerinden kaçı, Dokuzuncu Senfoni'de olduğu gibi pes yaylılarda bir tremolo ile başlayıp sonra yine Dokuzuncu Senfo-

ni'de olduğu gibi genel üçlü akordan türetilmiş melodik malzemeye geçer! Bruckner senfonilerinin kaç tane yavaş bölümü, Beethoven *adagio*'sunun kükreyen keman pasajlarını tekrarlar! Mahler'in daha da büyük bir takıntısı vardı. Psikanalist Theodore Reik'ın ifadesiyle Mahler, bir Dokuzuncu Senfoni besteleme düşüncesinden korkan bir "saplantılı nevrotik"ti. "Beethoven, Schubert ve Bruckner'in, senfonilerinde dokuz sayısına dokunduktan sonra ölmeleri, bu sayıyı bir korku haline getirdi." Mahler, bir dokuzuncu senfoni üzerine çalışmaya başlayıp fiilen bitirince rakamı sildi ve *Das Lied von der Erde* olarak yayımladı. Bir sonraki senfonisini bestelerken karısına şöyle dedi: "Elbette fiilen Onuncu, çünkü *Das Lied von der Erde* aslında Dokuzuncuydu." Tamamlamaya yaklaşınca şöyle dedi: "Artık tehlike geçti." İşin doğrusu geçmedi. Dokuzuncu Senfoni olarak yayımlanan eseri bitirdikten sonra öldü ve geride, Onuncu Senfoni olacak eser için önemli ölçüde bitirilmiş iki bölüm ile bir taslak yığını bıraktı. Bu, Mahler yörüngesinde olanların karanlık duygularını doğruladı. Belli güçlere meydan okuyanları ilahi cezanın beklediğini *biliyorlardı*. Arnold Schoenberg, 1913'te şöyle yazıyordu: "Öyle görünüyor ki, Dokuzuncu Senfoni, sınırdır. Ötesine geçmek isteyenler bundan vazgeçmeli... Dokuzuncu Senfoni yazmış olanlar Öte Dünya'ya çok yakındı."

Bruckner ile Mahler'in benzerlikleri ne olursa olsun, farklı yanları çoktu. Müzikleri, farklı şeyleri, bir dönemin karşıt toplumsal ve felsefi kutuplarını temsil eder. Bruckner huzuru temsil eder, Mahler huzursuzluğu; Bruckner kesinliği, Mahler kuşkuyu; Bruckner deneyimsizliği, Mahler gelişmişliği; Bruckner taşralılığı, Mahler enternasyonalizmi.

4 Eylül 1824'te Yukarı Avusturya, Ansfelden'de doğan Anton Bruckner, yakındaki St. Florian'da okudu; orada, Augustinusçu keşişlerin meskeni olan vakfın orgcusu ve koro şefi oldu. 1856'da kilise orgcusu olarak Linz'e taşındı. Haftada bir gün Simon Sechter'den kontrpuan dersi almak için Viyana'ya gitti. Bu, Schubert'in ömrünün son yılında ders vermeye gittiği Sechter'di.

Bruckner yalın bir adamdı, inanılmaz ölçüde taşralı ve saftı. Kafası tıraşlıydı ve taşralı bir şivesi vardı; ev yapımı ve kendisine bol gelen giysiler giyerdi ve her konuda kendisinden daha fazla şey bilen büyük kent insanlarına karşı korkuyla karışık bir saygı duyardı. Bir doğa çocuğu olduğu için iyi okumadı, çok masumdu ve aklına gelen ilk şeyi söyleyiverir-

di. Dördüncü Senfoni'sinin son provasının sonunda zengin ve haşmetli Hans Richter'e bahşiş verdi. "Al bunu" –Richter'in eline bir madeni para sıkıştırarak– "benim sağlığıma bir bardak bira iç." Taş kesilen orkestra şefi paraya baktı, cebine koydu ve daha sonra saatinin zincirine taktı. Bunun gibi antikalıkları bazılarını eğlendirir, bazılarını sinirlendirirdi. Wagner, özellikle eğlenirdi. Bruckner, 1865'te *Tristan und Isolde*'nin prömiyerine katılmak için Münih'e gitti ve müzik onu o kadar kendinden geçirdi ki Avrupa'daki en coşkulu Wagnercilerden biri oldu. Birkaç kez Wagner'le buluştu. Bir keresinde Wagner, elini ona verdi; mahcup olan Bruckner, dizlerinin üzerine çöktü, eli dudaklarına yapıştırıp "Ey Üstat, size tapıyorum!" dedi. Bruckner, müziğinde gerçekte asla Wagnerci olmamasına rağmen Üçüncü Senfoni'si, bu tapınmayı biraz da olsa gösterir. Bazı analistlerin, Wagner'e ithaf edildiği için, bundan bir anlam çıkarma eğilimleri vardır.

Viyana sarayının orkestra şefi Johann Herbeck aracılığıyla Bruckner, 1868'de Viyana Konservatuvarında org ve kuram öğretmenliğine atandı ve üç yıl sonra profesör yapıldı. Saray şapelinde orgcu ve Viyana Üniversitesinde kuram okutmanı da oldu. Richter, Artur Nikisch, Hermann Levi, Felix Montl ve Gustav Mahler de aralarında olmak üzere birçok önemli orkestra şefi, onun müziğine ilgi duymaya başladı. Ama müziği, Viyana'da icra edildiği her seferinde, başını Eduard Hanslick'in çektiği Resmi Kurum eleştirmenleri yerden yere vurdular. Bruckner, kendisine saldıranların arkasında Brahms olduğuna inanıyordu. Müziğinin soğuk karşılanması ve mali zorlukları yüzünden, Viyana'daki yaşamı ilk yıllarda pek hoş geçmedi. Linz'deki bir arkadaşına "Daha Eylülde borç para almak zorunda kaldım ve açlıktan ölmeyi seçmediysem daha sonra tekrar almak zorunda kaldığım için" diye yazdı. "Kimse bana yardım etmiyor. Stremayr [Avusturya Eğitim Bakanı] söz veriyor, ama bir şey yapmıyor. Bereket versin, benden ders almaya gelen yabancılar var –onlar da olmasaydı dilenmek zorunda kalırdım. Daha fazlasını dinle: Bütün kıdemli profesörlerden öğrenci istedim. Hepsi söz verdi, ama birkaç kuram dersi dışında bir şey olmadı... Bunu bilseydim yaşadığım sürece kimse beni Viyana'ya getiremezdi. Düşmanlarım beni Konservatuvardan kolayca atabilirlerdi. Bunun henüz gerçekleşmemiş olmasına şaşırıyorum."

Saf Bruckner, olup bitenin farkındaydı. O zamanın partizan Viyana'sında Brahms tarikatı ile Wagner tarikatı vardı. Bruckner, Wagnerci olarak sınıflandırıldı. Basına Brahmsçılar egemen olduğu için Bruckner, sürekli saldırı altındaydı. Anlatılanlara göre bir keresinde imparator, Bruckner'e kendisi için yapabileceği bir şey olup olmadığı sormuş. "Evet Majesteleri, yapabiliyorsanız Bay Hanslick'e söyleyin, benim hakkımda böyle korkunç şeyler yazmayı bıraksın" ya da bu anlama gelen sözler. İmparator ona bir maaş bağladı ve 1891'de Konservatuvardan, 1894'te Üniversiteden istifa edebildi. 11 Ekim 1896'da öldü.

Birçoklarına göre, insan olarak hantallığı onu alay konusu haline getirdi. Ama uzun süre onunla kalanlar gülüp geçmediler. Bruckner, César Franck'ın yaptığı türden bir sadakatten esinleniyordu; gerçekten de birden fazla bilgin, Bruckner'e Alman Franck demiştir. Max Graf, üniversitedeki birkaç dersine katıldı ve eğlenmek beklentisiyle Bruckner'in sınıfına gittiğini yazdı. Orada Yukarı Avusturya'ya özgü bol ceket giyen, koca kafalı ve buruşuk yüzü öğrencilere dönük Bruckner vardı. Yandaki kiliseden Angelus duyulunca Bruckner, dersine ara verir, diz çöker ve dua ederdi. Sonra dersine kaldığı yerden devam ederdi. Bazen koridorda Hanslick'le (müzikoloji dersi veren) karşılaşırdı; Bruckner, bu heybetli figürün önünde el pençe divan dururdu. Ama Graf'ın önce ondan etkilenmesi ve ardından da ona tapması uzun zaman almadı. Bruckner'in kuram derslerinde temel Simon Sechter'di. Daha sonra Viyana'nın en önemli müzik eleştirmeni olacak Graf, Bruckner'in yaklaşımını yazdı:

> *Bruckner'in kutsal bir miras gibi bize aktardığı Sechter'ın öğretisi, iki güçlü ayak üzerinde kuruluydu. Bruckner'de büyük saygı uyandıran direklerden biri, "Köklü Temeller" kuramıydı, derinlerde gölgeler gibi armonilerin eşlik ettiği bir bas ruhlar dünyasıydı; diğeri armonik ilerlemenin bütün güzellik yasalarını oluşturan "doğal armoniler" kuramıydı. Her yerde yasa ve düzen, hatta kutsallık vardı. Bruckner'in partisyonlarında her zaman portrenin son satırına yazdığı temel bas adımlarının kozmik önemi vardı. Bruckner'in armonilerinin büyüklüğünü ve bazen sertliğini ve ciddiyetini böyle anlıyorduk. Bir tür armoni mimarı olan Sechter'in öğrencisi Bruckner, bir ortaçağ mimarının Gotik bir katedralin özgün formlarını düşünmesi gibi, akorları ve akor bağlantılarını düşünüp taşınıyordu. Bunlar, onun Tanrı Krallığına giden yoluydu.*

Bruckner'in müziğinin özü, bu yavaş, durdurulamaz, ağırbaşlı armoni geçişidir. Senfonilerinde ve koro müziğinde her şey bilinçliydi. Viyanalılar ona "Adagio Komponist" –adagio bestecisi– lakabını taktı. İlk bölümleri bile o kadar büyük ve heybetliydi, yelken açması o kadar çok zaman almaktaydı ki Viyanalılara *adagio* gibi geliyordu. Gotik kemeriyle, muazzam açıklıklarıyla, org-benzeri titreşimiyle, zaman ve mekân bakımından büyüklüğüyle Bruckner'in müziği, özünde katedral-benzeri bir inanç müziğidir ve olasılıkla, onunla tüm olarak özdeşleşmek için inançlı biri olmak gerekir. Bruckner senfonilerinin *scherzo* bölümleri çoğu kez Avusturya danslarını kullanır ve bunlar da inançla ilgilidir. Mozart'ın yapıtlarının üçüncü bölümleri, sarayı akla getirir; Haydn'ınkiler köylüleri, Beethoven'ınkiler ise oynayan tanrıları akla getirir. Ama Bruckner'inkiler, doğayı içine alan bir tür dinsel ideali akla getirir. Bruckner'in dokuz senfonisinin (ve elbette missalarının ve koro müziğinin) dinselliği, hayranlarına, Sonsuzla birleşen bir tür mesaj iletir. Onun yalın inancı, inanmayanları bile alıp götürebilir.

Bruckner'in müziği, inananlarda neredeyse bir vahiy etkisi yarattığı gibi, diğer dinleyici grubu için de rahatsız edici, hatta anlamsızdır. Bruckner'in müziğine kapılamayanlar, yalnızca uzunluğundan rahatsız olmazlar. Daha çok, esasında çok canlandırıcı olmayan bir malzemenin tekrarlanmasından sıkılırlar. Bruckner'in aynı senfoniyi dokuz kez yazdığını hissetme eğilimindedirler. En başta mesajdan ya da tematik malzemeden hoşlanmayan bu kişiler, bir Bruckner senfonisi yavaş, durdurulamaz geçişini yapınca neredeyse çileden çıkarlar. Bruckner hayranları ile kuşkucuları, gözlerini dikip birbirlerine bakan iki silahlı kamptır ve müziği ara bir tepkiyi akla getirmez. Bir kampın soylu ve yüceltici gördüğünü diğer kamp, kabak tadında ve can sıkıcı bulur. Bir taraf için kuvvet olan, diğer taraf için zayıflıktır. Her neyse, Bruckner yalıtık bir figürdü. Mahler gibi taraftarları yoktu. Ama müziğinde, modern ruhun bir boyutuna çekici gelen bir şey vardır ve bunun sonucunda senfonileri son yıllarda repertuvarın temel parçalarından biri olmuştur. Eserlerinin cazibesinin büyük bir bölümü yalın inançlarından, rahat ve telaşsız dinginliklerinden –bugün pek çok insanın özlem duyduğu nitelikler– kaynaklanır. Bu deneyimi, Bruckner'in müziğinde yaşayabilirler.

Bruckner'in senfonileri metin sorunlarıyla doludur. Müziğinin çalınmasını o kadar çok istiyordu ki şeflerin istediklerini yapmalarına –kesme, değiştirme, yeniden orkestraya uyarlama, pürüzlü armonileri düzeltme–

izin verecekti. Bruckner, kendi müziğinin doğru icrasının, gelecek kuşakları bekleyebileceğini defalarca söylemiştir. Bu arada 1878'den 1903'e kadar, senfonilerinin yayımlanan ilk basımlarının birçoğu güvenilmezdi ve çoğu kez de açıkça bozuktu. Franz Schalk ve Ferdinand Löwe gibi iyi niyetli orkestra şefleri, besteciye "yardım etmeye" karar verdiler ve yayımlanan ilk basımların bazıları, bestecinin olduğu kadar onların da eseridir. 1929'da Uluslararası Bruckner Derneği kurulduktan sonra, Bruckner'in eserlerinin doğru basımları, yirmi iki ciltlik eleştirel bir basım şeklinde yayımlanmaya başlandı. İlk editörler Robert Haas ve Alfred Orel'di; onların yerini, bazen partisyonların farklı yorumlarına ulaşan Leopold Nowak aldı. Bugünün bilgili bütün şefleri, Haas ya da Nowak basımlarını kullanırlar.

Bruckner'in müziği, birçok dinleyicide fanatik bağlılığa neden oluyorsa Mahler'inki de fiilen bir çılgınlık yaratır. Yine kuşkucular, Mahler'in müziğini çok nevrotik ve çoğu kez keyif alınamayacak kadar banal bulurlar vardır. Adanmış Mahlerciler bu günahkârlara, Aziz Pavlus'un kâfirlere baktığı gibi bakarlar. Dinleyicileri arasında eşit bir sadakat yaratan bir besteci düşünmek zordur. Mahler'e tapmak, din düzeyine varır. Her müzik eleştirmeni, Mahler senfonilerine mest olma dışında bir tepkinin, uzun kınama mektupları getireceğine tanıklık eder. Mahler'in müziği, Bruckner'inkinden de fazla, bilinçdışına yerleşmiş bir şeyi uyandırır ve hayranları ona mistik bir biçimde yaklaşır. Arnold Schoenberg şöyle yazmış:

> *Ona niteliğini kazandıran her şey, Birinci Senfoni'de zaten vardır. Yaşam ezgisi orada başlar; yalnızca onu geliştirir, en son noktasına kadar açar. Doğa duaları ve ölüm düşünceleri buradadır. Burada hâlâ kaderle mücadele ediyor; ama Altıncı Senfoni'de kabul eder ve bu kabul, teslimiyettir. Ama teslimiyet bile üretken olur ve Sekizinci Senfoni'de, en yüce sevinçleri yüceltme, bu sevinçlerin artık kendisi için olmadığını bilen, kendisi zaten teslim olan, bunların yalnızca daha da yüce sevinçler için bir alegori olduğunu zaten hisseden biri için olanaklı olan bir yüceltme, en yüce bahtiyarlığı yüceltme düzeyine yükselir...*

Yaşam ezgisi... kader... teslimiyet... sevinçler... ölüm... yüceltme. Ama bu bir çözümleme değildir. Müzik kâğıdı üzerindeki siyah beyaz simgelerden ve boşluklardan Mahler hayranlarının yürekten inanmak istedikleri sonuçlara, duygusal anlamda çıkarımlar yaparak ulaşmaktır. Mahler'i yal-

nızca bir besteci yapmakla kalmaz, Musa ile İsa'nın bir bileşimi haline de getirir. Bruckner saf dinsel dürtüyü akla getirirken Mahler, ahlaki, psişik, mistik, Freudcu bir dürtüyü akla getirir. Mahler hayranları kendilerini ruh durumlarından, içsel krizlerden, esrimeden, ilahlaşmadan, başkalaşımdan, büyük D ile Doğa'dan, tinden, hepsi-birin-içinde ve bir-hepsinin-içinde'den söz ederken bulurlar. Mahler'in yaşamın anlamını kavramak için yürüttüğü kahramanca ve nafile mücadelesi, müzik aracılığıyla dinleyenlere geçer. Bu mücadeleyle özdeşleşmek çok kolaydır. Sorun, mücadelenin denemeye değer olup olmadığıdır. Beethoven'ın mücadeleleri saf bir biçimde müzikle ifade edilmekteydi ve bu, kendi geleceğini yalnızca kazanmakla kalmayıp, aynı zamanda yaratan yılmaz bir kahramanın mücadeleleridir. Mahler'in mücadeleleri, psişik bir nanemollanın, mücadele etmek yerine sızlanan, ya atıp tutan ya da histerikleşen mızmız bir delikanlının mücadeleleridir. Mahler'in müziği, belli bir zihin tipi için –erkekliği kedere tercih eden bir zihin için– gerçekten de rahatsız edici olabilir. Zira Mahler, tepeden tırnağa bir duygusaldı. Kendi sefaletini *seviyordu*; ondan zevk alıyordu, onun içinde yüzüyordu, nasıl ıstırap çektiğini bütün dünyanın görmesini istiyordu. Ders kitaplarının duygusallık tanımı, onda canlı bir örnek haline geldi; zira Mahler, benliğini nesneye göre dönüştürmedi; nesneyi kendi benliğine göre dönüştürdü.

Dış karakterinin nedeni herhalde bu zayıflıktı, bu temel güvensizlikti. Bunu telafi etmek için haşin, despot, kavgacı, ahlaki ve müzikal doğruluğundan emin, kibirli biri oldu. Bir keresinde karısı, her zaman Tanrı'ya telefon ettiğini açıklamıştı. "İnce, huzursuz, kısa boylu, yüksek alınlı, uzun siyah saçlı ve gözlüklü gözleri delici" (Bruno Walter'in tasviri) Mahler, sadist belirtiler gösteren bir manik-depresifti. Müzisyenler ona saygı duyardı, ama onun batonu altında çalmaktan nefret ederdi. Bireysel çalgıcılara sürekli kusur bulan türden bir şefti; *Lohengrin* Prelüdü'nün bir provasına başlayan ve daha bir nota çalınmadan bütün çalgıcılara "Çok yüksek" diye bağıran türden bir şefti. İnsanlar arasında sinirliydi, muhabbet etmezdi, sosyal incelikleri yoktu. Müzikal ahlakı, ikinci sınıflığı kabul etmesine izin vermeyecekti. Bruno Walter, yeni partisyonunu Mahler'e çalan bir besteciyi anlatır; Mahler partisyondan nefret etti. Hiçbir şey söylemedi. Bir arkadaşı olan besteci korkunç incindi. Sahne "Auf wiedersehen!" [Güle güle!] sözüyle bitti. Walter üzülerek şöyle yazıyordu: "Bütün yaşamı

boyunca insani ilişkilerin her çeşidi, buluşmayı olağan bir sonuca taşıyacak bir nebze sosyal terbiyeyi Mahler'e vermedi." Mahler'in müziğe bağlılığından kuşku duyulamazdı. Bir ideali vardı ve ömrü, bu ideali aramakla geçti. Bu bakımdan soylu bir yaşamdı.

Mahler –besteci, şef, yönetici olarak– gerçekten de müziğe o kadar çok şey kattı ki başka bir şeye fazla zaman kalmadı ve bunlara kişisel ilişkileri de dahildi. Karısını ihmal etti, üzdü. Alma Mahler yıllar sonra şöyle yazıyordu: "Evliliğimin ve yaşamımın son derece başarısız olduğunu biliyordum." Kendisinden ve karısından endişelenen Mahler, Sigmund Freud'la bir görüşme yaptı. Theodor Reik'a yazdığı 4 Ocak 1935 tarihli bir mektupta Freud, olayı hatırlıyordu:

> *1912 (ya da 1913?) yılında [1910'du] Leyden'de bir öğleden sonra Mahler'i analiz ettim. Raporlara inanmam gerekirse o sırada onda çok şeye ulaştım. Görüşme onun için zorunlu görünüyordu; çünkü o sırada karısı, libidosunu ondan esirgemesine isyan etmişti. Hayat hikâyesine yaptığımız oldukça ilginç keşif gezilerinde, kişisel aşk durumunu, özellikle Kutsal Meryem kompleksini (anne takıntısı) keşfettik. Bu dâhi adamın psikolojik anlama kapasitesine hayran olma fırsatı buldum. O sırada takıntılı nevrozunun semptomatik yüzüne hiçbir ışık düşmedi. Sanki gizemli bir binayı, tek bir hava bacası açmak için kazmak gibiydi.*

Reik, Mahler'in temel sorununun, idealine ulaşma tutkusu olduğu sonucuna varır; Mahler diğer insanlar gibi yaşamayı ihmal etti. İşi içinde kaybolurken hayat geçip gitti. "Bu dünyanın görüngülerinin ötesinde ve arkasında gizli metafizik hakikati, ideali aradı. Mutlak olanın aşkın ve doğaüstü sırrını ararken hiç yorulmadı ve aşkınlığın büyük sırrının, metafiziğin mucizesinin, aslında var olmaması demek olduğunu kabul etmedi."

7 Temmuz 1860'ta Bohemya, Kalischt'te doğan Mahler, on iki çocuğun ikincisiydi. 1878'de Viyana Konservatuvarına gitti; orada iyi bir piyanist oldu ve şef olarak yeteneğini keşfetti. Mezun olunca, hevesli bir orkestra şefinin geleneksel yolu olan bir opera evinden diğerine yavaş tırmanışına başladı. 1880'de küçük Hall kentinde müzik yönetmeniydi. Ertesi yıl Laibach'a (şimdi Ljubljana) gitti ve 1882'de Olmütz'te çalıştı. 1883 yılı onu Viyana'da (bir İtalyan operası kumpanyasıyla birlikte) ve Kassel'de gördü. 1885'te Prag'daydı ve 1886'da Leipzig'de ikinci şefti. Mahler, Leip-



GUSTAV MAHLER (1860-1911)
(MORITZ NÄHR)

zig'de iki yıl kaldı; ama Nikisch'le geçinemedi ve 1888'de oradan ayrıldı. İlk büyük şansını, 1888'den 1891'e kadar Kraliyet Operasının müzik direktörlüğünü yaptığı Budapeşte'de yakaladı. Brahms onu dinledi ve *Don Giovanni*'yi yönetmesinden etkilendi. Richard Strauss da etkilendi ve Bülow'a haber gönderdi: "Bana oldukça zeki bir müzisyen ve şef gibi görünen Herr Mahler'le yeni, çok çekici bir tanışmam oldu." Bir sonraki adım Hamburg'du, 1891'den 1897'ye kadar. Bülow, onu orada dinledi ve Strauss'a katıldı: "Hamburg, bana göre en iyilerle –Richter, Mottlz vb.– eşit Gustav Mahler'in (Budapeşte'den ciddi, enerjik bir Yahudi) şahsında gerçekten kusursuz bir opera şefi bulmuş." Sonra 1897'de, Brahms'ın coşkulu desteğini arkasına alan otuz yedi yaşındaki Hamburglu şef, Viyana Operasının başına getirildi.

Mahler, on yıl boyunca despotik iradesini oraya dayattı. Opera kendisiydi. Repertuvarı ve şarkıcıları o seçti, birçok performansı o yönetti, birçok yapımı kendisi sahneledi ve opera eviyle ilgili olan her şeye parmağını soktu. İradesini izleyiciye bile dayattı. Zayıf, sinirli, korkutucu yüzünden sert bir bakış geldi mi, salona sessizlik çökerdi. Bir şef olarak, Bülow düzeyinde bir hassasiyetçi ve yine Bülow gibi yaklaşımlarında güçlü bir entelektüelmiş gibi görünüyor. Yoğun ve yorucu hazırlık çalışmalarında ısrar ederdi; kendisinin, şarkıcılarının ve müzisyenlerinin gücünü tüketirdi. Ona göre, küçük ayrıntı diye bir şey yoktu; zira küçük ayrıntılar önemliydi –her büyük şefin bildiği gibi. Mahler dikkatsiz ya da özensiz çalmaya katlanamazdı. Hayatında, kusursuzluk arayışında, onu memnun eden bir orkestrayla hiç karşılaşmadı. Bir keresinde orkestralarla ilgili yazdıklarından, onun kulağı ve müzisyenliğiyle ilgili bir fikir edinilebilir:

> *Her orkestrada karşılaştığım korkunç alışkanlıklar, daha doğrusu yetersizlikler vardır. Partisyon işaretlerini okuyamazlar ve bu yüzden de dinamiğin kutsal yasasına ve bir eserin gizli iç ritimlerine karşı günah işlerler. Bir kreşendo görünce hemen forte çalıp hızlanırlar; bir diminuendo'da piano olurlar ve tempoyu düşürürler. Geçişler boşuna aranır, mezzo-forte, forte, fortissimo, ya da piano, pianissimo, pianississimo boşuna aranır. Sforzandolar, forte pianolar, nota kısaltma ya da uzatma daha da az görülür. Onlardan, yazılmamış bir şey çalmaları –operada şarkıcılara eşlik edince yüzlerce kez gerekli olduğu gibi– istense insan, her orkestrayla birlikte kaybolur.*

On yıllık Mahler yönetiminde Viyana Operası yeniden canlandı ve borçtan kurtuldu. Alfred Roller gibi ünlü sahne yönetmenleri işe alındı; bu durum çoğu kez büyük anlaşmazlıklara neden oldu. Roller'in *Tristan und Isolde* yapımı; serbest formları, ileri ışık efektleri ve genel avangard dışavurumculuk duygusuyla bir coşku yarattı. Viyana'da Mahler bir efsaneydi ve faytoncular onu, St. Stephen anıtı gibi ayrı bir yere koyacaklardı. Sokakta müşterilerine onu göstererek "İşte Mahler!" diyeceklerdi. Çalışmayı hiç bırakmadı. "Çalışmak dışında bir şey yapamam. Yıllar içinde başka bir şey öğrenmedim." Bruno Walter, ona hiçbir zaman ayak uyduramadı. "Mahler'le Hamburg tiyatrosunda geçirdiğim iki yıl ya da Viyana Operasında altı yıl içinde bu yüksek gerilimli hızda bir düşüş görmedim."

1907'de iki sezonluğuna Metropolitan Operasına gitti; sonra Filarmoni Derneğinin şefi olarak iki yıllık bir sözleşmeyle 1909'da tekrar New York'a döndü. Amerika deneyimleri mutsuzdu. Metropolitan'daki ikinci sezonu, Giulio Gatti-Casazza ve onun yıldız şefi Arturo Toscanini'nin birinci sezonuyla örtüştü. Mahler ile yeni yönetim arasında; özellikle Gatti-Casazza, *Tristan und Isolde*'yi Toscanini'ye verince –Mahler orkestra provalarını yapmış ve yapımı hazırlamışken– sürtüşme başladı. New York'taki Mahler'in, Viyana Operasının Mahler'i olmadığı da açıktı. Kendi opera evinde izin vermediği kesmelere izin verdi ve bazı berbat performansların bahanesi olarak müzisyenlerin, onun için çalmadıklarını ve provaya yeterli zaman ayrılmadığını söyledi.

Ama *Tribune*'den H. E. Krehbiel hariç New Yorklu eleştirmenler, kendisi yönetince müziğini ayrı tutsalar da bir şef olarak Mahler'in üstün yetenekleri konusunda hemfikirdi. Krehbiel, Mahler'in ne şefliğinden, *ne de* müziğinden hoşlandı. İşin içine siyaset karışmış olabilir. Bazı Mahler uzmanları, kentin diğer orkestrası New York Symphony'nin şefi Walter Damrosch'un, Krehbiel'i kullanmış olabileceğine inanırlar. New York gazeteleri ve müzik dergileri, Mahler ile Filarmoni Derneğinin Kadın Komitesi arasındaki ilişkileri de abarttılar. Bu kadınlar, programda daha güçlü bir ses istiyorlardı. Daha sonra Mahler'in karısı Alma, kadınları Mahler'i New York'tan kovmakla suçlayacaktı. Ama Alma, çok güvenilir bir kaynak değildi. Gerçek şu ki Filarmoni Derneği yönetim kurulu, Mahler'in, orkestrayı duyarlı bir topluluk haline getirmesinden memnundu ve ona istediklerini fazlasıyla vermeye hazırdı. Anlaşıldığı üzere doğa, herkesin elinden sorun-

ları çekip aldı; Mahler'in kalbi tekliyordu ve yaşayacak birkaç ayı kalmıştı. Sezonu bitirmeden New York'tan ayrıldı ve 18 Mayıs 1911'de Viyana'da öldü.

Yetişkinlik yaşamı boyunca meşgul ve başarılı bir şef olarak Mahler, kendi yaratıcı çalışmalarına en az zamanı ayırdı. Kendisine yarı-zamanlı bir besteci derdi ve gerçekten de bestelerinin listesi uzun değil. Dokuz senfoni ve bitmemiş onuncu senfoni ile *Das Lied von der Erde*, *Kindertotenlieder*, orkestra ve piyano eşlikli diğer şarkılardan oluşur. Şarkıların çoğu ve senfonilerdeki bazı bölümler, Ludwig von Arnim ve Klemens Brentano'nun 1805'te yayımladığı bir halk şiiri derlemesi olan *Des Knaben Wunderhorn*'un şiirlerinden esinlenmiştir. Birçok kent insanı gibi Mahler de kırlara çıkmaktan hoşlanırdı, orada kendini yenilediğine inanırdı; *Wunderhorn* şiirlerini kullanması, ona Avusturya halk öğeleriyle özdeşleşme duygusu verdi. Bununla birlikte müziğinde gerçek bir milliyetçilik yoktur. Onu tanımlamak için panteizm daha uygun bir sözcük olabilir.

Mahler'in zamanında çoğu müzikte olduğu gibi, onun da yazdığı her şeyde imalı bir program akışı vardır. Bu program öğeleri, Strauss'un senfonik şiirlerinde olduğu gibi, özgül değildir. Geneldirler; partisyona psişik anahtar kazandırırlar. Mahler kendi zamanının bir çocuğuydu ve Clara Schumann'a Brahms'ın Üçüncü Senfoni'sini, Hero ile Leandros'un hikâyesi olarak tasvir ettiren dürtü; Liszt'e, Chopin'in Fa-Minör Fantezisi'ne aptalca bir program hazırlatan dürtü; Mahler'e de, yalnızca kendi müziğinde değil, her müzikte imalı bir program arattırdı. 1896'da şöyle yazıyordu: "İnanın bana, Beethoven'ın senfonilerinin de içsel programları vardır ve bu tür eserler daha iyi tanınınca, birbirini izleyen duygu ve düşünceler daha iyi anlaşılır. Sonuçta bu, benim eserlerim için de geçerli olacak." Başka bir yerde: "Beethoven'den başlamak üzere, içsel programı olmayan müzik yoktur. (...) Bu nedenle başlangıçta, müziğim dinleyiciye henüz yabancıyken, ona yolculuk boyunca birkaç işaret ve kilometre taşı ya da parıldayan dünyalarıyla karanlık gökyüzünü kavraması için bir yıldız haritası vermek iyidir." Bu nedenle, "Benim müziğim, her yerde ve her zaman Doğanın bir sesidir" diyebiliyordu. "Doğa"yla Mahler, sözcüğün en geniş anlamını kastediyordu –yaşam ve ölüm, dünya ve evren. Sekizinci Senfoni'siyle ilgili olarak; "Şarkı söylemeye başlayan ve çınlayan evreni düşünün. Söz konusu olan artık insan sesi değildir; dönen gezegenler ve güneşlerdir." Max Marschalk'a gönderdiği 26 Mart 1896 tarihli bir mektupta, programlı müzikle ilgili düşüncelerinin ayrıntısına girmiş:

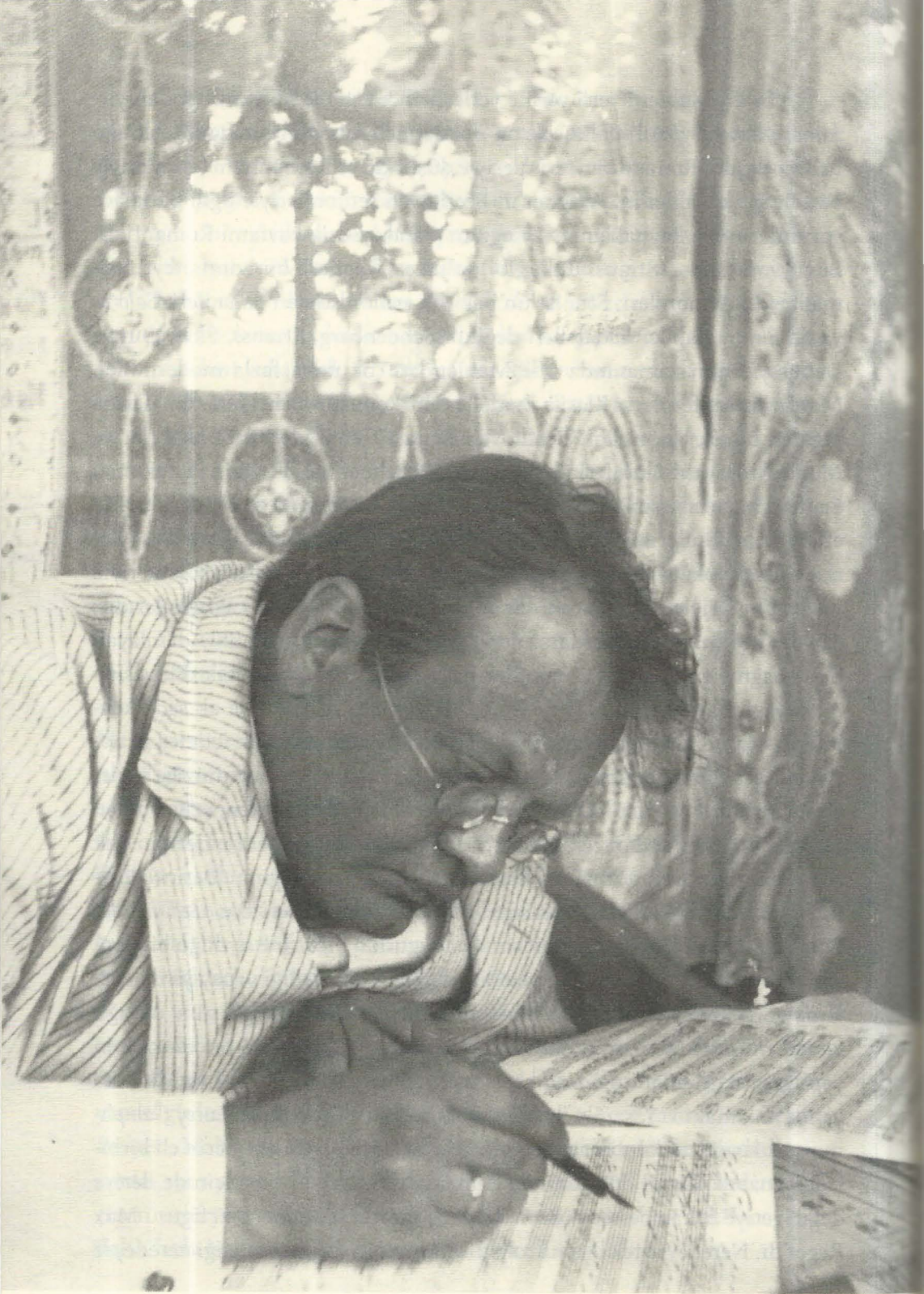
Kendimi müzikle –senfonik müzikle– ifade etme ihtiyacım, yalnızca bulanık *algılamaların hâkim olduğu yerde, "öteki dünyaya", şeylerin artık zaman ve mekân aracılığıyla ayrılamadığı dünyaya açılan kapıda başlar. Bir programa müzik icat etmenin bir yavanlık olduğunu düşündüğüm gibi, bir müzik eserine bir program iliştirmek istemeyi de yetersiz ve kısırlık sayarım. Müzikal bir yaratımın* vesilesinin *yazarının deneyiminde bulunması ve bu bakımdan söz giydirilmesi gerekecek kadar özgül olabilen fiili bir durumun bulunması gerçeği bunu değiştirmez...*

Kendimi yukarıdaki terimlerle ifade ettikten sonra, şimdi Do-Minör Senfoni'yle ilgili sana bir şey söylemeyi biraz uygunsuz bulduğumu anlayabilirsin –birinci bölüme "Cenaze Ayini" adını verdim ve eğer bilmek istersen, buraya gömdüğüm ve yaşamını daha yüksek bir gözetleme yerinden temiz bir aynanın içine topladığım kişi, Birinci Senfoni'min kahramanıdır. Aynı zamanda büyük sorudur: Neden yaşadınız? *Neden acı çektiniz? Bütün bunlar büyük, korkunç bir jest midir? Yaşamaya devam edeceksek –yok, yalnızca ölmeye devam edeceksek– bu soruları şöyle ya da böyle çözmeliyiz. Bu çağrı birinin yaşamında yankılanınca, kişi, bir yanıt vermelidir; bu yanıtı son bölümde veriyorum.*

Mektup, İkinci Senfoni'nin bölümlerinin ne anlama geldiğini daha ayrıntılı tasvir etmeye devam eder. Mahler'in her müziğinin bu tür bir programı vardır ve her senfonisi, huzursuzluk, mücadele, özlem terimleriyle tasvir edilebilir. Mahler'in ilk eserleri ile son eserleri arasında, Birinci Senfoni'nin canlı ve atletik yazımı ile Dokuzuncu Senfoni'nin ve *Das Lied von der Erde*'nin sonunu bağlayan sessiz, hareketsiz kötümserlik arasında doğal olarak bir fark vardır. Özlem, sonunda yerini teslimiyete bırakır.

Mahler'in müziğinde, güçlü disonansları ve parodici niteliğiyle o acayip yürüyüşün, Dokuzuncu Senfoni'nin çılgın, dehşetli *Burleske*'iyle sonuçlanan çok sayıda gelenek dışı armoni vardır. Ama Mahler'in armoni cüreti, onu Wagner ile Schoenberg arasında bir halka haline getirmek isteyen bilginlerce biraz abartılmıştır. Schoenberg'in 1908 tarihli Beş Orkestra Parçası, Mahler'in 1910 ve 1911'deki eserlerinin çok daha ilerisindedir. Esasında, 1905 civarında Aleksandr Skriyabin, anahtar işaretlerinden vazgeçiyor, üçlü yerine dörtlü armoniler kullanıyor ve Mahler'deki her şeyden daha fazla isabetli olan bir disonans tipi kullanıyordu.

Tarih, Mahler'i yerli yerine yerleştirince estetik ve teknik açıdan yirminci yüzyılın değil, daha çok on dokuzuncu yüzyılın bir figürü olduğu belki anlaşılır. Romantizm terimleriyle düşündü ve Romantizm terimleriyle beste yaptı. Mahler'in –Wagner'in Beethoven senfonileriyle ilgili budalaca yorumlarından kaynaklanan– program olarak müzik kavramı Romantikti. Büyük orkestrası, Strauss'unki gibi, yalnızca Wagner'i bir adım öteye taşımaktaydı. Armonileri, Strauss'un pek çok armonisinden daha ileri, *Salome* ya da *Elektra*'dakiler kadar ileri değildi. Schoenberg, Strauss, Skriyabin ve Debussy, onun zamanında bile Mahler'dan çok daha fazla moderndiler. Mahler'in senfonileri, Klasik modellerden kopuşun örnekleri olmalarına rağmen birçok bakımdan "Beethoven sonrası" senfoniler olarak kalırlar ve Mahler'in yavaş bölümlerinden bazıları, Bruckner'inkiler gibi, Dokuzuncu Senfoni'nin *adagio*sunu farkında olmadan yeniden yazma girişimleridir. Beethoven senfonilerinin duygusal disiplininden yoksun olduklarını da söylemeye gerek yok. Mahler senfonilerinin kabarık dans bölümleri, köylüleriyle ve *Landler*'leriyle daha önceki bir Avusturya'nın duygusal çağrışımlarıdır; Mahler'in koca orkestrası tarafından çok sıkı çalınan, içtenlikle damlayan basit nağmeler. (Debussy, "popüler hava modası bütün müzik dünyasına hızla yayıldı; doğudan batıya en ufak köyler altüst edildi ve ak saçlı köylülerin ağzından çıkan basit nağmeler, kendilerini şaşkınlık içinde, armonik süslerle tımar edilmiş buldular" diye yazdığında bu tür müziğe işaret etmiş olabilir.) Mahler'in kozmik bölümleri histeriktir. Ürken, eziyet çeken bir Mahler, Sonsuzdan çekinir. Bütün bunlarla birlikte senfonilerinin pek çoğunda, müzisyen Mahler'in kuşku götürmez parlaklığının Derin Düşünür Mahler'i yendiği bölümler vardır. En dokunaklı eseri *Das Lied von der Erde*'de Mahler, bir defalığına form ile duygunun birbirine uyduğu bir yapı yarattı. Müziğin sahici hüznü ve öbür dünyaya ait niteliği yapay ya da zorlama görünmez ve son şarkı; Mahler'in, sonuna yaklaşan ömrüne olduğu kadar, müzikte Romantizmin sonuna da bir vedadır. Ama birçok kişinin yaptığı gibi, Mahler'i modern bir simge yapmak, Modernizmi ve Mahler'i yanlış anlamaktır. Yaşamla ilgili soruları beylikti, Dickens'ın *Sairey Gamp*'ının sorularından daha derin değildi: "Hayat böyle. Bütün şeylerin eli birbirine benzer." Yüzyıl dönümünde Almanya'da cüretkâr bir biçimde ileriye değil, geriye bakan besteci, "Bach'a Dönüş" hareketinin merkezi figürü Max Reger'di. Neredeyse tek başına çalıştı ve Almanya dışında müziği neredeyse



MAX REGER (1873-1916)
(MAX REGER ENSTİTÜSÜ)

bilinmez, Almanya'da da artık çok fazla çalınmaz. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, görünüşe bakılırsa Reger'i yalnızca *Mozart* ya da *Hiller Variations* gibi eserlerle tanıyan pek çok eleştirmene göre Reger bir ucubedir –füg leri anlamsız kabarık partisyonların bestecisidir. Reger'in adından söz etmek koşullu bir reflekse neden olur: "Füg!" Mahler ve Bruckner muazzam bir canlanma yaşadı; ama aynı dönemde çalışan ve ciltler dolusu beste yapan Reger, eleştirmenlerin en sevilmeyen on besteci listelerinde yer almak dışında, bugün de görmezlikten gelinir.

Kendi zamanında Reger ünlüydü. Bugünden bakıldığında anlaşılması zor bir nedenle aşırı modernist sayılan mağrur açık sözlü bir adamdı. 19 Mart 1873'te Brand'ta (Bavyera) doğan harika çocuk, on altı yaşındayken profesyonel bir orgcuydu; yıllarca Münih'te bir öğretmen, Leipzig Konservatuvarında bir profesör, bir piyanist ve orkestra şefiydi. Kırk üç yaşında kalp krizi geçirdi ve 11 Mayıs 1916'da öldü.

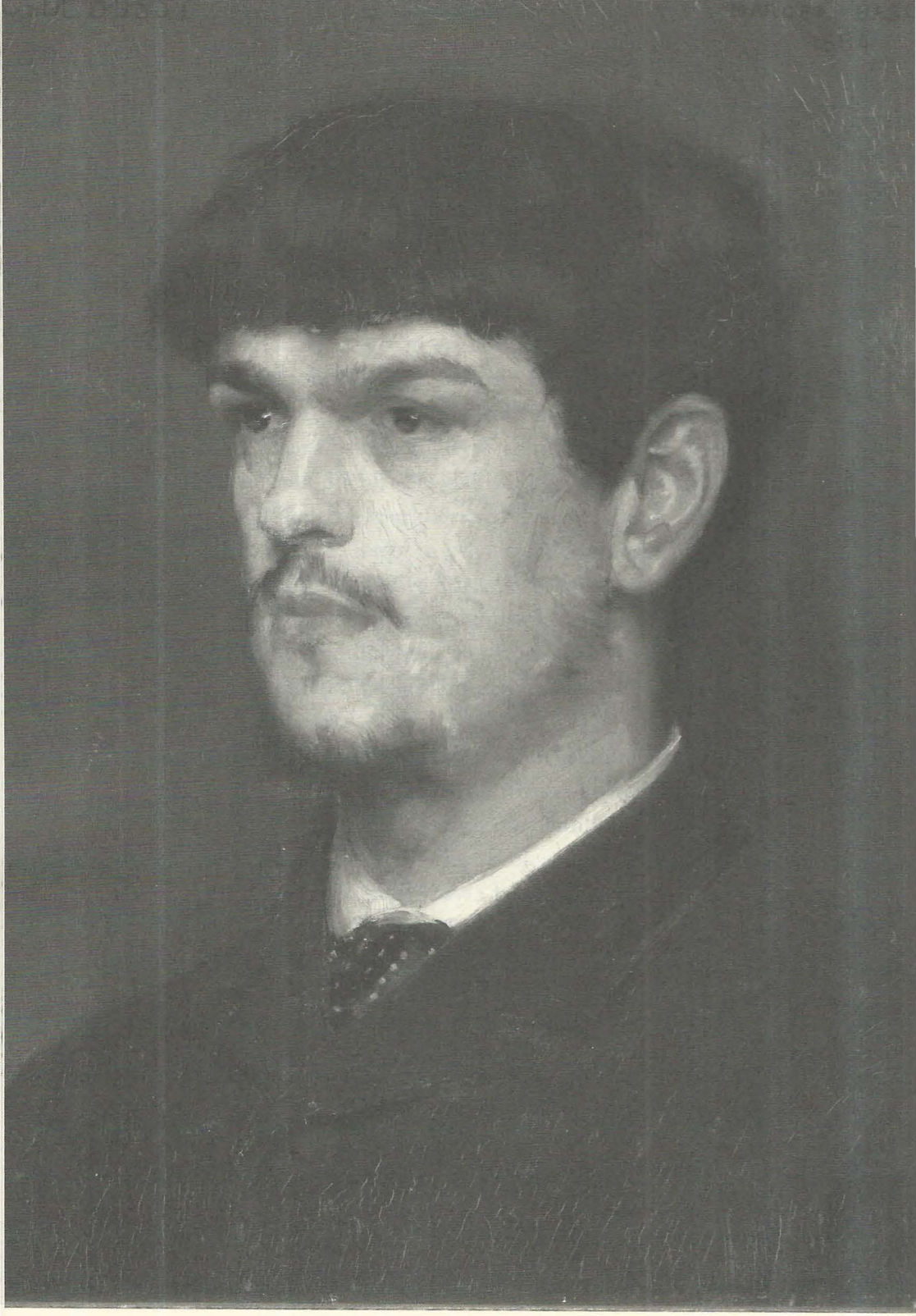
Reger'in hayattaki misyonu, Bach ve Beethoven'ın ruhuyla müzik yazmaktı. "Gönül rahatlığıyla diyebilirim ki" diye yazıyordu 1914'te, "yaşayan bestecilerden, zengin geçmişimizin büyük üstatlarıyla en yakın temas içinde olan tek besteci herhalde benim." "Wagnercilerin ve Straussomania'nın sapık palavraları"nı şiddetle eleştirdi. O zamanın pek çok Alman bestecisi, Berlioz'dan Liszt ve Wagner'e çizgisini izlerken Reger'in atası, Bach'la başlıyor ve Beethoven'den Mendelssohn ve Brahms'a doğru ilerliyordu. Büyük post-Wagnerci orkestra zamanında yetişen bir Romantik olarak Reger, bunu kullanıma sokmaktan çekinmedi. Brahms, Haydn'ın bir teması üzerine bir dizi orkestra çeşitlemesi yazar, her şeyi dolaysız ve lirik tutardı; Reger ise, Mozart'ın La-Majör Piyano Sonatı'nın açılış temasını alıp devasa bir füg le sonuçlanan bir dizi büyük çeşitlemeye konu yapmaktan çekinmedi. Düşünce, Brahms'ınkine benziyordu; dev olmaktan muzdarip bir icra. Alman-yönelimli bazı besteciler, bu tip müzik yazmaya hayran olmaya devam ediyorlar; ama *Mozart Variations* gibi partisyonlar, Reger'e kötü bir şöhret kazandırmıştır ve bugün pek çok müzisyen, bunları berbat beğeninin bir örneği sayar. Mozart'ın hoş, zarif temasını böylesine karışık, gürültülü tempolara tabi tutmak! Böylesine uygunsuz kokular saçan, cafcaflı armonilerle süslü!

Ama *Mozart Variations*, Reger'in tipik sayılabilecek bir eseri değildir. Bu partisyon, onun eserlerinin yalnızca bir yanını temsil eder. Müziğinin

önemli bir bölümü kontrpuandan yoksundur. Temsili örneği Klarnet Beşlisi olan oda müziği, aşırı kromatik bir Brahms'tan başka bir şey değildir; tıpkı Fa-Minör Piyano Konçertosu'nun, Brahms'ın Si-bemol Konçertosu'ndan büyüklük ve titreşim bakımından daha iyisini yapmış büyük bir eser olması gibi. Bu, Reger'in salt bir Brahms taklitçisi olduğunu söylemek anlamına gelmez. Kromatizmi çok bireysel bir tarzda ele alınır (kromatizminin bir kısmı, Birinci Dünya Savaşından önce Almanya'da çok popüler olan Delius'u andırır). Reger'in ezgileri de, ağır post-Romantizm cilalarına rağmen saflığı sürdürmeyi başarır. Bir besteci olarak becerikliydi. Reger'in bir diğer yanıyla da, keman için eşliksiz sonatlarında karşılaşılır. Birçok müzisyenin kafasında füğle ve aşırı yüklü partisyonlarla bütünleşen besteci, burada, hiçbiri beş dakikayı geçmeyen, zarif ve büyüleyici küçük sonatlar bestelemiş. Şarkıları ve piyano parçaları, dönemi yansıtırken zarif ve güzeldirler. Reger'in büyük ustalardan biri olacak özgünlüğü yoktu; ama güvenli işçiliği ve dürüst ezgi fonu, müziğinin profesyonel saygıda çok aşağılara düşmesini önlemiş olmalı. Birçok küçük Romantik ve post-Romantikte olduğu gibi, Reger'in müziği yeniden incelenmeye başlanmadan önce, estetik değerlerde nesnellikten öznelliğe doğru geçişin gerçekleşmesi gerekecek.

Reger, aklından geçenleri söylemekten çekinmeyen atılgan bir adam ve azimli bir savaşçıydı. Bir müzik eleştirmenini reddetmesiyle ilgili bir olay ünlenmesine yol açtı: Belden aşağı sayılabilir, ama kusursuz. Bir eseriyle ilgili kendisini kızdıran bir eleştiri okudu ve söz konusu eleştirmen, Reger'den aşağıdaki notu aldı: "Sayın bayım: Evimin en küçük odasında oturuyorum. Eleştiriniz önümde. Biraz sonra arkamda olacak." Kendi zamanında Reger'in de savunucuları vardı. Arnold Schoenberg, müziğine büyük saygı duyardı; orkestra şefi Fritz Busch, Reger'in müziğini sıkça sunan bir müzisyendi. Busch, Reger'in Brahms'tan sonra en büyük besteci olduğuna inanıyordu. Besteciyi "küçük ayaklı, çirkin, çocuk yüzlü, olağanüstü uzun bir adam" olarak tasvir ediyordu. Busch, bir keresinde Reger'i, Bad Pyrmont'ta bir konsere katılmaya davet etti. Ücret verilmeyeceğini, ama prensin kendisine bir nişan takacağını Reger'e anlattı. Reger, tam olarak nasıl bir nişan olduğunu bilmeliydi. "Sanat ve bilim *altın* madalyası olup olmadığını merak ediyordu. *Büyük* bir altın madalya olup olmadığını? Kırmızı kurdeleli büyük bir altın madalya olup olmadığını?"

Reger, Bad Pyrmont'ta kaldığı sırada prenses, neden bir Steinway piyano yerine bir Ilbach piyano çaldığını sordu. Reger her zamanki gibi aklından geçenleri söyledi. "Biliyorsunuz, Majesteleri" diye gürledi, "çok daha fazla ödüyorlar.



CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)
(MARCEL BASCHET)

30
SİMGECİLİK VE İZLENİMCİLİK
CLAUDE DEBUSSY

Fransız atasözü, "*A tout Seigneur, tout l'honneur*" der: Onuru hak edeni onurlandır. Claude Debussy kendi zamanında onurdan yoksun değildi. Yavaş bir başlangıçtan sonra, bu *musicien français* (kendisini böyle tarif ederdi), kendi zamanının en büyük Fransız bestecisi kabul edildi. Ama bugün bundan fazlasıdır. Yalnızca yaşamış en büyük Fransız besteci sayılmakla kalmaz, 1894 tarihli *Prélude à L'Après-midi d'un faune* [*Bir Faun'un Öğleden Sonrası*] ile yirminci yüzyılın müziğinin yolunu açan bir devrimci olarak da kabul edilir. Genç eleştirmenler, şimdi Claude Debussy'nin katkılarını tartıştıklarında kendilerinden geçerler. O, diyorlar, on dokuzuncu yüzyıl retoriğini yıkan kişidir; armonik ve ezgisel buluşlarıyla, on dokuzuncu yüzyılda kullanıldığı şekliyle dizinin çöküşüne yol açan kişidir; yeni orkestrasyon kavramlarıyla, doğrudan Webern'e götüren kişidir; piyano müziğiyle, piyanistlere Chopin'den bu yana diğer bestecilerden daha fazla düşünecek şey veren kişidir; ses için sesin gücünü geri getiren kişidir; müziğin Rimbaud'su, Verlaine'i, Cézanne'ıdır. Seriyal müzik okulunun açık sözlü savunucusu Pierre Boulez, Debussy'nin son eserlerinden bazıları için, "Webern'in son eserlerinden neredeyse daha hayret verici olacak" diye yazmıştır. Boulez'e göre, bu geç Debussy eserleri, geçmişin bütün öğelerinin bir tarafa atıldığı parçalardır; "o zamana kadar değişmeden kalmış fikirlerin toptan yıkımı"nı gösteren parçalardır. Daha *L'Après-midi*'de bile, diyor Boulez, "Wagner'in ağır mirasının tamamı bir tarafa atıldı... Debussy gerçekliği, tüm akademiciliği dışlar."

Debussy, müzikal izlenimcilerin en büyüğüdür; ama simgeci sözcüğü daha iyi olabilirdi. İzlenimci ressamların –Manet, Monet, Cézanne, Renoir, Pissaro ve Société Anonyme des Artistes, Peintres, Sculptures et Graveurs'ün diğer üyeleri– 1874'ten 1877'e kadar üç ünlü sergisi oldu ve 1877'den sonra "izlenimcilik" terimi yerleşti. Bu terim, Monet'nin *Gündoğumu –Bir İzlenim* adlı tablosundan türetilmişti. Debussy kendi müziğiyle ilgili olarak bu terimden hoşlanmazdı. İşin doğrusu, resim beğenileri, izlenimcilerden çok Whistler ve

Turner yönündeydi. Simgeci şairler –Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Maeterlinck– Debussy'ye resimden daha anlamlı geliyordu. Kendisinin bütün Fransız simgecileri büyülemesi gibi, onu büyüleyen yazar da Edgar Allan Poe'ydu. Debussy bir süre, *The Fall of the House of Usher*'ı temel alan bir orkestra eseri üzerinde çalıştı ve 1908'de *Usher* ve *The Devil in the Belfry* üzerine operalar için (ayrıca konusu Poe'nun olmayan *The Legend of Tristan* adlı bir opera için de) Metropolitan Operası ile bir sözleşme imzaladı. Ama izlenimcilik ile Debusy ebediyen iç içe geçer haklı bir nedenle. Tıpkı izlenimci ressamların yeni renk ve ışık kuramları geliştirmeleri gibi, Debussy de müzikte yeni renk ve ışık kuramları geliştirdi. İzlenimci ressamlar gibi ve simgeci şairler gibi, anlık bir izlenimi ya da ruh halini yakalamaya çalıştı, bir düşüncenin tam özünü olabildiğince ekonomik bir biçimde açıkça belirtmeye çalıştı. Klasik formdan çok daha fazla duyarlılıkla ilgilendi. Başından itibaren duyarlı bir çocuktu ve sonra da duyarlı bir adam oldu. Daha çocukken bile bir aristokratın beğenilerine sahipti. Bourbonneux'nün ünlü pastanesinde arkadaşları, birkaç kuruşa alabildikleri en ucuz şekerlerle karınlarını tıka basa doldururdu. Debussy ise küçük bir sandviç ya da küçük bir *timbale aux macaronis* ya da lezzetli bir lokma pastayı tercih ederdi. Yaşamının sonrasında da beğenileri eşit ölçüde mükemmeldi. Etrafı güzel baskılarla ve kitaplarla sarılmalıydı. Havyara duyduğu iştahla ünlü bir gurmeydi. Giyim tarzı, özenle seçilmiş kravatı, pelerini ve silindir şapkasıyla, züppece sayılabilirdi. Hayattan tam olarak ne istediğini biliyor ve onu alıyordu, gerisini boş verdi.

22 Ağustos 1862'de Paris'in hemen dışında St.-Germain-en-Laye'de doğan Debussy, büyüyüp alnında kemikli çıkıntılar olan tuhaf görünümlü bir oğlan –*un double front*– oldu. Parlak bir piyanistti ve on yaşında Konservatuvara kabul edildi. İki yıl sonra, Chopin'in Fa-Minör Konçertosu'nu çalacak kadar becerikliydi. Beste yapmaya da o sırada başladı. Yakın arkadaşı yoktu ve bir sınıf arkadaşı, onu "asık suratlı demesek de az konuşan" olarak tanımlamış; "arkadaşlarına cazip gelmiyordu." Alfred Lavignac'tan kuram, Antoine Marmontel'den piyano, Émile Durand'dan armoni, Ernest Guiraud'dan bestecilik dersleri aldı. Daha o sırada doğal bir asiydi; büyüklerine can sıkıcı sorular sormaktan çekinmeyen sorgulayıcı bir kafa yapısına sahip bir asi.

Konservatuvarda César Franck'ın bazı derslerine dinleyici olarak katıldı ve dehşet içinde irkilerek geri çekildi. Franck, Debussy'nin alıştırmalarına bakarak "*Modulez, modulez*" diyecekti. Debussy, ünlü ve saygın *maitre-*

nin karşısına dikilerek sınıfı şoka soktu. "İçinde bulunduğum tonalitede çok mutluyken neden değiştireyim?" Franck'a ton değiştirme makinesi diyerek dalga geçti. Guiraud'nun bestecilik sınıfında piyanonun başına oturup acayip akorlar oluşturur ve bunları bir sonuca bağlamak istemezdi. Bu durumdan bıkan bir öğretmeni hangi kurallara uyduğunu sordu. Debussy kısaca "Zevkime" yanıtını verdi. Ama yeteneği kabul ediliyordu ve birçok ödül kazandıktan sonra, 1884'te en büyük ödülle, Prix de Rome'la ödüllendirildi.

Debussy büyüyünce karışık ve çekingen bir adam, kabuğu kırılması zor biri oldu. Çok az arkadaşı ve daha da az samimi arkadaşı vardı. Erik Satie ve Pierre Louÿs, samimi arkadaşları arasındaydı. Özel yaşamı çok özeldi ve acınacak haldeydi –en azından, geleneksel davranış kalıplarına göre. 1887'de Roma'dan döndükten sonra, on yıl boyunca Gabrielle Dupond'la –yeşil gözlü Gaby– birlikte yaşadı. Gabrielle'in nereden geldiğini kimse bilmiyordu. Debussy, Montmartre'ye yakın sefil bir odada onun yanına yerleşti ve o da on yıl boyunca Debussy'e baktı, geçimini sağladı (Ne yaptı? Çamaşırcı mıydı? Fingirdek bir terzi mi? Yerleri mi silerdi? Kimse bilmiyor) ve alacaklıları kovdu. Debussy, Gabrielle'nin emeğinin karşılığını, 1899'da Rosalie Texier'le evlenerek ödüllendirdi. Onu daha önce de aldatmıştı ve Gabrielle aralarında geçen bir tartışmadan sonra kendini vurdu. Hayatta kaldı, kısa bir süre Debussy'e geri döndü ve sonra, gizemli bir biçimde ortadan kayboldu. Birkaç yıl sonra piyanist Alfred Cortot, Rouen'de bir tiyatroda onunla karşılaşmış. Üzerinde hizmetçi kıyafeti varmış.

Debussy'nin Rosalie'yle evliliği çok uzun sürmedi. Debussy'nin dediğine göre, bir süre sonra Rosalie'nin sesi kanını dondurmaya başladı. 1904'te evli Emma Bardac için onu terk etti; bunun üzerine Rosaile, Gaby gibi, kendini vurdu. Debussy, 1905'te Emma'yla evlenince entelektüel Paris'in büyük bölümü Rosalie'yi destekledi ve Debussy'nin para için evlendiğini düşündü. Emma, Debussy'den yaşlıydı ve birden fazla yetişkin çocuğu vardı. Banker Raoul Bardac'tan boşanmadan önce, Debussy'den bir kızı oldu –Debussy'nin taptığı Chouchou. Debussy'nin Emma'nın parasıyla ilgilenmiş olması çok olasıdır; ama onu başka herhangi birini sevebileceği kadar seviyordu. Emma şarkıcıydı, zeki, bilgili, sanatçı bir kadındı; Rosalie ise tatlı, entelektüel olmayan bir taşralıydı.

Her bakımdan Debussy'nin beğenileri diğer insanlarınki gibi değildi. Müzikal Avrupa Wagner'e taparken Debussy, Alman ustanın operalarıyla

kısa bir süre oyalandı ve sonra geri kalan ömrü boyunca Wagnercilikle savaştı. Satie, Debussy'i Wagner'den "daha saf " bir üsluba kendisinin ittiğini iddia etti. Erik Satie (1866-1925), *Le Chat noir*'da müşterileri eğlendiren ve aynı zamanda Fransız estetik yaşamında önemli bir yer edinmeyi başaran eksantrik bir piyanist ve besteciydi. "Beyaz anahtar" armonisiyle çıplak, kısa parçalar besteledi, ateşli bir anti-Wagnerciydi ve bir bakıma bilerek anti-müzik olan bir müzik türü ilan etti. Onun *musique d'ameublement*'i, bir duvar kâğıdına görmeden bakmak gibi, dinlenilmeden çalınmalıydı. Satie, erken Dadacılardan ve Gerçeküstücülerden biriydi ve *Pièces en forme de poire* [Armut Biçiminde Parçalar] ya da *Embryons desséchés* [Kurutulmuş Embriyolar] gibi gerçeküstü başlıklarla müzik besteledi. Chabrier ile Poulenc arasında bir halka olan müziği, çarpıcı bir biçimde bireyseldir. Ömrü boyunca ileri Fransız okulunu, önce Debussy'yi, sonra *Fransız Altıları*'nın bestecilerini etkiledi. Gelenekten tam bir kopuşu temsil etti.

> Debussy ile Satie ilk kez 1890'da *Le Chat noir*'da bir araya geldi.
> *Debussy ile ilk karşılaştığımda [diye yazıyordu daha sonra Satie] Musorgski ile doluydu ve bilinçli bir biçimde, bulunması kolay olmayan bir yol arıyordu. Bu konuda onun epeyce ilerisindeydim. Prix de Rome ya da başka bir ödülün yükü altında değildim; zira ben, hiçbir zaman hiçbir ödül kazanmayan –kuşkusuz tembel bir herif– Âdem (Cennetin Âdemi) gibi bir adamım. O sırada Joseph Péladan'ın bir librettosuna* Le Fils des étoiles*'i yazıyordum ve Debussy'ye anti-Wagnerci olmadığımı, kendi müziğimize –mümkünse Alman turşusu olmadan– sahip olmamız gerektiğini açıkladım. Claude Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec ve diğerlerinin tanıttığı araçları neden kullanamayalım? Bu araçları müziğe neden aktaramayalım? Hiçbir şey basit değil.*

Debussy de, ondan bağımsız olarak aynı sonuca varıyordu. Daha 1894'te Wagner aşkının bitmekte olduğunu anladı. "Birkaç yıl Bayreuth'u coşkuyla ziyaret ettikten sonra, Wagnerci formülden kuşkulanmaya başladım –daha doğrusu insanlar müziği yeterince bilmedikleri için sıradışı gibi görünen bir formülde topladığı klişeler, onların büyük derleyicisi olan o bestecinin tikel dehası dışında bir şeye uygun gibi gelmedi bana." Debussy, Wagner'in yolundan gitmek yerine onun ötesine geçmenin gerekli olduğu sonucuna vardı. Debussy giderek daha fazla Wagner'den çok Musorgski'de esin bulmaya başladı. Çaykovski'nin patronu Nadejda von Meck'in çocuklarının piyano

öğretmeni olarak 1881'de bir süre kaldığı Rusya'da Musorgski'nin müziğini dinlemişti. (Debussy, en büyük kızı Sonia'ya âşık olunca Meck, Debussy'i sepetledi.) Duyarlılığının sinir uçlarına doğrudan dokunan bir başka müzikal etki de, 1889'da Grande Exposition Universelle'de dinlediği Java Gamelan orkestrasının temsil ettiği egzotik müzikti. O sırada Java müziğinin, "yanında Palestrina'nın bir çocuk oyuncağı kaldığı" bir kontrpuan kullandığını fark etti. İlkel ve ortaçağ müziği her zaman onun ilgisini çekmiştir.

Bu süper rafine beğenilere, diğer bestecilerden hoşlanmama duygusu eşlik etmekteydi. Brahms ona hiçbir şey ifade etmiyordu, Çaykovski'den hoşlanmazdı, Beethoven canını sıkıyordu. Mozart'tan beri egemen form olan sonat formuyla nadiren çalıştı. Bir form olarak senfoninin öldüğüne inanıyordu. "Bana öyle geliyor ki senfoninin gereksizliği, Beethoven'den beri kanıtlanmıştır. Schumann ve Mendelssohn, aynı formları daha güçsüz bir biçimde saygıyla tekrarlamaktan başka bir şey yapmadılar." Onunki kişisel, neredeyse dokunulabilir, duyusal bir müzikti ("Formsuz!" diye bağırıyorlardı akademisyenler); "yerinde" akor çözümlerinden yoksun bir müzikti, tonalitenin dağılmaya başladığı, yirminci yüzyıla ait bazı form ve teknik düşüncelerin ilk kez sergilendiği bir müzikti. Wagner'den sonra tamamen yeni bir üslupla çalışan ilk besteciydi ve *L'Après-midi d'un faune*'un müzik tarihinde, *Eroica* Senfonisi'ne ve Monteverdi'nin *Orfeo*'suna denk bir yeri vardır. Çağ açan bu eserlerden her biri, eski kuralların artık işlemediğini netleştirdi.

Debussy, yeni bir tarzda *düşünüyordu*. "Müziğin doğası gereği geleneksel ve sabit bir forma dökülemeyen bir şey olduğuna giderek daha fazla inanıyorum. Renklerden ve ritimlerden oluşur. Gerisi, ustaların –çok büyük ölçüde dönem müziği dışında neredeyse hiçbir şey yazmayan– sırtına binen ruhsuz ahmakların uydurduğu bir sürü dümendir. Yalnızca Bach'ta bir hakikat düşüncesi vardı." Debussy'nin sevdiği çok az müzik vardı ve geçmişin saygı duyulan bazı figürleri kadar kendi çağdaşı Fransızları ve yakın öncellerini de küçük görmekteydi. Massenet, "aptalca düşüncelere ve amatör standartlara hakkını verme sanatında usta"ydı. *Faust*, Gounod tarafından "katledildi" ve Shakespeare'in *Hamlet*'i, "M. Ambroise Thomas tarafından en talihsiz biçimde ele alındı." Charpentier "düpedüz bayağıydı." Genel olarak: "Zavallı müziğimiz! Nasıl da çamurların içinde sürüklenmiş!"

Debussy'nin, kendisine *musicien français* demesi boyuna değildi. Bu etiket, büyük ölçüde anti-Wagnerciliğinin açık bir onayıydı ve daha sonra,

Birinci Dünya Savaşı sırasında anti-Alman duygularını da kapsadı. Zaten müziği, Fransız olan her şeyin özüydü. Bir keresinde Galya ideallerinin ne olduğu konusunda, Fransız berraklığı ve zarafeti ile Alman uzunluğunu ve ağırlığını karşılaştıran uzun bir açıklamada bulundu. "Bir Fransız için incelik ve ince ayrım, zekânın kızlarıdır." Fransız bir müzisyen ses üzerine ses yığmamalıdır; bu Fransız işi olmaz. Sanatçılar özdenetimi kullanmalıdırlar. O sırada Debussy bir libretto arıyordu. "Beni uzun ve ağır işler yapmaya mahkûm etmeyecek bir şiir, bana kendi mekânları ve karakterleriyle hareket eden sahneler sunacak, karakterlerin tartışmayıp yaşama ve kaderlerine boyun eğdikleri bir şiir düşlüyorum."

Bu satırlar 1889'da yazıldı. 1893'te rüya şiirini buldu. Bu, Maurice Maeterlinck'in 1892'de sahnelenen oyunu *Pelléas et Mélisande*'dı. Debussy oyunu gördü ve mest oldu. Librettoyla ilgili düşüncelerine tam anlamıyla uygundu. Daha konservatuvar öğrencisiyken "zamanı, mekânı, büyük sahnesi olmayan" bir libretto aramıştı. Operadaki müzik ögesinin çok fazla öne çıktığını, çok fazla şarkı bulunduğunu öğretmenine söyledi. "Sesin çiçek açıp gerçek şarkı söylemeye dönüşmesi, yalnızca gerektiğinde gerçekleşmelidir. Gri yapılmış bir tablo ideal olurdu." "Sırf gelişme uğruna gelişme olmamalı" diyordu Debussy. Üstelik *Pelléas et Mélisande*, Debussy'nin siparişi için yazılmış da olabilirdi ve yazarından, derhal bestelemek için izin istedi –çok az tanınan bir besteciden dünyaca ünlü bir oyun yazarına küstahça bir istek. Sonuç, on yıl sonra, bir şaheser oldu. Aynı zamanda Debussy ve Maeterlinck için sancılı bir dönemdi, bir yanlışlıklar ve kırılmış gururlar komedisi; karamsarlık, kahramanlık ve düpedüz ahmaklık komedisiydi.

Başlangıçta çok iyi anlaştılar. Debussy, librettoyu değerlendirmek için Maeterlinck'i ziyaret etti. Bir arkadaşına, Maeterlinck'in başlangıçta "müstakbel kocasına takdim edilen bir genç kız havasına büründü"günü yazdı. Debussy onu sevimli, genel olarak bilgili, ama müzik konusunda cahil buldu. "Beethoven'ın bir senfonisinden söz ederken, müzede dolaşan kör bir adama benzer." Debussy, partisyonu 1895'te bitirdi, memnun kalmadı ve baştan sona yeniden yazdı. Son notaları 1901'de yazdı. Bu arada Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, orkestra için üç Noktürn, birkaç şaşırtıcı şarkı yayımlamıştı ve artık ünlü bir besteciydi.

Partisyonu Maeterlinck'a çaldığında oyun yazarı, can sıkıntısından az kalsın uykuya dalıyordu. Karısı Georgette Leblanc, sürekli dürtüp uyandır-

dı. Leblanc, Maeterlinck'in oyunlarında yıldızlığa ulaşmış bir oyuncuydu. Aynı zamanda bir şarkıcıydı ve operanın Mélisande rolünü almayı umuyordu. Sorunda buradan çıktı. Onun anlattığına göre –ve pek çok kişi ona inandı– Debussy, prömiyeri onun okuması önerisine "bayıldı" ve birlikte birkaç prova yaptılar. Ama Opéra-Comique'un müdürü Albert Carré'nin farklı fikirleri vardı. Mary Garden'ı istedi ve rol ona verildi. Bir gün gazeteyi açana kadar ne Maeterlinck'in ne de Leblanc'ın durumdan haberi vardı. Maeterlinck hemen yapımı durdurmaya çalıştı. Debussy, Leblanc'a rol sözü vermediğini söyledi. Maeterlinck mahkemeye gitti ve mahkeme Debussy lehine karar verdi. Bu haberi alınca Maeterlinck'in tepesi attı. Sopasını kapıp Debussy'yi pataklamaya kalktı. Öfkeyle evinin penceresinden dışarıya atladı (göründüğü kadar da tehlikeli bir hareket değil; zemin katta oturuyordu) ve hızla gidip Debussy'nin evine daldı. Debussy pek de kahramanca davranmadı. Öfkeli ve azimli Maeterlinck'le karşılaşınca savaşmak istemedi ve koltuğa yığılıp kalırken karısı, amonyak tuzu yetiştirdi. Şaşkına dönen Maeterlinck "Bu müzisyenlerin hepsi deli, hepsi hasta" diyerek çekip gitti. Debussy ile Maeterlinck ya da Carré ile Maeterlinck arasında bir düellodan söz edildi. Ama düello olmadı. Onun yerine Maeterlinck bir falcıya gitti. Dediğine göre, fala inanmıyordu, ama falsız da kalmıyordu. Falcı, kimsenin karşı çıkmayacağı bir yanıt verdi. "Doğa güçleri kusursuz bir dengeye sahiptir" dedi. "İnsan mantığına göre, sonucu öngörmek olanaksızdır."

Olay, Maeterlinck'in *Le Figaro*'ya, performansın kendi isteğine aykırı olarak sergileneceğini dünyaya anlatan açık bir mektup yazmasıyla son buldu. Debussy'yi "keyfi ve saçma kesintilerle" librettoyu katletmekle suçladı. Bu koşullarda, diyordu Maeterlinck, "en kısa zamanda ve kesin bir başarısızlıkla sonuçlanmasını isteyecek durumdayım."

Maeterlinck'in isteği neredeyse gerçekleşiyordu. *Pelléas et Mélisande* 30 Nisan 1902'deki prömiyerinde başarılı olmadı, ama epeyce yoruma neden oldu. Ne var ki, kimi iyi müzisyenleri, özellikle de Alman müzisyenleri hayrete düşürse de kısa sürede tutuldu. O günün Almanları tarafından opera sayılan şeye o kadar aykırıydı ki onlar için tutacak bir yanı yoktu. Richard Strauss, *Pelléas et Mélisande*'ın bir performansına Romain Rolland'la birlikte katıldı; Rolland, gecenin çok keyifli bir anlatımını yazdı:

> *Strauss, birinci sahnenin sonunda geldi ve Ravel ile benim arama oturdu. Jean Marnold ve Lionel de la Maurencie [iki müzik eleştirmeni] arkada otu-*

ruyordu... Geleneksel nezakete aldırmayan tavrıyla Strauss, benim dışımda kimseyle pek konuşmadı, Pelléas *izlenimlerimi fısıltıyla anlattırdı bana. (Gazetelerdeki dedikodular nedeniyle kuruntulu olmuştu.) Büyük bir dikkatle dinliyor ve gözlerinde opera gözlükleriyle, sahnedeki ve orkestradaki her şeyi izliyordu. Ama hiçbir şey anlamıyordu. Birinci perdeden (ilk üç sahne) sonra, "Hep böyle mi olacak?" dedi. "Evet." "Daha fazlası yok mu? İçinde hiçbir şey yok. Müzik yok. Ardışık bir şey yok. Müzikal cümleler yok. Gelişme yok." Marnold sohbete katılmaya çalışıyor ve her zamanki ağır tarzıyla, "Müzikal cümleler var; ama öne çıkarılmaz ya da sıradan dinleyici anlayacak şekilde altı çizilir" dedi. Canı sıkılan ama istifini bozmayan Strauss, "Ama ben bir müzisyenim ve hiçbir şey duymuyorum" yanıtını verdi.*

Bugün, opera şarkısının ortodoksça söylenmesine koşullanmış dinleyiciler, Strauss'un verdiği tepkiyi verirler. *Pelléas et Mélisande;* Verdi, Puccini ve Wagner'in operalarının olduğu şekliyle hiçbir zaman popüler olmadı. Çok fazla rafinedir, kızıl kan yok denecek kadar azdır. *Pelléas et Mélisande*'ı yazılmış en incelikli ve havalı opera sayan azınlığı cezbeden şeyler tam da bu özelliklerdir. Bütün geleneksel aryaların yasaklandığı bir operadır. Onun yerine kahramanlar, bir tür konuşma-şarkı okurlar. Prömiyerden önce Debussy, rol alanları bir araya topladı ve herkesten şarkıcı olduğunu unutmasını istedi. Kuramsal olarak Wagnerci müzik, drama ve dekor kaynaşması idealine yaklaşan türden, laytmotiflerle (Strauss'un neşeli bir biçimde işaret ettiği) birlikte bütünlüklü bir opera olmasına rağmen bu operada vokal, satırın atası Wagner değil, Musorgski'dir. *Pelléas et Mélisande,* ses ve kavram bakımından Wagner'den tamamen farklıdır. Olay, bir rüya dünyasında; bir pianossimo sesler, yarısaydam renkler, incelik ve ılımlılık dünyasında geçer. Bir duyarlılık operasıdır. Debussy memnundu. "Başka insanların kendi keşiflerini ekleyerek ve dramatik müziği bu kadar uzun süredir maruz kaldığı ağır kısıtlamalardan kurtararak izleyebilecekleri bir yol açmaya çalıştım."

Prömiyerden birkaç yıl sonra Opéra-Comique için *Pelléas at Mélisande*'ya sıradışı ilginçlikte bir sunuş yazdı. Her zaman bir opera bestelemek istemiş olduğunu söyledi. "Ama kullanmak istediğim form o kadar sıradışıydı ki çeşitli kalkışmalardan sonra bu düşünceden neredeyse vazgeçmiştim. Daha önceki saf müzik arayışım, beni yalnızca teknik açıdan güzel olan ve yalnızca sınıfımızın bilmişlerine ilginç gelen klasik gelişmeden nefret etmeye götürdü.

Müzik için, doğanın tam bir yeniden üretimiyle değil, yalnızca Doğa ile İmgelem arasındaki gizemli yakınlıkla sınırlı olduğu için, kuşkusuz diğer sanatlardan daha fazla yetenekli olduğu özgürlüğü istiyordum." Wagner'in kuramları çözüm değildi. "O nedenle iş, *Wagner'in tarzından sonra* değil, *Wagner'in zamanından sonra* geleni bulmaktı. Maeterlinck'in oyunu "fantastik atmosferine rağmen" "*yaşamın sözde belgelerinden* çok daha fazla insanlık" içerdiği için, Debussy'ye uygundu. Dediğine göre Debussy, operasında,

> *dramatik müzik ele alınırken tuhaf bir biçimde ihmal edilmiş gibi görünen bir güzellik yasasına itaat etmeye [çalıştı]. Bu dramanın kahramanları, antikalaşmış gelenekler üzerine kurulu yapay bir dille değil, gerçek kişiler gibi şarkı söylemeye çalışırlar. İçinde ezginin izine rastlanmayan monoton belagate sözde düşkünlüğüme yöneltilen suçlamanın nedeni budur... Bir kere, bu doğru değil. Ayrıca bir kahramanın duyguları sürekli olarak ezgiyle ifade edilemez. Sonra, dramatik ezgi genel olarak ezgiden bütünüyle farklı olmalıdır... Tiyatroda müzik dinlemeye giden insanlar, her şey söylenip yapılınca, bir sokak şarkıcısının etrafında toplananlara çok benzerler! Orada bir kuruşa ezgisel duyguların içine dalınabilir... Tuhaf bir ironiyle, çığlık atarak yeni bir şey isteyen bu halk, birisi onu eski alışkanlıklardan ve geleneksel yavan gürültülerden uzaklaştırmaya çalıştığı her seferinde telaşlanan ve alay eden halkla aynı halktır... Bu anlaşılmaz gibi görünebilir; ama bir sanat eserinin ya da bir güzellik yaratma çabasının bazı insanlar tarafından her zaman kişisel bir hakaret gibi görüldüğü unutulmamalıdır.*

Pelléas et Mélisande'ın takipçileri olmadı. Eşsizdi ve eşsiz kaldı. Debussy'nin kendisi de bu tek operasını ya da aslında herhangi bir müziğini öne itmek için fazla çaba göstermedi. Yaşama yönelik tutumu, somurtkan bir umursamazlık tutumuydu. Zaten insanları çok fazla sevmezdi ve tek başına bu durum, pek çok bestecinin, müziğini tanıtmak için vazgeçilmez bulduğu kişisel bağlantıları kurmasını önleyecekti. 1894'te Prix de Rome'u kazanıp Villa Medici'de yaşamak zorunda kaldığında, perişan haldeydi. Villadan nefret ediyordu, öğrenci arkadaşlarından nefret ediyordu, Roma'dan nefret ediyordu ve "angarya" dediği üç yıllık süreyi bitirmeden Paris'e kaçtı. Her zaman anormal ölçüde alıngandı –çabuk darılırdı, hastalık derecesinde duyarlı, tanımadığı insanların yanında huzursuzdu. Doğal olarak halkın önüne çıkmaktan nefret ederdi, orkestra şefliği yapmaktan nefret ederdi, konserlerde piyano çalmaktan nefret

ederdi. Kedileri insanlara tercih ederdi ve her zaman en az bir iki Siyam kedisi olurdu. Herhalde kedilerde kendi çekingen, bağımsız ve ahlaktan yoksun doğasının yansımasını görüyordu. Debussy'nin erkek kedi alışkanlıkları ve ahlakı vardı; fiziğinde kediye benzer bir şey olmadığı halde karakterinde kedimsi bir şey vardı. Kısa boynu, tıknaz, güçsüz, solgun ve miskindi; büyük, şiş bir alnın altında kalın kapaklı gözleri vardı; İtalyan Rönesans tablolarındaki İsa'yı anımsatan bir sakal bırakırdı. Saçlarını, alnındaki şişlikleri kapatacak şekilde uzatırdı, ama işe yaramazdı ve ona "*Le Christ hydrocéphalique*" deniliyordu. Gerçekten de sıradışı bir görünümü vardı ve Colette onun "Pan'a benzeyen kafa"sına işaret ediyordu: "Huzursuz bakışlarında göz bebekleri, kendi keskin bakışlarının yoğunluğundan hipnotize olmuş av hayvanları gibi bir noktadan diğerine fırlayacak gibiydi." Bir kedi gibi şımarıktı ve yalnızca kendini düşünürdü. Okul arkadaşı Paul Vidal "Benciliğinin azalıp azalmayacağını bilmiyorum" diye yazmıştı. "Hiçbir özveride bulunmaz. Hiçbir şey onu etkilemez. Ebeveynleri zengin değil. Derslerden kazandığı parayı onlara destek olmak için kullanmak yerine kendine kitap, biblo, gravür ve çeşitli eşyalar alır. Annesi bu eşyalarla dolu çekmeceleri bize gösterirdi." Arkadaşları ona "borç" verdiklerinde, bir daha geri almayacaklarını bilirlerdi.

Ağzından sigarası eksik olmayan Debussy hovardaydı, zevk düşkünüydü, alaycıydı ve insanlardan çok hoşlanan biri değildi. Bu yüzden arkadaşları konusunda çok seçici davranırdı. Marcel Proust ona hayrandı, onu daha iyi tanımak istiyordu, hatta bir keresinde onu bir köşede kıstırıp arabasıyla evine kadar götürdü. Duyarlılığın iki büyük örneğinin buluşması keyifli olmadı. Proust, Debussy'nin, kendisini dinlememesinden yakındı. Debussy, Proust'un "çenesi düşük ve bir parça kapıcı kılıklı" olduğunu düşündü. Yine de her zaman züppe olan Proust, ısrar etti ve Debussy'i, onun adına vermek istediği bir partiye çağırdı. Debussy katılmayı reddetti. "Bir ayı olduğumu biliyorum, yine bir kafede görüşmeyi daha çok tercih ederim. Beni suçlama, ben böyle doğmuşum."

Son derece duyarlı iki kulağa sahip bir dâhi olarak da doğmuştu. Hiçbir bestecinin, doğru renk tonunu tam olarak veren akoru seçme konusunda onun kadar yanılmaz bir içgüdüsü yoktu. Onun müziğini, özellikle piyano müziğini benzersiz kılan bu renk tonlarıdır. Debussy, oldukça geleneksel *Pour le piano*'dan ağırbaşlı Etütler'e kadar epeyce piyano müziği besteledi. Piyano müziği, piyano çalışı kadar özgündü. İtalyan besteci Alfredo Casella, Debus-

sy'nin çalışını dinleyince ondan büyülendi: "Bazı Prelüdleri çalışı kelimelerle tarif edilemez. Uzman virtüözlüğüne sahip değildi, ama dokunuşu son derece duyarlıydı. Tuşların ve çekiçlerin mekanik yardımı olmadan çalgının telleriyle çalıyormuş izlenimi bırakıyordu. Pedalları herkesten farklı kullanıyordu. Sonuç saf şiirdi." Debussy bu sözlerden memnun olmalıydı. Onun bütün yaklaşımı, piyanoyu vurmalı sesinden kurtarmayı amaçlamaktaydı. Bu, Beethoven'den değil Chopin'den türeyen bir yaklaşım demekti. "Sonunda Beethoven'ın, piyano için kesinlikle kötü müzik yazdığına tamamen inandım" diyordu 1909'da. Piyanist Marguerite Long'a "Mozart'ın piyano konçertolarından gerçekten hoşlanmam, ama Beethoven'ınkilerden daha az" diye yazıyordu. Chopin, pedal efektleriyle ve hassas dokunuş çeşitleriyle piyanoya nasıl "şarkı söyletilebildiğini" göstermişti. Debussy bunu bir adım daha ileri götürdü. Piyanonun sanki "çekiçsiz bir çalgı"ymış gibi ses çıkarması gerektiğinde ısrarlıydı. Parmaklar "notalara nüfuz etmeli"dir. Efektler pedal kullanılarak elde edilmelidir –Debussy buna "nefes alan pedal" diyordu. 1903'te olgun piyano eserleri dizisine başladı. *Estampes*, *L'Isle joyeuse*, *Images*, *Children's Corner*, iki Prelüd kitabı ve iki Etütte, yeni bir piyano müziği yazma üslubunu, Chopin'den beri en anlamlı üslubu icat etti. Çoğu kez müzik teknik olarak zordur, ama teknik kısım diğerlerinin yanında en hafifidir. O zamanın piyanistleri yeni bir parmak kullanma tipiyle, yeni aralıklarla, yeni sesliliklerle ve pedalın devrimci kullanımıyla uğraşmak zorundaydılar. Tonlar ve akorlar artık havada yüzüyordu; ezgiler asılı armoni bloklarıyla ilerliyordu. (Daha sonra, yorumlarında "Debussy sisini dağıtmak" istediklerini söyleyen Pierre Boulez gibi müzisyenler, Debussy'nin o sisi çok bilinçli bir biçimde yaratmaya koyulduğunu göz ardı ettiler.) Debussy'nin piyano parçaları, izlenimci ressamların tuvalleri kadar "izlenimler"dir. "Gelişmeleri" yoktu. Aksine bu parçalar bir tek düşünceyi değerlendirir, o düşünceyle görür ve dururlardı. Armoni bakımından müzik hiçbir kurala uymuyordu. Debussy'nin hassas kulağı tek kuraldı ve yanılmaz bir kulaktı. Tonaliteden vazgeçmedi, ama çözülmenin eşiğine geldi. Akorlar mecburen çözülmezdi. Çoğu kez kendi başlarına bir amaçtılar. Öyle görünüyor ki, *Voiles* gibi bir eser, aynı anda üç anahtarla çalışır –La-Minör, Do-Majör ve Si-bemol Majör.

Debussy'nin şarkılarının da bu türden ton muğlaklıkları vardır. *Pelléas et Mélisande*'da duyulan hassas belagat duygusu, şarkılarda daha da rafinedir. Vokal satır, büyük ölçüde bir resitatif formundadır; burada söz-

cükler, Debussy'nin hatasız ölçü ve egzotik tını kulağıyla, duyusal eşliklerle kokulandırılmış yüksek bir değer kazanır. Debussy hep duyumcuydu. Eski düzenekleri –modal diziler, Gregoryen ilahi, pentatonik nitelikli Oryantalizmler– kullanırken bile, müziğin sesi duyumsaldı. Dizinin Majör ikililer üzerine inşa edildiği yeni bir düzenek, tüm ton dizi kullanırken de ses duyumsaldı. Debussy'nin müziğinde mecalsiz türden örtülü bir ses ve orkestra müziğinde kesinlikle yeni bir yaklaşım vardır. Debussy'nin orkestrasyonu inceliklidir, esnektir ve özgündür. Piyano müziğinde olduğu gibi, diğer bestecilerden farklı *duyuyordu*. Bize bir dizi duyu izlenimi verir; bir senfoni yazmaya en çok yaklaştığı *La Mer*'de bile, gelişmeden çok bir doğaçlama duygusu vardır. Renk, tını ve ritim, armoniye ve ezgiye eş bir önem kazanır. Bugün genç kuşaktan birçok kişi için, 1912 tarihli *Jeux* gibi bir partisyon, Schoenberg'in ya da Stravinsky'nin herhangi bir şeyinden daha devrimcidir.

Elbette Debussy, büyük eser dizisini başlatmadan önce yıllarca estetiğini düşünüp taşındı. Otuzunu geçene kadar da önemli bir şey yazmadı. Ondan on üç yaş küçük Ravel, 1900 yılı civarında, yirmi beş yaşındayken üretmeye başladı ve ikisinin meslek yaşamı paraleldi. 1907'de Debussy ve Ravel klikleri hırlaşıyordu ve müzikal Paris, savaştan sarsılıyordu. Kamuoyu tartışmalarından genellikle uzak duran Debussy yaka silkmişti. Bir gün sokakta bir arkadaşla karşılaştı ve arkadaşı Debussycilerin canını sıkmasıyla ilgili bir şey söyledi. "Sizin canınızı mı sıkıyorlar?" dedi Debussy. "Beni öldürüyorlar."

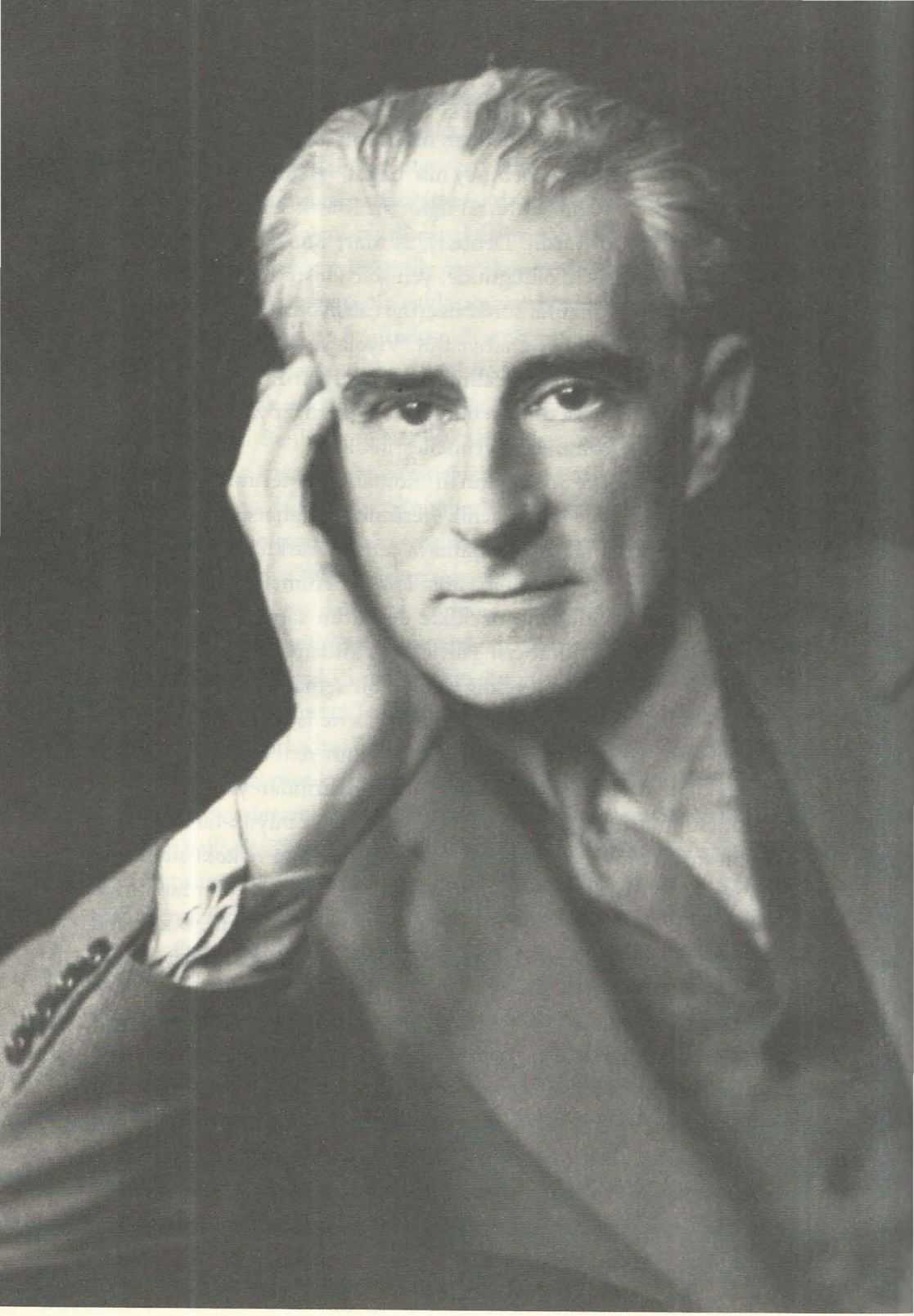
Debussy devamlı beste yapmaya başladığında, soyut bir müzikal kafa olmadığı belliydi. Zincirleme bir tepkime başlatmak için bir tetiğe ihtiyacı vardı ve bütün eserlerinin bir adının olması anlamlıdır –*Printemps, Ibéria, Children's Corner, Estampes, La Mer, Suite bergamasque, En blanc et noir* ve benzeri. Yirmi dört Prelüdden her birinin bir adı vardır; ama başlıklar, müzikten önceye değil, *sonraya* yerleştirilir. Bunu yapmakla Debussy, programlı müzik yazma niyetinde olmadığını açıkça gösteriyordu. Hiçbir zaman bir hikâye anlatmaz. Daha çok bir izlenim verir –deniz izlenimi, ay ışığı izlenimi, akvaryum balığı izlenimi, İspanya izlenimi. Müzikal ressamdır ve kusursuz bir vecizecidir. En tutkulu orkestra eseri *La Mer* bile, neredeyse bütünüyle programsızdır, Beethoven'ın *Pastoral* Senfoni'sinden (bu da bir gelecek "izlenimi"ydi) çok daha az programlıdır; zira Beethoven'ın, kuş sesleriyle, bir gök gürlemesiyle ve bir köylünün muzipliğiyle ilgili özel işaretleri vardır. Diğer yanda *La Mer* bir izlenimler dizisidir; burada dalgalar görülmez, hissedilir; imgeler özgül değildir,

ima edilir. Debussy bir keresinde "İçeri girince elinize tutuşturulan bir parça edebiyatı izlemek zorunda olan müzikten tiksinirim" diye yazmıştı.

Bu büyük partisyonda Debussy'nin özgür izlenimciliğinin, Klasik forma benzer bir şeyle yumuşatılması ilginçtir. Klasik senfoniye geçici bir benzerliği olan üç bölüm vardır. Debussy, 25 Mart 1918'da, Almanlar tarafından bombalanan Paris'te öldüğünde, yeni bir klasik form düşüncesine dönüyordu ve altı enstrümantal sonat üzerine çalışıyordu; bunların üçü tamamlanmıştı. Viyolonsel için Sonat ve flüt, Viyola ve Arp için Sonat arada bir çalınır; ama Keman Sonatı sık çalınır ve yüzü erken Yaylı Çalgılar Dörtlüsüne dönük, sevimli bir eserdir. Debussy, müziğin diğer yanlarını devrimcileştirdiği gibi, Klasik formu da devrimcileştirebilirdi.

Ondan üç kuşak önce Schumann'ın "Romantizm" teriminden rahatsız olması kadar, Debussy de "İzlenimcilik" teriminden rahatsız olurdu. *Images*'ı bestelediğinde, kuramlarını açıklamaya çalıştı. "Farklı bir şey yapmaya çalışıyorum –bir gerçeklik efekti, bazı aptalların İzlenimcilik dediği şey; bu terim genellikle yanlış kullanılır, özellikle de bütün sanat dünyasında gizemli efektlerin en büyük yaratıcısı Turner için kullanmaktan çekinmeyen eleştirmenler tarafından." Ama geldiği nokta, bir semantik meselesidir. Ne denirse densin –İzlenimcilik, üst-gerçeklik ya da ne isterseniz o– Debussy büyük şairler ya da ressamlar gibi çalıştı, dünyanın yeni bir işitsel resmini katarak gerçekliği yüceltti. Zarifçe keskin duyarlıklarından yeni bir söz dağarcığı çıktı. Onunkisi, bir Bach'ın ya da Beethoven'ın büyük-tarzlı müziği değildi ve bir kısmı oldukça düzdür. Ama beğenisi, rengi ve kokusuyla ona benzer bir şey hiç olmamıştır. Eseri, müzikteki en özgün dokulardan birine sahiptir –saydam, heyecanlı, belli belirsiz modal, egzotik, kesin. O zamana kadar işitilmemiş paralel akor hareketiyle, çözülmemiş disonanslarıyla, keyfi dizileriyle ve yeni grameriyle armonisi de o kadar özgündür.

Müziğin yirminci yüzyıl kopuşunun başlangıcıdır. Artık katedrale benzer büyük yapı toplulukları yoktu. Artık bu modülasyonun ya da ilerlemenin izlediği kurallar kümesi yoktu. Monet ve Cézanne'ın geleneksel renk ilişkilerine yaptığını, Debussy de tonal ilişkilere yaptı. *Puf*! Geçip gittiler. Resim sanatı ve müzik, retorik ya da illüstrasyondan çok kinaye; sone değil haiku oldu. Tek bir büyülü, baharatlı akor, ruh halini belirlemeye yeter. Gereksiz gelişmeyle can sıkmak niye? Debussy, Verlaine'nin sözünü hiç unutmadı: Belagatin boynu koparılmalıdır.



MAURICE RAVEL (1875 - 1937)
(BETTMANN ARŞİV)

31
GALYA ZARAFETİ VE YENİ NESİL
MAURICE RAVEL VE FRANSIZ ALTILARI

Avusturya'da Anton Bruckner ile Gustav Mahler birbirleri için neyse, Fransa'da da Claude Debussy ile Maurice Ravel birbirleri için oydu. Meslek yaşamları örtüştü, bazı ortak yanları vardı, aynı geçmişleri ve gelenekleri temsil ediyorlardı. Debussy ve Ravel, İzlenimci olarak sınıflandırılır –aslında önemli iki biricik İzlenimci. Ama Bruckner ve Mahler'de olduğu gibi farklılıkları, ortak oldukları şeylerden fazlaydı.

Debussy, Chopin'den Gounod ve Massenet'ye uzanan bir çizgide duyumsal bir besteci olduğu halde Ravel, soyu Liszt'ten Saint-Saëns ve Fauré'ye uzanan daha nesnel, kesinlikçi bir besteciydi. Debussy'nin müziği, bir hava yastığında yüzer. Ravel'inki, iyi yapılmış bir kronometre gibi geçip gider –Stravinsky bir keresinde Ravel'e "İsviçreli saatçi" demişti. Ravel'in müziği epeyce yapaylık içerir ve kendi zamanında yapay olmakla suçlandı. Kendisini küçümseyenlere "doğuştan yapay olunabileceği akıllarına gelmiş midir?" diyordu. Ravel kendisine yapay denilmesine hiç aldırmadı; ama taklitçi denilmesine çok alınırdı. Yirminci yüzyılın ilk on yılında birçok eleştirmen Ravel'in Debussy'yi kopya ettiğini yazdı. Ravel bu suçlamaya çok üzüldü.

Yeni yüzyılın başında en büyük iki Fransız müzik adamının arasındaki ilişki biraz bulutludur ve hakkında fazla bir şey bilinmez. Debussy ile Ravel yazışmadılar bile; bilinen bir mektupları yok. Başkalarına yazdığı mektuplarında Debussy, kendinden küçük meslektaşıyla ilgili bazı küçümseyici açıklamalar yapmış. Çok daha fazla ılımlı olan Ravel, ömrü boyunca Debussy hakkında övgüden başka bir şey söylemedi; ama bazen övgünün tuhaf bir keskin ucu da vardı.

Ravel ile Debussy, olasılıkla 1901'de karşılaştı. 7 Mart 1875'te Basses Pyrénées'teki Ciboure'de doğan Ravel, karşılaştıkları sırada hâlâ 1889'da girdiği Paris Konservatuvarındaydı. Yedi yaşında piyano çalmaya başlamasına rağmen Ravel, harika çocuk değildi ve Konservatuvarda on altı yıl kaldı; alışılmamış ölçüde uzun bir zaman. 1898'de icraya başladı ve 1901'de, ertesi

yıl yayımlanan *Jeux d'eau*'yu besteledi. O sırada Debussy, önemli bir piyano müziği bestelememişti. Sonraki yaşamında Ravel, önceliğin kendisinde olduğunu kibarca, ama kararlı bir biçimde sürekli belirtti; kopya çekme söz konusuysa, Debussy *ondan* kopya çekmişti. 1906'da Pierre Lalo'ya yazdığı bir mektupta şöyle diyordu: "İcadını Debussy'ye atfettiğiniz oldukça özel bir piyano müziği türünü uzun uzadıya anlatıyorsunuz. Ama *Jeux d'eau* 1902'nin başında çıktı; o sırada Debussy'nin bilinen piyano eserleri, yalnızca *Pour le piano* süitini oluşturan üç parçaydı; söylememe gerek yok ki o parçalara derin hayranlık duyarım, ama saf piyano bakış açısıyla bakıldığında gerçekten yeni bir şey iletmezler." 1928 gibi geç bir tarihte, Debussy'nin ölümünden on yıl sonra Ravel, hâlâ yanlış anlamaları ortadan kaldırmaya çalışıyordu:

> *Müzisyen ve insan Debussy'ye derin hayranlığım vardı; ama ben Debussy'den doğuştan farklıyım; Debussy benim kişisel mirasıma tamamen yabancı olmamış olabilir, ama ben Gabriel Fauré, Emmanuel Chabrier ve Erik Satie'yi de evrimimin en baştaki evreleriyle özdeşleştiririm... Debussy'nin simgeciliğinin karşıt yönünde ilerlediğime inanıyorum... İlk çıkan* Jeux d'eau*'nun kompozisyon bakımından Debussy'nin* Jardins sous la pluie*'sinden etkilendiği ısrarla iddia edilmektedir; daha çarpıcı bir örtüşme ise benim* Habanera*'mla ilgili öne sürülmektedir; ama bu tür yorumları ben başkalarına bırakmalıyım. Bununla birlikte, nitelik olarak görünürde benzer kavrayışların, neredeyse aynı zamanda yaşamış iki farklı bestecide, birinin diğerini doğrudan etkilediğini ima etmeksizin olgunlaşmış olması pek âlâ mümkündür.*

Başlangıçta Debussy, Ravel'i cesaretlendirmiş gibi görünüyor. 1904 tarihli Yaylı Çalgılar Dörtlüsüyle ilgili Ravel'e bir mektup gönderdiği söylenir: "Müzik tanrılarının adına ve benim adıma, tek bir notasına bile dokunmayın." İki bestecinin birçok biyografisinde bu cümle aktarılır; ama hiç kimse mektubun orjinaliyle ortaya çıkmadı. Ravel'in ünü çok hızlı arttı; Fransız müzikolog ve eleştirmen Louis Laloy, anılarında şöyle demektedir: Debussy ve Ravel'in arkadaşları o kadar keskin saf tuttular ki birkaç "ahmak işgüzar" yüzünden bir süre sonra iki adam birbirini görmeyi bıraktı. Romain Rolland'ın görüşüne göre, soğukluk büyük ölçüde Debussy'den kaynaklanmaktaydı; "biliyorum, Ravel'in müziğine (ya da başarısına) şiddetli antipati duyar. Ravel, ondan büyük bir asalet ve tevazuyla söz eder." Laloy, 1907'de Ravel'in *Histoires naturelles*'ini değerlendirince kendi müziği dışında nere-

deyse her müzik konusunda korkunç kedileşen Debussy, Ravel hakkında hoş olmayan sözler söylemişti. Laloy, şarkıların Musorgski'nin ruhuna uygun, ancak daha iyi olduklarını yazdı. Debussy'nin tepesi attı ve Laloy'a bir not gönderdi. "Sizin gibi zevk sahibi bir adamın *The Nursery* gibi saf, içten gelen bir şaheseri M. Ravel'in *Histoires naturelles*'inin yapay Amerikancılıklarına bilerek kurban etmesine hayret" ettiğini yazdı. "Ravel'in tartışılmaz becerisine rağmen bu şarkılar, dayanaksız dememiz gereken müzikten ibarettir." Diğer yanda Ravel, Debussy'nin müziğine hayran olmaya devam etti ve 1909-1910'da, Noktürnler ve *L'Après-midi d'un faune*'u iki piyanoya uyarladı. On iki yıl sonra, Debussy'nin iki piyano eserini orkestraya uyarladı.

Ravel, 1910'da ünlüydü ve 1905'ten beri öyleydi; o tarihte Prix de Rome'u kazanamaması bir skandal olmuştu. Önce 1901'de yarışmaya katılmıştı. Bir kantat yazmak zorunda olduğu halde metnin sıkıcılığıyla eğlenen Ravel, büyük ölçüde vals zamanlı bir eser sundu. Jüri üfleyip püfledi. "M. Ravel, bizimle dalga geçebileceğini sanmamalıdır. M. Ravel bizi düztaban ukalalar sayabilir, ama bizi aptal yerine koyması cezasız kalmayacak." Ravel ikincilik ödülünü kazandı ve kamuoyunda gerçekleşen tanıtımın keyfini sürdü. Konservatuvarda kaldı ve 1902'de ve 1903'te yarışmaya tekrar katıldı, ama hiçbir ödül alamadı. 1905'te Prix de Rome için başvurduğunda, otuzunu geçtiği gerekçesiyle yarışmaya katılmasına izin verilmedi. Hemen basından kükreme sesleri yükseldi ve olay bir *cause célèbre* halini aldı.

Zira Ravel, sadece genç, yetenekli bir besteci değildi. Bundan çok daha fazlasıydı. Kendini kanıtlamıştı ve Fransa'da en çok konuşulan genç besteciydi. Daha 1895'te, üslubundaki olgunluğu incelikli bir hassasiyetle ortaya koyan kısa bir piyano parçası olan *Menuet antique* ile basında yer almıştı. *Sites auriculaires*'i, 1898'de Société Nationale'nin bir konserinde çalınmıştı. Konservatuvarda Ravel'in sınıf arkadaşı olan ve sonunda Ravel'in ve Debussy'nin neredeyse bütün piyano müziklerinin prömiyerlerini çalan İspanyol piyanist Ricardo Viñes, 1902'de *Jeux d'eau*'yu sunmuştu. 1903'te Ravel, güzel şarkı dizisi *Schéhérazade*'ı ve 1904'te Fa Yaylı Çalgılar Dörtlüsünü besteledi. 1903'te Prix de Rome'a layık görülmeyen ve 1905'te yarışmaya katılmasına izin verilmeyen besteci, işte buydu. Sadece müzik çevrelerinde kızgınlık yaratmadı; gazetelerde de Ravel'i destekleyen yazılar çıktı. Paris birkaç ay bu tartışmayla çınladı. Ravel, *Le Temps*'la bir söyleşi yaptı ve ağırbaşlı bir açıklamada bulundu:

Roma'ya gitmeyeceğim. Buna kurum, genç bestecilere Villa Medici'nin yolunu açma yetkisine sahip tek kurum karar verdi. Bu talihsizlik beni üzüyor. İkincilik ödülü; profesörüm M. Gabriel Fauré'nin teşvik ve takdir ettiği özenli eserim; yayımlanan ve kamuoyunca beğenilen eserlerim, kusursuz bir kantat yazma karinesi ya da yoldaşlarımdan üstün biri olmadan, yarışmaya katılmama izin verileceğini ummama neden oldu.

Ravel Vakası'nın bir sonucu, Konservatuvar müdürü Théodore Dubois'nın istifası ve onun yerine Fauré'nin atanması oldu. Ama bunlardan hiçbiri, Konservatuvardan ayrılan Ravel'i doğrudan etkilemedi. O andan itibaren yaşamının sonuna kadar bir besteci olarak sakin bir hayat sürdü. Zayıf bir adamdı, yaklaşık bir buçuk metre boyundaydı, zarifti, züppeliğe varacak kadar süslü giyinirdi. Bir keresinde "Her zaman Maurice Ravel olmaktansa Beau Brummel olmayı yeğlerim" demişti. Kendi zamanında hakkında epey dedikodu çıkmıştı. Anne tarafından Bask kökenli olduğunu iddia etti; ama hiç kimse, ailenin soyağacını iddiayı doğrulamaya yetecek kadar geriye götüremedi. Ravel'e Yahudi diyenler vardı. Yine bir kanıt yoktu, ama olası görünmüyor. Homoseksüel olduğu fısıldanıyordu. Yine şöyle ya da böyle hiçbir kanıt yoktur. Hiç evlenmedi, adı bir kadınla ya da erkekle hiç ilişkilendirilmedi.

Uzun bir süre, besteci Florent Schmitt, şair Tristan Klingsor (gerçek adı Léon Leclèrc), piyanist Viñes, yazar Léon-Paul Fargue, eleştirmen M. D. Calcocoressi ve Fransız entelektüel yaşamının diğer ünlüleriyle birlikte, Apaşlar olarak bilinen grubun bir üyesiydi. Bu grup, bir Fransız Davidsbund'du ve Schumann duysaydı bundan memnun olurdu. Ravel'in müziğinin çoğunu önce Apaşlar dinlerdi ve Ravel onların eleştirilerine çok dikkatli bir biçimde kulak verirdi. Sonatin ve beş *Miroirs*'i 1905'te bestelendi; arp, flüt, klarnet ve yaylı çalgılar için Giriş ve Allegro, şarkı dizisi *Histoires naturelles* ile aynı yıl, 1906'da bitirildi. *Miroirs* Apaşları şaşırttı; aslında takımdan yalnızca biri popüler oldu –İspanyol canlılığı ve parlak piyano düzenlemesiyle *Alborada del gracioso*. Diğer parçalar –*Oiseaux tristes, Noctuelles, La Vallée des cloches* ve *Une Barque sur l'océan*– insansız bir diyarda müzik ile resim arasında avare dolaşıyor gibi görünür. *Miroirs* o zamanın pek çok dinleyicisinin canını sıktığı halde, Jules Renard'ın şiirlerine yazılan *Histoires naturelles* bir skandala neden oldu. Jane Bathori, bunları 1907'de bir Société Nationale

konserinde söyledi, vahşi bir geceydi. Debussyciler Ravelcilere, Ravelciler Debussycilere bağırıp çağırdı. Gazeteler konsere ve yarattığı hengâmeye ikinci *Ravel Vakası* dediler. Lalo, ne yaptığını bilmeden Ravel'i Debussy'yi taklit etmekle suçlayan makalelerle yangını körükledi.

Ravel, kendisi de tartışmalara girip gazetelere birkaç mektup yazdıktan sonra, tek perdelik komik opera *L'Heure espagnole* üzerinde çalışmaya başladı. 1907'de bitirdi ve sahnelendiğini görmek için dört yıl beklemek zorunda kaldı. Birinci Dünya Savaşına kadar olan diğer büyük eserleri 1908'de üç bölümlü *Gaspard de la nuit* ile 1911'de *Valses nobles et sentimentales* (ikisi de solo piyano için), 1908'de *Ma Mère l'Oye* (piyano düeti), 1907'de *Rapsodie espagnole* (orkestra için) ve *Daphins et Chloé* balesini kapsamaktaydı. Bale, Diaghilev'in Ballet Russes için bestelendi, prömiyeri 1912'de yapıldı. Stravinsky'nin Diaghilev için bestelediği iki gişe rekortmeninden –1910'da *Ateş Kuşu* ve 1911'de *Petruşka*– farklı olarak *Daphnis et Chloé* hiçbir zaman popüler bir bale olmadı. Hikâyesi gereğinden fazla durağandır, Vaslav Nijinski'nin yaptığı koreografi çok beceriksizcedir ve Yunan pozları, Ravel'in partisyonuna çok uymaz. Ama baleden alınıp düzenlenen iki orkestra süiti ses getirmeye başladı ve *Daphnis et Chloé Suit No. 2*, yüzyılın en popüler orkestra eserlerinden biri oldu. Balenin kendisi çok geçmeden Ballet Russes repertuvarından çıkarıldı. Ama Ravel'in Diaghilev'le ilişkisi, yirminci yüzyılın en görkemli orkestra partisyonlarından biriyle sonuçlandı ve Ravel ile Stravinsky'yi bir araya getirmeye de yaradı. İki besteci birbirlerine hayran oldular, hatta 1913'te Musorgski'nin bir bale için kullanılacak *Hovanşçina*'sının orkestrasyonu üzerinde birlikte çalıştılar. Ravel ve Apaşlar, 29 Mayıs 1913'te Stravinsky'nin *Bahar Ayini*'nin Champs-Elysées Théâtre'deki prömiyerine katılıp yeni kahramanlarını alkışladılar.

Ravel'in Birinci Dünya Savaşından önce tamamladığı son eser, en gösterişli ve zarif partisyonlarından biri olan (ilk bölümün açılış teması en büyük lirik esini olabilir) La-Minör Üçlü'ydü. Ravel orduya katılmaya çalıştı, ama kabul edilmedi. Boyu çok kısa, kilosu çok azdı. Sonunda 1916'nın başında kamyon sürücüsü olarak kabul edildi ve hatta cepheye bile gitti. 1917'de Paris'e gönderildi ve sağlığı bozulduğu için terhis edildi. Diğer belirtilerin yanı sıra, tüberküloz olmasından korkuldu. İyileşmek için Normandiya'ya gitti ve *Le Tombeau de Couperin* üzerinde çalışıp, 1917'de hem solo piyano versiyonunu hem orkestra düzenlemesini bitirdi. Sonra tekrar Paris'e dönüp, başlangıçta

Wien adını verdiği *La Valse*'i (1920) besteledi. Bir "koreografik şiir" olan *La Valse*, parasını ödeyen, ama müziği hiç kullanmayan Diaghilev için bestelendi. Müziğin kullanılmaması Ravel'i incitti. (İkisi 1925'te karşılaştı ve Ravel onun elini sıkmak istemedi. Diaghilev bozuldu ve Ravel'i düelloya davet etti. Âdet olduğu üzere, meydan okuyan vazgeçirildi. Bir daha da hiç karşılaşmadılar.) Montfort l'Amaury'de küçük bir villa olan Le Belvédère'i satın alıp arkadaşları için kurup çalıştırmaktan hoşlandığı mekanik oyuncaklarla doldurdu. 1920'de Légion d'Honneur'le ödüllendirildi –kabul etmedi. Prix de Rome'dan mahrum bırakılmasını unutmamıştı. Daha sonra, Fransız hükümeti hakkında ne düşündüğünü göstererek Belçika Kralı Leopold'un verdiği bir nişanı ve Oxford'un verdiği fahri doktorluk unvanını kabul eti.

Bu arada Fransız Altıları uluslararası dikkatleri üzerine çekiyordu. Erik Satie'nin etrafında toplanmışlardı ve Ravel'inkinden önemli ölçüde farklı bir estetiği temsil ediyorlardı. Ravel 1925'te, Altıların çıkardıkları kadar usta işi bir eser olan opera-pandomima *L'Enfant et les sortilèges* ile onlara bir iki şey gösterdi. Bunu *Chansons madécasses* (1926), bir keman sonatı (1927), 1928'de Amerika Birleşik Devletleri'ne bir gezi, ünlü *Bolero* (1929) ve iki piyano konçertosu (1931) izledi. Bu konçertolardan birini, yalnızca sol el için Re-Majörü, savaşta sağ kolunu kaybeden Avusturyalı piyanist Paul Wittgenstein sipariş etmişti. Diğeri daha ortodoks Sol-naturel Konçerto'ydu.

1932'de, belki bir otomobil kazasının sonucu olarak, belki daha derin bir hastalıktan ötürü Ravel, bir sinir krizi geçirdi. Araba kazasındaki yaraları hafif gibiydi ve Ravel fazla önemsemedi: "birkaç çatlak, Amerikalıları İbrani kökenime ikna etmek için kemerli bir burun, ama özellikle göğsümde beni öksürürken çarpık çurpuk yapan morluklar." Ertesi yıl, 1933'te, kol ve bacaklarının kontrolünü kaybetmeye başladı. Bunu bellek kaybı ve bedeninin iki tarafı arasında uyumsuzluk takip etti. Zihni normal kalmasına rağmen beste yapamıyor ya da piyano çalamıyordu. 1937'de beyin ameliyatı geçirdi, ama iyileşemedi. Hastalığı gizli tutuldu. 28 Aralık 1937'de bir Paris hastanesinde öldü.

Az miktarda müzik, çok az miktarda da büyük ölçekli müzik bıraktı. Orkestra müziğinin önemli bir bölümü, başlangıçta piyano için bestelendi. Bunlar, *Ma Mère l'Oye*, *Pavane pour une infante défunte*, *Alborada del gracioso*, *Rapsodie espagnole*'nin üçüncü bölümü (*Habanero*), *Le Tombeau de Couperin* ve *Valses nobles et sentimentales*'ini kapsamaktaydı. En popüler parçalarından

biri, yine bir piyano eseridir: Musorgski'nin *Bir Sergiden Resimler*'inin orkestrasyonu. Göz alıcı *Tzigane*, esasında 1924'te keman ve piyano için bir parça olarak bestelendi ve aynı yılın sonralarına doğru, keman ve orkestra için bir parçaya dönüştürüldü. Bu müziğin tamamı bir parçadır; nitelik olarak çok az çeşitleme vardır. Başından itibaren Ravel bireysel bir üslup geliştirdi ve üslubu yıllar içinde şaşırtıcı ölçüde az değişti. Başlangıçta Liszt, Chabrier, Musorgski ve Fauré'den etkilendi; elbette Debussy de gelişiminde bir rol oynadı. *L'Après midi*'den sonra Paris'te yetişen hiçbir genç besteci o yeni seslerden tamamen kurtulamazdı.

Ama Ravel'in estetiği, özünde Debussy'ninkinden farklı öncüllere dayanmaktaydı. Ravel daha titizdi; sonat formunu, Klasik ve Barok modellerden türetilen formları kullanan daha ortodoks bir biçimciydi. Aslında kişisel olan müziğinin güçlü bir nesnellik duygusu vardır. Ravel'in müziğinde, Debussy'nin baştan çıkarıcı duyusallığı hiç olmadı; büyük çağdaşının suluboya eserlerinin tam tersiydi. Debussy'nin formları çoğu kez renklerden ve dokulardan geliştirilirdi ve bilinen hiçbir kurala uymazdı. Ravel, renklerden ve dokulardan değil, daha çok temalardan yola çıkarak çalıştı. Debussy'den çok daha fazla kendinden öncekilere baktı, çoğu kez "tarzında" parçalar yazdı. İlk önemli eseri *Jeux d'eau*, Liszt'in *Jeux d'eaux à la Villa d'Este*'sinden esinlenen bir su parçasıydı. Ravel, Viñes'e "Liszt'i çaldığın gibi çalmalısın" diyordu. Ravel, Debussy'nin yaptığı gibi, piyanoyu çekiçsiz bir çalgı olarak hiç düşünmedi. *Gaspard de la nuit*'de Ravel, "Balakirev'in *Islamey*'inden daha zor olacak" dediği Liszt-sonrası bir virtüöz parça yazmaya koyuldu. Üç *Gaspard de la nuit* parçasının sonuncusu olan *Scarbo*, repertuvarın müthiş parmak-bükenlerinden biridir. İkinci Dünya Savaşından sonra özel ilgi görmeye başladı. Yeni kuşak piyanistler onu sevdiler ve *Gaspard*'ı, yirminci yüzyılın en çok icra edilen piyano eserlerinden biri yaptılar.

Liszt ve Balakirev tarafından tetiklenen Ravel, *Valses nobles et sentimentales*'te Schubert'e yöneldi. "Başlık... [*Valses nobles* adlı bir dizi bestelemiş olan] Schubert üslubunda bir vals dizisi besteleme niyetimi açıkça gösterir. *Gaspard de la nuit*'ye niteliğini veren virtüözlük yerine armonileri vurgulayan ve öne çıkaran, daha berrak, daha aydınlık bir üslup vardı." *Valses nobles et sentimentales*, Viyanalı Schubert'le başlayıp Fransız olarak bitti. Düşünce Schubert'ten gelebilir, ama icra Fransız kokuludur, özellikle de rüyaya benzer bir biçimde önceki valsleri hatırlatan son vals. Schubert,

bir Ravel eserine neden olan tek Avusturyalı besteci değildi. Johann Strauss ve Mozart da vardı. *La Valse* ilkinden, Sol-naturel Piyano Konçertosu ikincisinden kaynaklandı. Ravel *La Valse*'i "Büyük Strauss'un, Richard değil, diğerinin –Johann– anısına bir tür saygı" olarak tarif etti. "Hayranlık verici ritmine duyduğum yoğun sempatiyi ve dansla ifade edildiği şekliyle *la joie de vivre*'e Franckçı Püritenizmin ifade ettiği şeklinden çok daha yüksek değer biçtiğimi biliyorsunuz. Ben çok az bir Katoliğim." Sol-Majör Konçerto'ya gelince; Ravel, "sözcüğün en doğru anlamıyla bir konçerto, Mozart ve Saint-Saëns'ınkilerle aynı ruhta" olduğunu iddia etti. "Bana göre, bir konçertonun müziği neşeli, parlak olmalı; derinliği ya da dramatik efektleri amaçlamamalıdır." Ravel, Brahms'ın piyano konçertolarını sevmediğini açıkça belli ediyordu; onların piyano için olmadıklarını, piyanoya karşı olduklarını söylüyordu.

Yerinde duramaz, araştırmacı Ravel, diğer eserler için başka yerlere baktı. *Le Tombeau de Couperin* için klavsencilere kadar geri gitti. Amerika Birleşik Devletleri'nde George Gershwin'le karşılaştı, epeyce caz dinledi ve diğer Amerikan düzenekleriyle birlikte müziğiyle bütünleştirdi. *L'Enfant et les sortilèges*'i "bir Amerikan opereti üslubunda" beslemeye çalıştığını söyledi. Keman Sonatı'nın yavaş bölümüne *Blues* adı verilir ve Sol-Majör Konçerto'da biraz caz vardır. *Rapsodie espagnole* ve *L'Heure espagnole* için, kendisinden önceki birçok Fransız bestecinin yaptığı gibi, İspanya'ya yöneldi.

Birinci dönemi 1914'te bitti. Daha sonra sağlığı bozulunca yazmakta giderek zorlandı. Bu durum canını sıktı. Besteci Claude Delvincourt'a "Hayatımda başarısız oldum" diyordu. "Büyük bestecilerden biri değilim. Bütün büyükler muazzam eserler ürettiler. Eserlerinde her şey var –en iyisi ve en kötüsü, ama her zaman nicelik var. Ama ben görece çok az yazdım... ve bunu da epeyce zor yaptım. İşimi yavaş, damla damla yaptım. Parça parça kendimden kopardım... şimdi artık yapamıyorum ve artık bu durum bana keyif vermiyor." Yine de izleyen on iki yıl boyunca yetilerinde hiçbir azalma göstermeyen güzel müzikler bestelemeye devam etti. Bazı eleştirmenler, son eserlerinden biri olan Sol El İçin Piyano Konçertosu'nun, yaptığı en heyecan verici ve anlamlı bestelerden biri olduğunu savunurlar.

Kimden esinlenmiş olursa olsun (Liszt, Schubert, İspanya) bütün müziği, sonunda Ravel'in imgeleminden ve tekniğinden süzülüp tutarlı bir alaşıma dönüşür. Ravel sesi vardır. Doğrudan müzik malzemesiyle çalışan

katışıksız ve yalın bir müzisyendi ve dönemin birçok bestecisinden farklı olarak müzikle ilgili kuramları yoktu, çeşitli estetik hareketlerine de bulaşmadı. Müziğinde içgüdü hissi nadiren vardır; her şey çok özenli bir biçimde düzenlenip dengelenir. Hatta Ravel, duygularını nadiren açığa vurduğu için bir bakıma ketum bir müziktir. Bazı eleştirmenler, Ravel'in gereğinden fazla bağlantısız olmasından yakınmaktadır ve çok kesin bir biçimde bağlantısızdı. Ama bu nesnellikle birlikte müziğinin bir büyüsü, olağanüstü bitimi, nüktesi (*Histoires naturelles*'de olduğu gibi) ve rengi vardır. Bir orkestracı olarak, kendisinden çok şey öğrendiği Debussy'den bile daha yaratıcıydı. İspanya'dan esinlenen ve bir yıl arayla –1907'de ve 1908'de– bestelenen Ravel'in *Rapsodie espagnole*'ü ile Debussy'nin *Iberia*'sını karşılaştırın. Ravel orkestrasyonunun daha esnek, daha aydınlık bir niteliği vardır.

Ravel, Debussy düzeyinde güçlü bir yaratıcı değildi. Kafası biraz daha geleneksel çalışırdı ve kendi üslubunun oldukça bilincinde olan bir gölgeydi. Ama kendi kapsamı içinde emin ve kusursuz çalıştı ve müziği çok fazla eskimemiştir.

1920'lerde Paris'in sevgilileri olan Fransız Altıların pek çok üyesinin, gerçekten "modern" olan ve Fransız müziğini yeni bir yola sokacak gençlerin müziğinden çok daha az eskimiştir. Altıların kökeni, Diaghilev'in; müziği Erik Satie'ye, metni Jean Cocteau'ya, dekoru Pablo Picasso'ya ait olan *Parade*'yi sahnelediği 1917'ye kadar gider. *Parade*, Paris halkının çok sevdiği skandallardan birini yarattı. Partisyona hayranlıklarını yüksek sesle ifade eden bir grup genç besteci, Satie'nin etrafında toplandı. Satie'nin *yeni gençlerim* [*nouveaux jeunes*] dediği bu gençler, İsviçreli (Fransa'da doğmuş olmasına rağmen) Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey ve Germaine Tailleferre'ydi. Bir yıl sonra, Francis Poulenc ve Darius Milhaud da *yeni gençlere* katıldı. "Debussycilikten, Florent Schmitt'ten, Ravel'den sıkıldık" diyordu Poulenc. "Müziğin berrak, sağlıklı ve dinç olmasını istiyordum –Stravinsky'nin *Petruşka*'sı ruh olarak ne kadar Russa, müzik de o kadar Fransız. Bana göre, *Petruşka* St. Petersburg için ne ise, Satie'nin *Parade*'ı da Paris için odur." Genç besteciler bu estetik altında güçlerini birleştirdi. Milhaud, Fransız Altıların nasıl birleştiklerini tasvir etmiş:

> *Salle Huyghens'te [1919'da] sözleri Saint-Léger'e ait olan, Louis Durey'in* Images à Crusoé*'sini Bertin'in söylediği ve Capelle Quartet'in benim Dördüncü Dörtlümü çaldığı bir konserden sonra, eleştirmen Henri Collet,* Co-

moedia'da "Beş Rus ve Fransız" başlıklı bir vakayiname yayımladı. Oldukça keyfi bir biçimde altı isim seçmişti: Auric, Durey, Honegger, Poulenc, Tailleferre ve ben –farklı huylarımız ve tamamen farklı karakterlerimiz bir tarafa bırakılarak sırf birbirimizi tanıdığımız, iyi arkadaş olduğumuz ve aynı programda çıktığımız için. Auric ile Poulenc, Cocteau'nun izleyicileriydi; Honnegger Alman romantiklerden, ben Akdeniz lirizminden türedim... Ama karşı çıkmak yararsızdı. Collet'nin makalesi dünya çapında öyle bir ilgi yarattı ki "Altılar Grubu" doğdu ve ben de parçası oldum.
Böyle olunca Altılar Konserleri vermeye karar verdik. İlk konser benim eserlerime, ikincisi yabancı müziğe ayrıldı... Satie maskotumuzdu. Aramızda çok seviliyordu. Gençleri o kadar seviyordu ki bir gün bana şöyle dedi: "Şimdi dört yaşında olan çocukların ne tür bir müzik yazacaklarını keşke bilsem." Sanatının saflığı, her türlü ödünden duyduğu dehşet, parayı önemsememesi ve eleştirmenlere yönelik acımasız tutumu, hepimiz için harika bir örnekti.

Satie, Altıların manevi lideri olduğu kadar, Cocteau da entelektüel lideri oldu. Stravinsky üçüncü gurularıydı, ama yalnızca bir etki olarak. Altılar, yaşayan diğer bestecilerin müziğinden çok daha fazla onun müziğine hayrandılar. Onlara göre, Debussy "ölü"ydü ve Ravel'in müziği "iddialı"ydı, "aşırı rafine"ydi, "eskimiş"ti. Dediklerine göre, genel olarak müzik kısırdı, eski ustaların formülleriyle besleniyordu. Yabancı evliliğe ve taze kana ihtiyaç vardı: "ciddi" müziğin cazla, popüler müzikle, vodville, müzikholle, sirkle, ticari müzikle evliliğine. Sıradan olmak, yüksek beğeni sahibi olmaktı. Geleneğe burun kıvrılmalıydı. Senfoniler yazılmadı. Onun yerine fokstrotlar, yergiler, burleskler, karikatürler, kısa parçalar, dans müziği yazıldı. Caz çağıydı: Büyük çoğunluğu şimdi unutulmuş neşeli eserler üreten neşeli bir dönemdi.

Durey ve Tailleferre kısa sürede gözden kayboldu ve Auric, değerli bir şey üretmedi. Uluslararası planda dikkat çeken ilk kişi Darius Milhaud'ydu (4 Eylül 1892-22 Haziran 1974). Honegger yavaş gelişiyordu ve uysal Poulenc, polyaço olarak görülmekteydi. Milhaud, 1920'lerin başında, özellikle politonal denemelerinden ötürü epeyce dikkat çekti. Stravinsky, *Petruşka*'da Do-Majör bölüme karşı ünlü Fa-diyez-Majörle yola çıkmıştı. Milhaud, oradan alıp kavramı geliştirdi. "Birleştirilmiş iki anahtarın olası her kombinasyonunu araştırmak ve bu şekilde üretilen akorları incelemek için işe koyuldum... Sonra aynı işi üç anahtarla yaptım. Anlayamadığım şey; armoni

kitapları akorları, akorların inversiyonlarını ve dizilişlerini yöneten yasaları ele aldıkları halde aynı şeyin, politonalite için neden yapılamadığıydı. Bu akorların bazılarına aşina olarak büyüdüm. Kulağımı normal akorlardan daha fazla tatmin ediyorlardı; zira politonal bir akor, daha ince tatlı ve daha şiddetli etkilidir."

İnanılmaz akıcı ve çalışkan Milhaud, politonal kuramlarını müziğin her tipine uyguladı ve partisyonları –*La Création du monde* (1923), *Le Boeuf sur le toit* (1919), Les *Choephores* (1919), küçük denilen kısa operalar– 1920'lerin şık avangardistliğinde son sözdü. Espriliydiler, zekiydiler, bilgiliydiler, uyumsuzdular ve burjuvaziyi sarstılar. Sonsuz derecede yaratıcı Milhaud, peş peşe efektlerle ortaya çıktı. Ama sonunda şok edici değeri ve yeniliği tükendi. Bugün 1920'lerin ve 1930'ların Milhaud partisyonları, Paris'te yapılmış bir filtreden geçirilen Stravinsky'e benzeme eğilimindedir. Milhaud müziğinin çok azı, kalıcı repertuvarda duruyor.

Arthur Honegger (10 Mart 1892-27 Kasım 1955), köklü üslup ve görüş farklılığına rağmen Altılarla birlik oldu. Orta Avrupa geleneğine yakındı ve yoğun, kızgın, sıkışık bir tarzda yazdı. Müziğinde çok az mizah vardır ve tek başına bu durum, onu Altılardan ayırıyordu. Başka bir farklılık noktası da, sonat formuyla çalışma tutkusuydu: beş senfoni, üç yaylı çalgılar dörtlüsü ve benzeri. 1920'lerin başında, bir çelik çağı senfonik şiiri olan *Pacific 231*'le (1923) ünlendi. Bu, çoktan beridir konser programlarında görülmemektedir. Büyük ölçekli koro eserleri –*Le Roi David* (1921) ve *Jeanne d'Arc au bûcher* (1938)– kendi zamanlarında epeyce ilgi çektiler ve hâlâ arada bir işitilir. Ama bir bütün olarak Honeffer, bir zamanlar tepedeki konumundan aşağı kaymıştır ve müziği, konser salonlarından hızla kayboluyor.

Açıkça anlaşılıyor ki Francis Poulenc (7 Ocak 1899-30 Ocak 1963), Altıların en güçlü ve en bireysel üyesi olarak ortaya çıktı. 1930'larda kimse bunu tahmin edemezdi. Milhaud ya da Honegger'e bahis yatırılırdı. Poulenc komik (hatta büyük Fransız komedyen Fernandel'e benzer bir siması ve fiziği vardı), saray soytarısı, çokbilmiş sayılırdı. Çok büyüleyici ve sevimli! Çok hafif! Çok şık! Dolayısıyla esasında çok önemsiz! Dünya için Poulenc, dünya yansa umurunda olmayan, sürekli sırıtan, vaktini müzikhollerde dans etmekle geçiren bir adamdı.

Anlaşıldığı üzere ne Milhaud ne de Honegger, kalıcı bir güce sahip oldu. Poulenc sürekli büyüyen biriydi. Altıların *enfant terrible*'i olmaktan çıkıp

bakışı ve tekniği yıllar içinde gelişen, usta bir besteciye dönüştü. Poulenc'in iyi bir şarkı bestecisi olduğu, başından itibaren belliydi. Gelişip büyük bir şarkı bestecisine dönüştü. Bazıları, Fauré'den beri en büyük olduğunda ısrar eder, Debussy de dahil. Üslubu vardı; beğenisi vardı; söz vurgusuna, prozodiye ve notalarla ilişkisine duyarlı kulağı eşsizdi. Her şeyden önce, tatlı ve özgün bir ezgi çeşmesi vardı. Bir ezgici olarak Poulenc, yalnızca eğlendirici biri değildi. Ayırt edici bir yeteneği vardı. Neredeyse yaşamının sonuna kadar büyük yapılarla rahat etmeyen bir besteci olan Poulenc, lirik formları –şarkılar, piyano parçaları– yoğun ve dar yeteneğine daha uygun buldu. Poulenc'in şarkıları kısa sürede repertuvara yerleşti ve kalıcı bir doku olmayı vaat ediyorlar.

Öteki müziğinin önemli bir bölümü de repertuvara yerleşmiş gibi görünüyor. Bunun nedeni, herhalde, dilinin temelde muhafazakâr oluşudur. Doğrusu Stravinsky'nin Yeni-Klasisizmine sürekli göndermeleriyle, gıdıklayıcı disonanslarıyla ve beklenmedik armonik çıkışlarıyla zekice ve inkâr edilemez bir biçimde moderndir. Poulenc'in kişisel tarz noktasına varan gözde düzeneklerinden biri, yarım ses alttan beklenmedik modülasyonlar kullanmasıydı. Bu, bestelediği her parçada rastlanan parmak izidir. Ama Poulenc geçmişle –Schumann'la, Fauré'yle, Chabrier'le ve on dokuzuncu yüzyıl armonisinin ana-akımıyla– bağını hiç koparmaması anlamında muhafazakârdı. Politonaliteyle ve o zamanın diğer ileri düzenekleriyle flörtlerine rağmen Poulenc tonal düşündü ve tonal beste yaptı. Çoğunlukla üçlü akor, ton-ağırlıklı armoniyle beste yaptı. 1920'lerin ve 1930'ların onu fazla ciddiye almamasının tek nedeni budur. O zamanlar "Modernizmin" büyük günleriydi ve Modernizm disonansla (ya da o zamanlar disonant sayılan şeyle; o zamandan bu yana kulaklar gerilmiştir) eşitlenirdi. Mecburen, eğilime karşı gelen ve fiilen "beyaz-anahtar müziği" besteleyen bir kimse, önemli bir yaratıcı kabul edilemezdi.

Ama Poulenc, kendi yolundan gitti ve sonunda gülen o oldu; zira tıpkı Berlioz'un Meyerbeer'den, Offenbach'ın Halévy'den, Sullivan'ın Stanford'tan ve Fauré'nin d'Indy'den uzun yaşaması gibi Poulenc de, yirminci yüzyılın kimi saygın figürlerinden uzun yaşadı. Poulenc'in yeteneği sınırlı olmuş olabilir ve Beethoven ile Mozart'ın olduğu anlamda evrensel bir besteci olduğunu kimse iddia etmedi; ama yeteneğinde sahici bir şey, çok değerli bir şey vardı. Söyleyecek sözü vardı ve bunu şahsiyetli ve üslupla söyledi.

Birinci Dünya Savaşının sonundan 1930'ların başına kadar süren meslek yaşamının başlangıcında hafif, modaya uygun, gevrek, ama mücevher

benzeri müzik yazdı. Küçük orkestra için *Aubade*, *Les Biches* balesi; piyano için *Mouvements perpetuels*, *Le Bal masqué*, *Le Bestiaire* şarkılarını da kapsayan bir şarkı dizisi –bütün bunlar, büyüklerine sataşma ve doğrularla dalga geçme eğiliminde olan şımarık, yetenekli bir gencin eserleriydi. Bu müzik, o kadar zekicedir ki bugün bile büyülemeye devam eder. Kısa bir süre sonra, biraz daha ağır, daha ciddi işlere çabalayan Sol-Majör Missa (1937) ve Org Konçertosu (1938) gibi daha önemli eserler geldi. *Banalités, Chansons villageoises, Tel jour, telle nuit, Caligrammes*'ı da kapsayan süper şarkı derlemeleri dizisi bu döneme aittir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Poulenc, *Les Mamelles de Tirésias* adlı bir opera besteledi. Bu, maskaralık günlerine bir geri dönüştü. Bu haliyle istisnaydı; ama yaramaz ve lezzetli, yeni-Offenbachçı bir sıçrama olduğu ortaya çıktı. Ömrünün son yirmi yılında bu çizgide nadiren çalıştı. Müziğinde bir genişleme, yeni bir boyut, dinsel müziğe bir vurgu vardı. Bu dinsel eserler, güzel ve yalın *Gloria* (1961) ile ve *Les Dialogues des Carmélites* operasıyla (1957) sonuçlandı.

Bu opera, müziğinin çok büyük bölümü gibi, içtendir. Poulenc, hiçbir zaman büyük hareket adamı olmadı. Aslında *Carmélites*, tuhaf bir biçimde *Les Biches* ve *Aubade* gibi erken ve hafif eserleri hatırlatır; demek ki Poulenc'in ezgi alışkanlıkları, yıllar içinde çok fazla değişmemiş. Çok az numarası vardı ve sürekli onları tekrarlıyordu. Ama sonlara doğru kısa soluklu, zarif ezgileri yeni kullanımlara sokuldu, yoğunlaştırıldı ve kolay patinajdan fazlasını ifade edecek hale getirildi. *Carmélites*'te Blanche ile Constance arasındaki ilk diyalog, ölümden söz edildiği her seferinde ortaya çıkan enfes, küçük tema (neredeyse bir vecize) duygusal etkisi, yoğunluğu bakımından çarpıcıdır. Ama 1940'ın salon benzeri Altılı müzikte ve daha sonra 1961'in *Gloria*'sında bulunabilen bir temanın birinci kuzeni olur. Bu temaların her birinde tamamen farklı bir duygusal anlam vardır.

Birçok müzisyen, hâlâ Poulenc'i ciddiye almak istemez. Sorunun bir kısmı, form, yapı ve "yücelik"le ilgili Alman kökenli düşüncelerle yakından bağlantılı müzikal evrimimizden kaynaklanır. Poulenc ortodoks, tam gelişimli sonatlar ve senfoniler bestelemedi; füg ve kanonla fazla ilişkisi yoktu; güzel şarkılarda ve gelişkin piyano parçalarında uzmanlaştı. O halde *Kitsch* yazmış olmalı. Ama Poulenc'in vokal müziğinde temsil edildiği şekliyle *Kitsch*'in bu türü, etrafta şarkı söyleyecek şarkıcılar olduğu sürece yaşayacaktır.



IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

32
BUKALEMUN
IGOR STRAVINSKY

Haziran 1882'de St. Petersburg'da doğan Igor Stravinsky, kendi zamanının en büyük bestecisi olarak evrensel kabul gördü. Neredeyse tepeden başladı. 1910 ile 1913 arasında Paris'te Sergey Diaghilev için yazdığı üç Rus balesinden sonra artık itibarından kuşku duyulmuyordu. Prömiyeri 25 Haziran 1910'da yapılan *Ateş Kuşu* ilkiydi ve Diaghilev'in performanstan önceki gün öngördüğü gibi, yirmi sekiz yaşındaki besteciyi bir gecede ünlü yaptı. Partisyon, parlak bir Rus milliyetçiliği çalışmasıydı; genel olarak Rimski-Korsakov'dan ve özel olarak da Rimski'nin *Altın Horoz*'undan türetilmişti. Ama Rimski'nin herhangi bir eserinden çok daha fazla cüretkâr ve özgündü; herkes sıradışı bir bestecinin geldiğini biliyordu. Debussy'nin keskin kulakları, *Ateş Kuşu*'nun özsel kalitesini fark etti: "Kusursuz bir parça değil; ama bazı bakımlardan yine de çok güzeldir, zira burada müzik, dansın uysal kölesi değildir. Arada bir tamamen sıradışı ritim bileşimleri duyulur." 13 Haziran 1911'de *Petruşka* geldi ve Stravinsky'nin Avrupa müziğinin gelecekteki adamı olma konumunu pekiştirdi. *Ateş Kuşu* gibi *Petruşka* da Rus konulu bir baleydi; ama daha fazla güvenle ve ustalıkla ilerliyordu; Avrupa müziğinin, özellikle de politonalitenin seyrini etkileyecek bazı düşüncelere sahipti. İki ilişkisiz armoninin, Do-Majör ve Fa-diyez-Majörün birleştiği bir bölüm vardı ve sonuç, Avrupalı genç bestecilere bir devrim gibi geldi. Sonraki yirmi yılda *Petruşka*'dan kaynaklanan sayısız politonal deneme yapıldı. 1911'in dinleyicileri için Stravinsky balesinin, daha önce Rusya'dan çıkan her şeyi gölgede bırakan barbarca bir niteliği vardı ve cılız besteci devleşti. Diaghilev bile *Petruşka*'nın yarattığı hengâmeyi beklememişti. Büyük başarı bir sürprizdi.

Ama bütün bu heyecan, prömiyeri 29 Mayıs 1913'te yapılan *Bahar Ayini*'nin yarattığı etkinin yanında hiçbir şeydi. Stravinsky, *Ateş Kuşu* üzerinde çalışırken düşünceyi kafasında tasarlamıştı. "Seçilmiş bakire bir kurbanın ölümle dans ettiği pagan bir ritüel sahnesi düşledim." *Petruşka* için *Bahar Ayini* üzerindeki çalışmaya ara verildi; ama Stravinsky çok geçmeden yeni bir

bale üzerinde çalışmaya yeniden başladı. (*Baharın Taç Giymesi* adının, özgün anlama, alışılmış çeviri *Bahar Ayini*'nden daha yakın olduğunu söylemiştir.) Koreograf, Vaslav Nijinski'ydi ve prömiyer, müzik tarihinin en ünlü skandalıyla sonuçlandı. İzleyiciler arasında bu kadar disonans ve vahşet, bu kadar karmaşıklık ve ritmik tuhaflık içeren bir partisyona hazır birinin bulunması çok zordu. Müziğin içgüdüsel bir tepkiyi kışkırtacağı düşüncesi, yapımla bağlantılı hiç kimsenin aklına, gelmemişti. Fagot yüksek perdeden cümlesini bitirir bitirmez balenin daha başında, kahkaha koptu. Çok geçmeden ıslıklar ve yuhalamalar başladı. Kimse müziği duyamıyordu. Diaghilev, düzeni sağlama çabasıyla elektrikçilere ışıkları yakıp söndürttü. Kuliste Nijinski, dansçılara avazı çıktığı kadar ritmi bağırıyordu. Locasında duran Kontes de Poutralès, yelpazesini sallayarak bağırıyordu: "Altmış yıldır ilk kez birileri benimle dalga geçiyor." İnsanlar birbirlerine hakaretler yağdırdı. Ravel'in başını çektiği Apaşlar, övgülerini haykırdılar. Stravinsky'nin kendisi de, *Expositions and Developements*'inde, Théâtre des Champs-Elysées'deki ünlü geceyi tasvir etti:

> Bahar Ayini'*nin ilk performansına bir skandalın eşlik ettiğini herkes bilmelidir. Tuhaf görünebilir, ama patlamaya hazırlıklı değildim. Orkestra provalarına gelen müzisyenlerin tepkilerinde böyle bir ima yoktu ve sahne gösterisinin bir ayaklanmayı tetikleyeceği olası görünmüyordu. Dansçılar aylardır prova yapıyorlardı ve yaptıkları şeyin çoğu kez müzikle bir alakası olmasa da, ne yaptıklarını biliyorlardı... Müziğe karşı yumuşak protestolar performansın daha başında duyulabiliyordu. Sonra, hoplayıp zıplayan çarpık bacaklı ve uzun örgülü Lolitaların üzerine perde açılınca* (Danse des adolescents), *kıyamet koptu. Arkamdan "Ta gueule" [Kapa çeneni] çığlıkları geldi. Florent Schmitt'in "Taisez-vouz garces du seizième" [Susun on altıncı mahalle orospuları] diye bağırdığını duydum; on altıncı mahallenin "orospuları" elbette Paris'in en zarif hanımlarıydı. Curcuna devam etti ve birkaç dakika sonra öfkeyle salondan ayrıldım; orkestranın yanında sağda oturuyordum ve kapının çarpışını hatırlıyorum. Bir daha asla o kadar sinirlenmedim. Müziğe aşinaydım, seviyordum ve insanların neden daha müziği dinlemeden peşinen protesto etmek istediklerini anlayamadım. Öfkeyle sahne arkasına geldim ve son bir çabayla salonu sakinleştirmek için ışıkları yakıp söndüren Diaghilev'i gördüm. Performansın geri kalan bölümünde kuliste, bir sandalyeye oturup bir filika dümencisi gibi dansçılara sayıları bağıran Nijinski'nin arkasına oturup frakının kuyruğunu tuttum.*

Bahar Ayini, Avrupa'yı eşi görülmemiş bir güçle vurdu. Beethoven'ın Dokuzuncu Senfoni'si ile *Tristan* on dokuzuncu yüzyıl için ne ise *Bahar Ayini* de, yirminci yüzyılın ilk yarısı için oydu. Dünyanın her tarafında besteciler, yeni Stravinsky ritimlerini ve seslilikleri taklit ettikleri için, serpintileri on yıllarca sürdü. Prokofyev'in *İskit Süiti*'nde, Bartók'un *Mucizevi Mandarin*'inde, Milhaud'nun "küçük operalar"ında, her yerde müzikte *Ayin*'in ritimleri duyulabiliyordu. Her genç bestecinin müzikal bilinçdışına girdiler. Metrik kaydırmaları ve sarsıcı gücüyle, neredeyse toptan disonansıyla, yerleşik armoni ve ezgi kanonlarından kopuşuyla *Bahar Ayini* sahici bir patlamaydı. Boston'daki prömiyerden sonra, *Herald*'da çok yerde yeniden yayımlanan bir şiir çıktı. Stravinsky'nin eserine yönelik egemen izleyici tutumunu sunmaktaydı:

Kim yazdı bu acımasız Bahar Ayini'*ni*
Ne hakla yazdı, çaresiz kulaklarımızın maruz kaldığı
Çatırtıyı, gümbürtüyü, tıngırtıyı, şangırtıyı,
Şamatayı, gürültüyü, şamatayı?

Sonra da adına Bahar Ayini *dedi*
Neşeli kanatların üzerinde Kuşların uyumlu ilahiler söylediği
Ve her şeyin uyum içinde olduğu mevsimin ayini!

Bahar Ayini'*ni yazabilen*
Eğer haklıysam, hak gereği asılmalı.

Stravinsky, modernizmin yeni havarisi olup, solan Richard Strauss'un yerini aldı. Stravinsky, Debussy'den bile daha fazla tartışılıyordu. Fransız besteci kıskançtı ve Stravinsky hakkında ağza alınmayacak yazılar yazdı; yazdığı ağır sözlerin etkisi, Stravinsky'nin kendisi daha sonraki yaşamında, Robert Craft'ın yardımıyla hazırladığı kitaplarında diğer müzisyenlerle ilgili yazmaya başlayana kadar aşılamadı. Debussy ile Stravinsky karşılaşıp görüştü ve Stravinsky'i *Ayin*'in dört-el versiyonunu tamamlamaya iten Debussy'ydi. Debussy ile birlikte çaldılar (Debussy'nin bakarak çalması efsaneviydi) ve Debussy, *Ayin*'in bütün provalarına gitti. Açıkçası Stravinsky'ye saygı duyuyordu. *Ayin*'de biraz kendi müziğini de fark etmiş olabilir, Stravinsky'nin *Expositions and Developments*'te işaret ettiği gibi: "*Ayin* benim dışımda herkesten çok Debussy'ye borçludur, en zayıf müzik (iki solo trompetin ilk girişi ile

Glorification of de l'élue arasındaki ikinci bölümün müziği) kadar en iyi müzik (Prelüd) de." *Ayin*'in açılışı –ünlü fagot solo– *L'Après-midi d'un faune*'u açan temadan çok uzaktır. Yine de Debussy ile Stravinsky arasında gerilim vardı; Debussy'nin 1916'da Robert Godet'ye yazdığı tuhaf mektupta, darkafalılığı homurtulu övgüyle karıştıran mektupta işaret edildiği gibi:

> *Geçenlerde Stravinsky'yi gördüm.* Benim Oiseau de feu'*om [Ateş Kuşu], benim Ayin'im [Bahar Ayini] diyor; tıpkı bir çocuğun "Benim oyuncağım, benim çemberim" demesi gibi. Tam da öyledir –bazen müziğe nanik yapan şımarık bir çocuktur. Aynı zamanda cafcaflı kravatlar takan ve ellerini öperken kadınları inciten genç bir barbardır. Yaşlanınca katlanılmaz olacak, yani başka hiçbir müzik tanımayacak; ama şimdilik inanılmazdır. Tümü patlamayan fişeklerini ateşleyecek bir rampa kurmasına yardım ettiğim için bana dostluk gösteriyor. Ama yine inanılmazdır. Aslında siz onu anladınız, hatta benden daha iyi anladınız ve bu kafanın amansız çalışmalarını anlayabildiniz.*

Stravinsky'nin gelişip müziğin *enfant terrible*'ine dönüşeceğini St. Petersburg'da hiç kimsenin tahmin etmediğini söylemek yerinde olur. Çocukken biraz yetenek gösterdi, ama kesinlikle görkemli düzeyde değildi; ilk besteleri de, gelecek müzik devrimini ima etmedi. Ama başından itibaren müziğe maruz kaldı. 1902'de ölen babası, St. Petersburg Operasında bas şarkıcıydı ve Rusyalı ve yabancı müzisyenler, evlerini sürekli ziyaret ediyorlardı. Bu yüzden İgor, epeyce müzik dinledi ve piyano dersleri aldı; ama yirmi üç yaşına kadar üniversitede bir hukuk öğrencisiydi. 1900 civarında, hâlâ öğrenciyken Rimski-Korsakov'la tanıştı, ona bazı beste girişimlerini gösterdi ve 1903'te onun özel öğrencisi oldu. Rimski 1908'de ölene kadar dersler devam etti. Sonuçlardan biri, 1907'de bitirilen, her zeki öğrencinin üretebileceği geleneksel bir eser olan Mi-bemol Grand Senfoni'ydi. Eserde Stravinsky sesinden ya da Stravinsky üslubundan bir şey yoktur. Bir bütün olarak, Aleksandr Glazunov'un steril akademiciliğinde bir denemedir.

Stravinsky 1908'de, yetenek keşfetme dâhisi Serge Diaghilev'in dikkatini çeken *Havai Fişekler* adlı bir orkestra eseri besteledi. Diaghilev olmasaydı yirminci yüzyılın ilk çeyreğinin müzik tarihi hatırı sayılır ölçüde daha yoksul olurdu. Bir entelektüel, büyük düşünen bir adam, kumar oynamaya istekli bir emprezaryo, sanatın her türüyle ilgilenen bir kişi olan Diaghilev Paris'te aktifleşti; orada 1906'da bir Rus sanat gösterisine sponsorluk yaptı.

Ertesi yıl Opéra'da beş Rus müziği konseri sundu ve bunu 1908'de, başrolde Fyodor Şalyapin olmak üzere *Boris Godunov*'un bir sahne performansıyla sürdürdü. Diaghilev 1909'da Paris'i Rus balesiyle tanıştırdı ve öyle bir başarı elde etti ki, kalıcı bir kuruluş olarak Ballets Russes'u kurdu. Yüzyılın büyük eserlerinden bazıları, bu kumpanyadan çıktı. Diaghilev, Ballets Russes'u bir avangard merkezi haline getirdi. Debussy, Falla, Stravinsky, Prokofyev, Ravel –o günün en büyük ve en ilerici bestecileri bu merkez için beste yaptı. Dekor ve kostümler için Picasso, Bakst ve diğer büyük sanatçılar çağrıldı. Kumpanyanın, Nijinski ve Karsavina'nın başını çektiği dansçıları efsaneydi. Üslup, cazibe, beğeni ve imgelem sahibi bir kumpanyaydı ve her şey, asık suratlı, güçlü ve aristokrat Serge Diaghilev figürünün etrafında dönüyordu.

Diaghilev, 1910 sezonu için bir Rus balesi istiyordu; balenin senaryosu, Ateş Kuşu efsanesi olacak, koreografisini Michel Fokine yapacaktı. Anatoli Lyadov'a gidildi; müziği besteleme işini kabul etti. Erteledikçe erteledi. Çaresiz Diaghilev, Stravinsky'nin *Havai Fişekler*'in üzerinde yarattığı etkiyi hatırlayıp genç besteciye yöneldi. Stravinsky, partisyonu çabucak çıkardı ve provalarda hazır bulunmak için Paris'e gitti. *Ateş Kuşu*'nun Stravinsky'nin bestelediği en popüler eser olduğu anlaşıldı. Daha büyük eserler yaratmaya devam etti; ama orkestra süiti biçiminde *Ateş Kuşu* (uzun bale biçimi nadiren icra edilir), yıllık performans sayısı bakımından Stravinsky eserlerinin hâlâ başını çeker.

İlk üç Stravinsky balesi, Rus milliyetçiliğinin örnekleridir. Stravinsky, onlardan sonra tamamen farklı bir müzik türüne geçti; süper orkestralı süper partisyonlardan küçük gruplar için partisyonlara ve isabetli, kesin bir yazma biçimine döndü. Yeni-Klasik eserler bunlardan çıktı. Stravinsky'nin milliyetçiliği ile Yeni-Klasisizm arasındaki geçiş dönemi besteleri *Askerin Öyküsü* (1918), *Renard* balesi (1922), tek perdelik opera *Mavra* (1922), *Nefesli Çalgılar Senfonileri* (1921) ve *Düğün* kantatıydı (1923). Bunların hepsinde milliyetçi öğeler hâlâ vardır; ama kullanılan orkestra güçleri azdı ve işçilik yeni bir yöne doğru gidiyordu. Stravinsky *Askerin Öyküsü* için, bir caz grubuyla benzerlikleri olan küçük bir topluluk kullandı; bir Rus düğününü konu alan dans kantatı *Düğün* için, bir vurmalı çalgılar grubu ile dört piyano kullandı. *Düğün*'de, biraz *Ayin*'in ilkel, dünyevi, Rus duygusu, onun ritmik etkisine benzer bir şey vardır; ama bir asker ve şeytanla ilgili bir masalı temel alan bir dans pandomima olan *Askerin Öyküsü* yeni bir şeye –tamamen farklı ritmik ve dokusal düzenlemeye sahip

çeşitli müzikal formların üsluplu bir biçimde ele alınışına– işaret eder. Her şey minyatür haldedir –minyatür bir vals ve tango, minyatür bir koral, minyatür bir marş. Caz da yer alır. Stravinsky 1962'de Robert Craft'ın yardımıyla şunları yazıyordu: "Benim caz bilgim yalnızca yazılı müzik kopyalarına dayanıyordu ve icra edilen müziği fiilen hiç dinlemediğim için ritmik üslubunu, çalındığı gibi değil, yazıldığı gibi ödünç aldım. Bununla birlikte, caz sedasını zihnimde canlandırabiliyordum ya da ben öyle sanmaktan hoşlanırım. Her neyse, caz benim müziğimde tamamen yeni bir müzikal ses demekti ve *Askerin Öyküsü*, içinde yetiştiğim Rus orkestra okulundan nihai kopuşumun işaretidir."

Bahar Ayini'nin karmaşıklığından yakınanlar, müzikal sesi temiz ve araçları mütevazı *Askerin Öyküsü*'nde itiraz edecek fazla bir şey bulamadılar. Bu eser ve *Symphonies of Wind Instruments*, Stravinsky'nin Mi-bemol Senfoni'den beri ilk kez sonat formuyla çalıştığı 1923 Sekizlisi'ne yol açtı. Stravinsky, Yeni-Klasisizme başladı: çağdaş dille ifade edilen tarihsel tarz. Barokun ve Klasiğin berrak formları, Stravinsky'nin mantıklı kafasına çekici geldi ve sonraki yıllar bir dizi esere tanık oldu –Piyano Konçertosu (1924), *Oedipus Rex* (1927), Piyano ve Orkestra için Kapriçyo (1929), *Symphony of Psalms* (1930), Keman Konçertosu (1931), *Duo concertant* (1932), Do-Majör Senfoni (1940), Üç Bölümlü Senfoni (1945); bu eserlerde eski formlar, Stravinsky'nin simya atölyesinde canlanıp dönüştüler. Formlar eskiydi; formların ele alınışı ve değiştirilmesi son derece moderndi. Stravinsky'nin, diğer bestecilerin müziklerini düzenlediği eserler de vardı –*Pulcinella* balesinde (1919) Pergolesi'nin, *Le Baiser de la fée* balesinde (1928) Çaykovski'nin. Müziğin kaynağı ne olursa olsun, Igor Stravinsky'i temsil eden asimetrik ritimleri, keskin disonansları, kendine özgü orkestra aralıkları, tipik naif sedası vardı.

Daha 1921'de Stravinsky *Symphonies of Wind Instruments*'ta ("senfoniler" terimi, çalgıların birlikte ses vermesi anlamında kullanılır, sonat formuyla bir ilgisi yoktur), ilk baleleri kadar popüler olmayacak bir müzik tipine yöneldiğini belli etmişti. Başkası (Walter Nouvel) tarafından yazılmış otobiyografisinde (1935) *Symphonies* ile ilgili olarak şunları söylemektedir: "Sıradan dinleyiciye kesinlikle çekici gelen ya da sıradan dinleyicinin alışkın olduğu bütün öğelerden yoksundur. Onda tutkulu dürtü ya da dinamik parlaklık aramak boşunadır... Müzik, bir dinleyici kitlesini "memnun" etmeyi ya da onda tutkular uyandırmayı amaçlamaz. Yine de saf müzikal bir duyarlılığın, duygusal özlemlerini giderme arzusu ağır basan kişilere çekici geleceğini ummuştum."

Bu sözler, Stravinsky'nin *Ayin* sonrası müziğinin temsil ettiği şeyin bir özeti olabilir. İzleyicilerin böylesine anti-Romantik, anti-duygusal bir besteyle özdeşleşmede sorun yaşayacağını hissetmekte haklıydı. Birçok hayranı rahatsız oldu. Stravinsky'nin Yeni-Klasisizmi bazı besteciler tarafından benimsendi ve dilinin öğeleri bütün bestecilerin düşünüşüne girdi; ama 1920'den sonraki müziği, Rus balelerinin yarattığı çalkantıyı asla yaratmadı. Yeni eserler, kozmopolit ve genellikle soyut sayıldı; Stravinsky'nin kendisi de bir kozmopolitti: 1914'ten 1920'ye kadar çoğunlukla İsviçre'de, 1920'den 1939'a kadar Fransa'da (1934'te Fransız vatandaşı oldu) ve 1939'dan itibaren Amerika Birleşik Devletleri'nde (1945'te Amerikan vatandaşı oldu) yaşayan Rus bir mülteciydi. Stravinsky'nin Yeni-Klasik partisyonlarına halk, özel bir ilgi göstermedi ve o da bu gerçeğin farkındaydı. Otobiyografide belirttiği gibi:

> *Bir besteci olarak meslek yaşamımın başlangıcında halk tarafından epeyce şımartıldım... Ama çok belirgin bir duygum var; son on beş yıllık zaman zarfında, yazılı eserlerim beni dinleyici kitlesinden uzaklaştırdı...* Ateş Kuşu, Petruşka, Bahar Ayini *ve* Düğün*'ün müziğini seven ve bu eserlerin diline alışan dinleyici, başka bir ifade tarzıyla konuştuğumu duyunca şaşırıyor. Müzikal düşüncemin ilerleyişinde beni izleyemezler ve izlemezler. Beni heyecanlandıran ve sevindiren şeyler onları ilgilendirmiyor, onların ilgisini çekmeye devam eden şeyler de bana artık çekici gelmiyor.*

Stravinsky'nin temsil ettiği şey, diğer şeylerin yanı sıra, Romantizmden tam bir kopuştu. Bu adamla ve müziğiyle ilgili her şey anti-Romantikti. 1930'larda Stravinsky, müziğin işinin bir şeyi "ifade etmek" olmadığını söyleyince büyük bir çalkantı oldu. Bu ifadeler, yıllarca gelenekçiler tarafından ona geri fırlatıldı. Anlatmak istediği şuydu: Müzik tam da doğası gereği müzikten başka bir şey ifade edemez. "Besteciler notaları birleştirir. Hepsi bu." Bu, Yeni-Hanslickçi bir fikirdi. *The Beautiful in Music*'te Hanslick, bütün savını, müziğin resim yapamayan ya da geniş duygulanımlar dışında bir şey iletmeyen, tamamen soyut bir sanat olduğu kuramına dayandırmıştı. Estetikçiler, müzikte anlamın anlamı üzerine epeyce çalışmış olmalarına ve doyurucu bir yanıta ulaşamamalarına rağmen onun ve Stravinsky'nin açıklamaları doğru olabilir. Stravinsky, müziğin öncelikle form ve mantık olduğu inancını hiçbir zaman gizlemedi. Anti-Romantizmi, müziğini yanlış yorumlayan icracılara ve şeflere şiddetli saldırılara kadar vardı. Pek çok Romantik mü-

zik kadar, bu tür yanlış yorumlamalar da Stravinsky'yi sinirlendiriyordu. Ana ilgi alanı yapı, doku, denge, ritim olmaya devam etti. Müziği, üstün bir mantıkçının eseridir.

Stravinsky'yle ilgili her şey, entelektüel bir düzenliliğe işaret etmekteydi ve çalışma alışkanlıkları da buna dahildi. Düzenliliği nerdeyse içsel bir dürtü gibiydi. 1916'da *L'Histoire du soldat* üzerinde Stravinsky ile birlikte çalışan İsviçreli yazar C. F. Ramuz, Stravinsky'nin çalışma masasına bakıp hayran kalmıştı:

> *Stravinsky'nin partisyonları muhteşemdir. Her şeyden önce (bütün konularda ve sözcüğün her anlamında) bir hattattır... Yazı masası bir cerrahın alet çantasına benziyordu. Hiyerarşik bir düzende sıralanmış, içinde farklı renkte mürekkep olan şişelerinden her birinin, onun sanat düzeninde ayrı bir yeri vardı. Elinin altında çeşitli türde ve şekilde kauçuklar ile her türlü parıltılı çelik alet vardı: cetveller, silgiler, çakılar ve nota çizgisi çizmek için Stravinsky'nin icat ettiği bir rulet aleti. İnsanın aklına St. Thomas'ın tanımı geliyordu: Güzellik, düzenin ihtişamıdır. Partisyonun bütün büyük sayfaları, farklı renkte mürekkeple –mavi, yeşil, kırmızı, iki tür siyah (normal ve çini)– yazılmış yazılarla doluydu; her rengin kendi amacı, anlamı, yeri vardı: biri notalar için, diğeri metin için, üçüncüsü çeviri için; biri başlıklar için, diğeri müzikal talimatlar için. Bu arada ölçü çizgileri düzgündü ve hatalar özenle silinmişti.*

(Otuz yıl sonra hiçbir şey değişmemişti. Nicolas Nabokov Los Angeles'ta Stravinsky'yi ziyaret etti. "İnanıyorum ki" diyordu, "Stravinsky'nin çalışma odasında yazmak, kopyalamak, eklemek, kesmek, iliştirmek, doldurmak, sivriltmek ve yapıştırmak için gerekli bütün aletler vardır; bütün bu eşyalarla bir kırtasiye ve hırdavat dükkânını bütün doldurabilir." Stravinsky atölyesindeki yaşam, piyanonun etrafında dönmeye devam etti. "Piyano, müzikal buluşlarımın merkezidir" diyordu Stravinsky. "Yazdığım her nota piyanoda denenir ve her nota ilişkisi, tekrar tekrar parçalara ayrılıp piyanoda dinlenir.")

Paris'teki erken başarılarından sonra Stravinsky, sürekli hareket halinde oldu. Birinci Dünya Savaşının başlangıcına kadar Rusya, Fransa ve İsviçre'de oturdu. Savaş yıllarını İsviçre'de geçirdi ve 1920'ye kadar orada kaldı. 1917 Devrimi nedeniyle Rusya'ya dönmedi (ve 1962'de yaptığı bir ziyarete kadar uzak durdu). 1920'den 1939'a kadar Fransa'da yaşadı, Avrupa'da

ve Amerika Birleşik Devletleri'nde konser turnelerine çıktı. İkinci Dünya Savaşı, onu Amerika Birleşik Devletleri'ne gönderdi ve Hollywood'a yerleşti.

Stravinsky, Amerika Birleşik Devletleri'nde, daha önce Avrupa'da birlikte çalıştığı Rus asıllı koreograf George Balanchine'le verimli bir ilişkiye girdi. *Jeu de cartes* (1936; ilk koreografisini M. Malaiev'le birlikte Stravinsky yaptı), *Dances concertantes* (1942), *Orpheus* (1948), *Agon* (1957), *Movements* (1958) ve diğer baleler vardı. *Dances concertantes* ve *Movements* da dahil birçok partisyon, esasında bale olarak bestelenmedi; ama Balanchine'in koreografileriyle, konser salonlarından esirgenen bir popülerliğe ulaştılar. 1942'de Barnum ve Bailey Sirki için bestelenen tuhaf bir Stravinsky-Balanchine ortaklığı da var. Stravinsky'nin *Circus Polka*'sında dansçılar fildi ve etkinlik, "koreografik yetenek gösterisi" olarak tanıtıldı; çok az kişinin karşı çıkacağı bir tanımlama. W. H. Auden ve Chester Kallman'la işbirliği, büyük ölçekli bir operayla, *The Rake's Progress*'le sonuçlandı. Amerikalı genç orkestra şefi Robert Craft'la dostluk, seriyal besteye bir geçişle ve Stravinsky'nin, bestelediği her şeyin kökeninden diğer bestecilerle ilgili görüşlerine ve yaşam üzerine gözlemlerine kadar her konuda konuştuğu tatsız bir kitap dizisiyle sonuçlandı. Stravinsky-Craft laflarını esirgemediler ve kitap yayımlanınca müzisyenler, kitaba bir el bombasıymış gibi yaklaştılar. Önde gelen bazı müzik eleştirmenlerinin irkilmek için özel nedenleri vardı.

İkinci Dünya Savaşının sonuna kadar Stravinsky müzikte ilericiliğin simgesiydi. Prokofyev, Bartók, Schoenberg ve Webern hâlâ aktifti; ama kamuoyuna göre, müzikte Modernizmi Stravinsky temsil ediyordu. Genel olarak müzisyenler, Stravinsky'i avangardın lideri kabul etmeye razıydı. Ama seriyal hareketin yükselişi ve Schoenberg'in ve seriyal okulun düşünceleriyle birleşen eklemli bir grubun ortaya çıkışıyla birlikte Stravinsky, ilk kez genç bestecilerin ve eleştirmenlerin saldırılarına maruz kaldı. *Naces* sonrası bütün külliyatı, özellikle Paris okulunun polemikçileri tarafından sorgulandı. André Hodeir ile Pierre Boulez başı çekti. Stravinsky'nin estetiğinin geçersiz olduğunu ve bir "hızlandırılmış bitkinlik" vakası olan partisyonlarının "tüm alanlarda, sahte bir akademiciliğe ulaşılan armoni ve ezgi alanında, hatta ağrılı bir körelmenin görüldüğü ritim alanında bir doku sertleşmesi"ni temsil ettiğini savunuyorlardı. Bu sözler, Stravinsky'nin Yeni-Klasisizminin ileriye değil geriye baktığını ısrarla öne süren Boulez'e aitti. "Tonal dilin dışında bir dilin iç uyumuna kendi başına ulaşamayan Stravinsky, düşüncesizce

girişilmiş mücadeleyi bırakıp kendi önlemlerini –zaten bozulmuş kulakları rahatlatmayı amaçlayan keyfi ve gereksiz hareket halini alan– uygulamaya başladı." Boulez, Stravinsky'yi –*Stravinsky'yi!*– "hazzı, kendi başına bir amaç olarak alan entelektüel tembellik"le suçladı.

Bu saldırılardan hemen sonra Stravinsky, kısmen seriyalizm sularına girdi ve sonunda da daldı. Meslek yaşamında hiçbir şey, seriyal müziğe, Schoenberg ve Webern'in dünyasına girişinden daha fazla müzik çevrelerinde dedikoduya neden olmadı. Stravinsky ile Schoenberg hiçbir zaman yakın olmamıştı ve Schoenberg, Stravinsky'nin müziğini fazla sevmezdi. En azından Schoenberg, 1926'da Stravinsky ve Yeni-Klasisizmi hakkında bir yergi yazdı, hatta besteledi:

Ja, wer trommelt denn da?
Das ist ja der kleine Modernsky!
Hat sich ein Bubikopf schneiden lassen;
Sieht ganz gut aus!
Wie echt falsches Haar!
Wie eine Perücke!
Ganz (wie sich ihn der kleine Modernsky vorstellt),
Ganz der Papa Bach!

Eric Walter White, Stravinsky biyografisinde bu dizeleri şöyle çevirir:

Ama davulu çalan kim?
Küçük Modernsky!
Saçlarını eski tarz kuyruklu kestirmiş,
Çok güzel görünüyor,
Gerçek sahte saç gibi–
Bir peruk gibi–
Tıpkı (en azından küçük Modernsky öyle sanıyor)
Tıpkı Baba Bach gibi!

Stravinsky ile Schoenberg, Avrupa'da birkaç kez karşılaştılar; ama 1912'den sonra hiç karşılaşmadılar. Stravinsky, *Pierrot lunaire*'i dinledi ve "benim ötemde" aslında "o sırada hepimizin ötesinde" olduğunu kabul etti. Stravinsky, yıllarca Schoenberg'in müziğinin bir notasını bile dinlemedi. İkisinin de yaşadığı Los Angeles'ta birbirlerini hiç görmediler. Stravinsky, daha önce seriyal

müzikle ilgili olumlu hiçbir şey söylememişti. Ama Craft tarafından dodekafonik müzikle ve özellikle Webern'in müziğiyle tanıştırıldıktan sonra, görüşünü gözden geçirdi. 1952'de bir söyleşide, seriyal müzik yazmakla ilgilenmediği halde, "seriyal besteciler, saygı duyduğum bir disipline sahip biricik bestecilerdir" dedi. Stravinsky, Webern'in müziğiyle ilgili yoğun bir araştırma yaptı. Sonra birkaç eserde, özellikle *Canticum sacrum* (1955) ve *Agon*'da (1957) seriyal öğelerle deneyler yaptı. Sonunda seriyal eserler geldi: *Threni* (1958), *Movements for Piano and Orchestra* (1959), *A Sermon, a Narrative, and a Prayer* (1961), *Variations in Memory of Aldous Huxley* (1964) ve *Requiem Canticles* (1966).

Doğal olarak Stravinsky'nin "düşman" tarafına geçtiğine dair büyük bir çığlık koptu. Stravinsky, seriyal sürüye katılmakla, sorumluluktan kaçmakla, avangardın lideri olarak yerini koruma çirkin hırsına kapılmakla suçlandı. Bu curcuna içinde gözden kaçırılan şuydu: Seriyal olsun ya da olmasın *Threni* ve diğer eserlerin, hâlâ eski Stravinsky sedası vardı; seriyal partisyonları, Le Baiser'in Çaykovskici ya da Keman Konçertosu'nun Bachçı olmasından daha fazla Webernci değildi. Stravinsky, yoluna çıkan diğer üslup formlarıyla yaptığını seriyalizmle de yapmaktan başka bir şey yapmadı: Stravinsky süzgecinden geçirdi. Stravinsky'nin baskın kişiliğine sahip hiçbir besteci, başka bir zihnin yansıması olan bir müziği yazmaya aniden başlayamaz. Her neyse, seriyal besteler, eserlerinin yalnızca küçük bir bölümüdür. Repertuvar statüsüne kavuşmadılar ve büyük ölçüde önemsenmezler.

Yıllar içinde Stravinsky'nin konumu bir bakıma kafa karıştırıcıydı. 1911'den İkinci Dünya Savaşının sonuna kadar müzikal avangardın saygın lideri ve genel bir kabulle dünyanın yaşayan en büyük bestecisiydi. Halk için modernizmin havarisi olarak kaldı. Meslektaşları için o günün en titiz ve mükemmel müzisyeniydi. Kesinlikle 1945'e kadar çağdaş müzik sahnesi üzerinde sözü geçen en güçlü besteciydi. Tek başına bu, tarihteki yerini güvenli hale getirmeye yeterdi. Küçük besteciler kendi zamanlarında büyük popülerlik kazanabilirler, ama asla müziğin seyrini etkilemezler. Stravinsky etkiledi. Her zaman ipin sonundaydı, herkesi kendine doğru çekti. (Bu bakımdan meslek yaşamı, iyi dost olduğu Pablo Picasso'nunkine benziyordu. İkisinin arasında birçok paralellik vardır: neredeyse eşzamanlı çeşitli üslup dönemlerine girişleri, ifade amacıyla çarpıtmayı kullanmaları, parlak sanatkârlıkları ve avangard üzerindeki etkileri.)

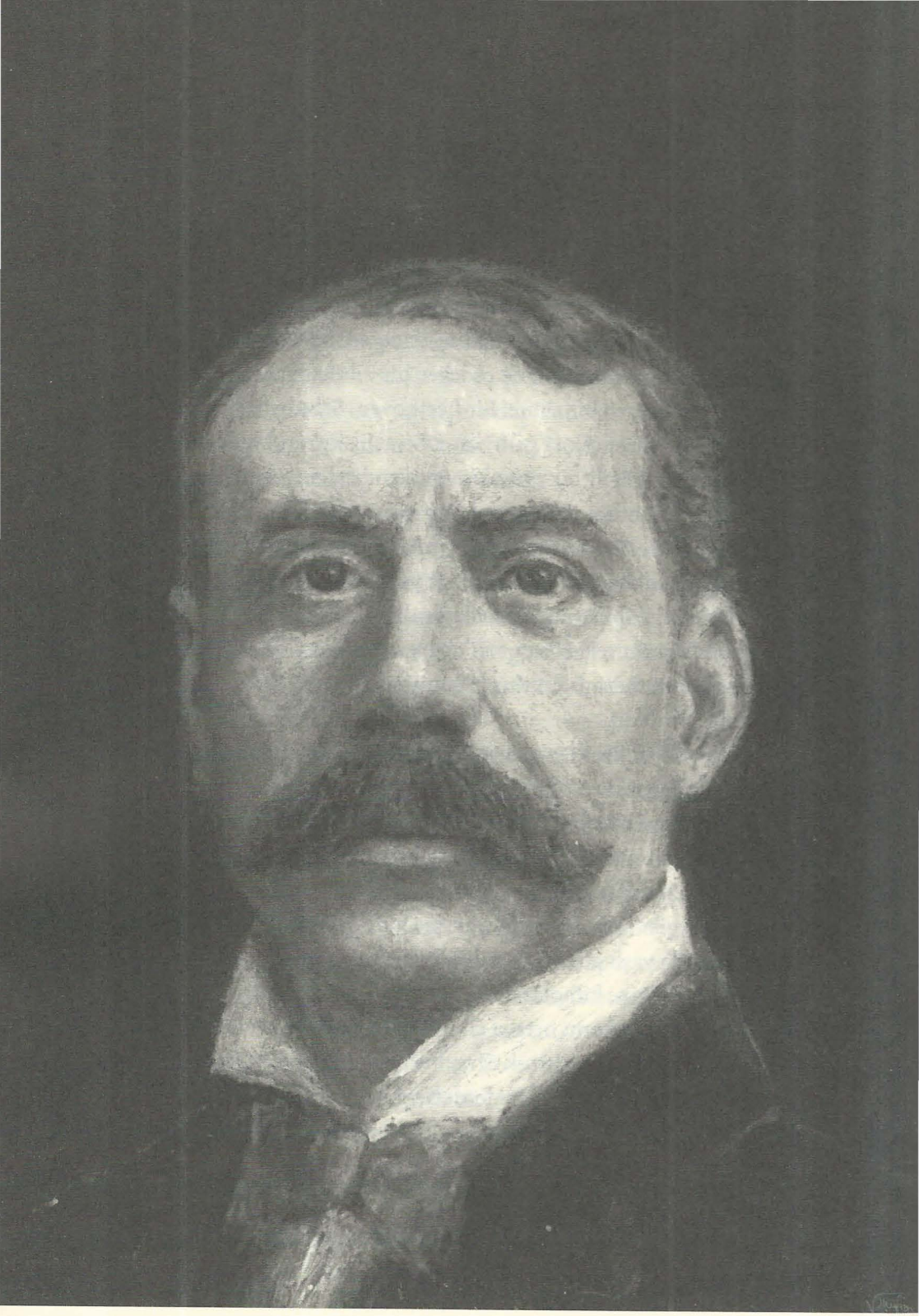
Ama tuhaf olan, *Ayin*-sonrası eserlerden sonra Stravinsky'e halktan çok müzisyen arkadaşlarının ve bir avuç gürültücü taraftarın hayranlık duymuş olmasıdır. Halka açık performanslardan mahrum değildi. Ünü ve itibarı çok büyüktü. Bestelediği her şey hemen icra edilirdi ve otomatik olarak kayıtları yapılırdı. Büyük çoğunluğu kendi denetimi altında kaydedilen toplu eserleriyle kayıtlarda temsil edilen çok az çağdaş besteciden biriydi. Yine de müziği, her zaman sevgiden çok saygı gördü. *Ayin*'den sonraki eserlerinin çoğunluğu, repertuvarın göbeğinde değil çeperine asılı gibi görünüyor. Üç Rus balesi ile en popüler iki eserini, *Oedipus rex* ve *Symphony of Psalms*'ı çıkarın, geriye kalan müziği, American Symphony Orchestra League ve Broadcast Music, Inc.'in yayımladığı Amerikan senfoni orkestrası programları araştırmasında yıllık listenin en alt sırasına düşer. Stravinsky, sonunda, büyük bir müzikal gişe rekoru kırmaktan çok müzisyenlerin müzisyeni oldu. Müziği çok keskin, sivri, ketum, dengeli, entelektüel (isterseniz) olabilir. Herkesin beğenisine uygun bir müzik değildir. Aaron Copland, 1943'te şu sonuca vardığını yazdı: "Stravinsky, bestecilerin Henry James'idir. Aynı 'sürgün' psikolojisi, aynı zarif kusursuzluk, sanatsal mizaçlarda aynı sebat, etrafındaki dünyayla yakın temastan aynı yoksunluk."

Bazılarının dediği gibi, müziğinde ezgi olmadığını söylemek doğru olmasa da, Stravinsky'nin müziğinde geniş bir izleyici kitlesini kendine çekecek türden bir ezgi yoktur. *Oedipus rex*'teki İokaste'nin feryadı gibi bir arya ya da Üç Bölümlü Senfoni'nin yavaş bölümünü başlatan ezgi ya da *Orpheus*'ta başkahramanın yeraltı dünyasına serenat yaptığı sahne ya da *Perséphone*'dan "*Sur le lit elle repose*" (bu, Çaykovski'nin June Barcarolle'unun bilinç dışı bir yankısı değil mi?) –bunlar, *Casta Diva* kadar belirgin ezgilerdir. Stravinsky, istediğinde ezgili olabiliyordu. Ama her zaman istemedi. Asla açık kalpli bir besteci değildi ve çoğu kez, aleni bir ezgi tipini, müziğin başka öğeleri lehine soğukkanlı bir biçimde bir tarafa attı. Bu yüzden partisyonlarına, aşağılayıcı anlamda "entelektüel" denilmektedir. Hiçbir şey, entelektüel olduğu için pataklanmaktan daha fazla kızdıramazdı Stravinsky'yi. Bilmek istiyordu: Akıl sahibi olmanın nesi yanlış? Stravinsky'nin müziğini "entelektüel" olduğu için mahkûm etmek, onu övülmesi gereken şeyden ötürü mahkûm etmektir. Elbette sözcüğün en iyi anlamında entelektüeldir. Form öğelerinin zekice dengelendiği, örüntülerle ustaca oynandığı, on dokuzuncu yüzyıl

kavramlarından uzak durma zahmetine katlanan güçlü bir zihnin belli müzikal düşünceleri özlü, nesnel ve romantik olmayan fikirlerle kullanmaya koyulduğu bir müziktir. Stravinsky'nin müziğini dinlerken alınan hazzın çoğu, kusursuzca düzenli bir kafanın –çok canlı bir kafanın, büyüleyici bir kafanın, nüktedan ve vecizeci bir kafanın, ama her şeyden önce düzenli bir kafanın– zihinsel süreçlerinin paylaşılmasından kaynaklanır. Onun müziğinde abartı yoktur, şişirme ya da zorlama "gelişmeler" yoktur. Stravinsky'nin müziği, güçlü bir biçimde kendini ifade edebilir; ama yalnızca belli tipte bir zihne, Stravinsky'ninkine eşdeğer bir zihne –yani forma, tekniğe, ritme, üsluba yanıt veren bir zihne. Bir Beethoven, Schubert, hatta Bach, her düzeyde her dinleyiciye çekici gelir; ama Stravinsky'nin böyle bir evrensel niteliği yoktu. Çok bilgili bir müzikseveri kendinden geçirebilir; ama çok bilgililer, müzikal kamuoyunun azınlığını oluşturlar. İhtimal ki "dünyanın yaşayan en büyük bestecisi" Stravinsky, müziğinin dinleyici çoğunluğuna, yaptıklarıyla değil, daha çok onun müziğe yaptıklarıyla yaşayacaktır.

Stravinsky'nin ömrünün son yılları sakindi. Çelimsiz yaşlı adam giderek daha az beste yaptı ve 6 Nisan 1971'de New York'ta öldü. Venedik'te, San Michele adasındaki mezarlığın Rus bölümünde, Sergey Diaghilev'in mezarının yakınına gömüldü.

Robert Craft'la birlikte yazdığı kitaplarla ilgili skandal, öldükten sonra patladı. 3 Mart 1972'de *New York Times*'ta çıkan bir makaleyle patlak verdi; o makalede, Stravinsky'nin kişisel temsilcisi Lillian Libman, Stravinsky-Craft'ın tamamen uydurma olduğunu iddia etti. Libman, Stravinsky'yle ilgili bir kitap yazmış ve parlak zekâlı, kültürlü, nüktedan Stravinsky'nin, Craft'ın anlattığı gibi fazla konuşmayan ve Craft'ın önerdiği her şeye razı olmaya hazır yorgun yaşlı adamla bir ilgisinin olmadığını öne sürmüştü. Birçok müzisyen ve bilgin, kitapların Stravinsky'den çok Craft'a ait olduğunu hep hissetmişti. Şimdi konu ortaya çıkmıştı. Önemsiz bir olay değildi. Yıllarca bilginler, bu kitaptaki gerçek Stravinsky'yi, Libman'ın Robert Craft'ın eseri olduğunda ısrar ettiği süslemelerden ayırmaya çalışacaklar.



EDWARD ELGAR (1857-1934)

33
İNGİLİZ RÖNESANSI
ELGAR, DELIUS, VAUGHAN WILLIAMS

Aslında İngiltere on dokuzuncu yüzyılda Almanya, Fransa ya da Rusya kadar güçlü ve bireysel bir besteciler okulu geliştirmiş olmalıydı. Kök vardı, gelenek vardı ve İngiltere, Henry Purcell'in (1659-1695) şahsında önemli bir şahsiyet yaratmıştı. Bununla birlikte Purcell'den çok önce de, önemli İngiliz besteciler, ortaçağdan itibaren müziğin gelişimine katkıda bulunmuşlardı. John Dunstable (1390 civarı-1453), John Taverner (1495-1545) ve Thomas Talli (1505 civarı-1585) gibi usta kontrpuancılar, güçlü bir kilise müziği külliyatı üretti. Kraliçe I. Elizabeth devrinin ikinci yarısı, Londra'da çalışan zeki bir gruba tanık oldu. Diğerlerinin yanı sıra, madrigal, ayre, lavta ve diğer çalgı müzikleri ve kilise müziği besteleyen William Byrd, Orlando Gibbons, Thomas Morley, John Dowland, John Wilbye ve Thomas Weelkes vardı. Shakespeare, Marlowe, Jonson, Donne, Herrick ve Elizabeth döneminin diğer büyük yazarları, bu bestecilerle birlikte çalıştı. Ne harika bir dönemdi ve ne kadar heyecan vericiydi kim bilir!

İngiliz müziği, Purcell figüründe son buldu. Otuz altı yıllık ömründe bütün formlarda muazzam miktarda müzik çıkardı –kilise müziği, od, oyunlara sahne müziği, ilk önemli İngiliz operası (*Dido and Aeneas*, 1689), ode müziği, *part song* (bazıları lezzetli bir biçimde muzip), klavsen için eserler. Müziğinin sıradışı bir kişiliği vardır ve bir kısmı çarpıcı bir biçimde moderndir. Purcell'in çarpıcı ezgisel düşünceleri ve bazen Romantiklerin kromatizmini haber veren bir armoni dışında, müziği doğrudan modern dinleyiciye hitap ettiği için kendi zamanında sıradışıydı. Örneğin Elizabeth döneminin sevimli olabilen madrigalları, arkaik makamlarından ötürü zamanla kazanılan bir beğeniyi gerektirirler. Bunlara yanıt verecek dinleyici, belli bir bilgi birikimine sahip olmalıdır. Purcell'in müziği büyük ölçüde Herkesin dilini konuşur, ama ölümünden kısa süre sonra büyük ölçüde unutuldu. Az çok repertuvarda kalan tek Purcell eseri, *Dido and Aeneas* operasıdır. Büyük ölçüde William Christie ve Les Arts Florissants gibi erken çal-

gı uzmanlarının çabaları sayesinde Purcell'in yeniden keşfedilmesi, 1890'ların ortasına kaldı. *King Arthur* ve diğer büyük ölçekli eserlerin sahnelenmesi ve kaydedilmesi, ihmal edilmiş büyük bir besteciyi açığa çıkardı. Purcell'in ardılları, onun tekniklerini geliştirip arıtarak İngiliz müziğini daha yüksek bir düzeye taşımış olmalıydı. Ama ne yazık ki onun ardılları yoktu. Onların yerine George Frideric Handel İngiltere'ye geldi.

Handel'in İngiltere'deki müzik üzerindeki etkisi dehşet vericiydi. Hatta felaket niteliğinde olduğu bile söylenebilir. İri-yarı Saksonun devasa cüssesi, ardılları üzerinde ağır bir baskı oluşturdu; öyle ki, yaratıcı çaba, tıkanmış gibiydi. İngilizler, Handel tarzında yazılmış yeterince koro müziğine sahip olamadılar; bekleneceği gibi Handel, o tarzda herkesten daha iyi müzik bestelediği için, sürekli Handel çalındı. Handel'in ölümünden kırk yıl kadar sonra Romantizmin İngiltere'ye geldiği doğrudur. Wordsworth, 1798'de *Lyrical Ballads*'ıyla İngiliz Romantik okulunun açılışını yaptı. İngiltere'nin müzikal Romantizmi, edebi Romantizmi kadar hayal gücü kuvvetli ve yaratıcı olsaydı İngiltere, bütün dünyada başı çekerdi. Ama pek çok İngilizin izlediği müzikal Romantizm, Chopin-Liszt-Wagner çizgisinde değil, daha çok Mendelssohn çizgisindeydi.

Mendelssohn, on dokuzuncu yüzyıl İngiliz müzik düşüncesini, daha önce Handel'in yaptığı kadar güçlü bir biçimde etkiledi. Burjuva, yetenekli, muhafazakâr Mendelssohn'da, Victoria dönemi İngiltere'sinin tamamen özdeşleştiği bir şey vardı. Leipzig'de bile olmadığı kadar tanrıydı. İngiltere zengin, güçlü bir üst sınıfa sahip muhafazakâr bir ülkeydi ve değişimden korkuyordu. Mendelssohn'un dâhi olduğu inkâr edilemez, ama *düzgün* bir dâhi! Bir beyefendiydi, varlıklıydı, muhafazakârdı ve ortalığı karıştırmadı. Mendelssohn ile Kraliçe Victoria'nın dost olmaları kaçınılmazdı. Ortak yanları çoktu –ihtiyat, geleneklere bağlı kafa yapısı, terbiye, çok muhafazakâr bir dış görünüş ve birbirlerini çok tuttular. İlişkide, Kraliçe Victoria ile Prens Albert'in iyi bir orta sınıf aile gibi bir müzik olayı için Mendelssohn'la güç birliği yapmalarında tatlı, masum ve büyüleyici bir şey vardı. Buckingham Sarayında, Bay Mendelssohn saygılarını sunmak için içeri girdiğinde her şey kibar ve samimi olurdu:

> *Prens Albert [1842'de Mendelssohn yazıyor], İngiltere'den ayrılmadan önce orgunu denemem için Cumartesi günü saat ikide kendisine uğramamı istemişti. Tek başınaydı; biz durmadan konuşurken Kraliçe içeri girdi, o da ev*

giysileri içinde tek başınaydı. Claremont'a gitmek üzere bir saat içinde yola çıkmak zorunda olduğunu söyledi. Rüzgârın, açık büyük bir dosyadan, müzik sayfalarını odanın her tarafına, hatta orgun (bu arada odaya çok hoş bir özellik katan) pedallarına bile saçtığını görünce, "Aman, ne güzel görünüyor!" diye ekledi. Konuşurken eğilip yerden müzik toplamaya başladı. Prens Albert yardım etti, ben de boş durmadım. Sonra Prens Albert bana çalgı anahtarlarını açıklamaya başladı ve o açıklamasını yaparken Kraliçe, tek başına işi düzene koyacağını söyledi.

Ama ben, dediğim gibi Almanya'da böbürleneyim diye, Prens'ten önce benim için bir şey çalmasını diledim; bunun üzerine bana ezbere, pedallarla bir koral çaldı; o kadar büyüleyici, berrak ve doğru çaldı ki birçok orgcu bir şeyler öğrenebilirdi; işini bitiren Kraliçe de yanı başına oturup dinledi, çok memnun oldu. Sonra ben çalmak zorunda kaldım ve St. Paul*'den koro parçamla başladım*

– "How Lovely Are Messengers." Daha birinci dizenin sonuna gelmeden, ikisi birden koro şarkısını çok iyi bir şekilde söylemeye başladı ve Prens Albert, çalgı anahtarlarını benim için öyle ustaca ayarladı ki –önce bir flüt, sonra tam forte, Re-Majör kısımda tam perde, çalgı anahtarlarıyla kusursuz bir diminuendo yaptı ve parçanın sonuna kadar böyle gitti, hepsini de ezbere yaptı– yürekten memnun oldum.

Kraliçe Victoria, bütün müziğin Mendelssohn'unkine benzemesini istiyordu. Tebaası çok özgün değil, çok doğru müzik yazmaya mecburdu. 1759'da Handel'in ölümü ile 1890'da Edward Elgar'ın ortaya çıkışı arasında İngiltere, önemli bir müzik figürü üretemedi. On dokuzuncu yüzyılda ülkede iyi besteciler vardı –William Sterndale Bennett, Arthur Sullivan, Alexander Mackenzie, Hubert Parry, Charles Villiers Stanford. Hepsi akademisyendi ve bu değerli bestecilerin müziği, İngiltere dışında nadiren duyulurdu. Bu durum, Schumann'ın hamisi Sterndale Bennett için bile geçerliydi; Sullivan yalnızca operet müziğiyle yaşıyor. Bu besteci grubunun akranları, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Boston Klasikçileri olurdu. Tıpkı Bostonlu grupta olduğu gibi, Londralı gruptan da usta işi, hatta sevimli bir müzik çıktı ve her iki grupta da müzik, kendi ünlerinden daha iyidir; ama önce Mendelssohn'un, sonra Schumann ve Brahms'ın güçlü bir biçimde egemen olduğu bir müziktir.

2 Haziran 1857'de Broadheath'te doğan Elgar, kalıbı kırdı. İngiltere'nin en büyük bestecisi kabul edildi ve kendi zamanında muazzam bir ünü vardı. Sonra hızla geriledi ve 1960'larda yeniden yükseldi. 1920-1940 döneminin Modernizmi sırasında, Stravinsky'nin, Bartók'un, Prokofyev'in ve Milhaud'nun şaşaalı günlerinde pek çok müzisyen, Elgar'ın önemli bir besteci olduğu düşüncesine gülerdi. Şişirilmiş bir taşralı, kendi zamanında yalnızca İngiltere kendine ait önemli bir besteciye sahip olmaya can attığı için popüler olmuş sayılıyordu. Edward dönemine aitti, gerikafalıydı, Albay Blimp ve İmparatorluğun bir kalıntısıydı. Tilki avına, golfe, balık tutmaya ve uçurtma uçurmaya meraklı bir adamdan başka ne beklenebilir? Elgar'ın görüntüsü bile ona karşı kullanıldı. Uzu boyluydu, ciddiydi, burma bıyıklıydı, gaga burunluydu ve burun delikleri açıktı; şemsiyesini kapalı taşırdı; askeri bir duruşu vardı; giysileri düzgündü; Edward dönemi kulüp adamı modeliydi. Bu yüzden bayağı ve şoven müzik (*Pomp and Circumstance* [İhtişam ve Merasim]: gerçekten!) besteleyen bir müzik amelesiydi. Kipling'in şiiri ne kadar okunabiliyorsa onun müziği de o kadar dinlenebilirdi. Günah listesi böyle uzayıp gidiyordu.

Elgar'ın on yıllarca ıskartalar arasına atılmasına yardım eden, Romantizme tepki duyan Yeni-Klasik çağın estetiği değildi yalnızca. İngiltere'de Ralph Vaughan Williams'ın ve Elizabethçi okulun dirilişinin temsil ettiği şekliyle milliyetçiliğe de ilgi vardı. Macaristan'da Bartók'la, Çekoslavakya'da Jánacek'le, Danimarka'da Nielsen'le, Finlandiya'da Sibelius'la ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Ives'le (Ives'in müziğinden kimsenin pek haberi olmamasına rağmen) milliyetçilik, bütün müzik dünyasını silip süpürüyordu. Milliyetçiler, kendilerini yerli kaynaklara kaptırıp kendi yabani kuş cıvıltılarını öttürüyorlardı. Ama Elgar'da bunların hiçbiri yoktu. Bestecinin işinin, ezgileri aktarmak ya da geçmişin antika sedalarına dayandırmak değil, ezgi icat etmek olduğuna inanıyordu. Strauss ve Mahler gibi, büyük efektlerden keyif alan bir besteciydi. "Bir besteci kırk arp için beste yapıyorsa ona kırk arp verin." Ama Elgar, 23 Şubat 1934'te Worcester'de öldüğü sırada böyle bir düşünce tarzı, çoktan moda olmaktan çıkmıştı. Çağdaşlarının görebildikleri tek şey, onun müziğinin Wagner, Strauss ve Brahms türevleriydi. Büyük eserleri –iki senfoni, Keman Konçertosu ve Viyolonsel Konçertosu, muazzam senfonik şiir *Falstaff*– hızla düşüşe geçti. Yalnızca *Enigma Variations* ve *The Dream of Gerontius*'u ciddi eserleri arasında rağbet gördü; *Gerontius*,

İngiltere dışında nadiren icra edildi. Genç müzisyenler etrafta dolaşıp *The Dream of Gerontius*'a "kâbus" diyorlardı.

Yine de 1890'ların müzisyenleri için Elgar bir bireyciydi ve yaşayan en büyük orkestra ustalarından biriydi. Neredeyse kendi kendini yetiştirmiş bir besteciydi. Orgcu, kemancı ve piyano akortçusu olan babası, çocuklukta başlayan ilk beste denemelerini teşvik etti. Genç Elgar keman ve piyano dersleri aldı, bir avukatın bürosunda çalışmaya gitti, sonra müziğe yoğunlaşmaya kadar verdi. Worcester Filarmoni Orkestrasında kemancı oldu, il müzisyeni olarak ders verdi; çoğu salon müziği, hepsi önemsiz çok miktarda müzik üretti. Onu diğer çok çalışan, ama çalakalem bestecilerden ayırt eden bir şey yoktu. Eğer biraz ünü olduysa, o da piyano için *Salut d'amour* gibi küçük duygusal parçalar sayesinde oldu; *Last Hope* türü Gottschalk piyano parçalarının, dönemin Amerikan kabul salonlarında işgal ettiği yeri, *Salut d'amour* da Victoria dönemi İngiltere'sinin kabul salonlarında işgal etmekteydi.

Sonra 1889'da Elgar'ın ilk anlamlı eseri *Froissart* Uvertürü geldi ve post-Romantik büyük orkestranın sesliliklerini hisseden bir besteciyi açığa çıkardı. Koro ve orkestra için yazılan *Black Knight* (1893), *King Olaf* (1896) ve *Caractacus* (1898) daha da fazla ilgi çekti. 1900'de Elgar, İngiltere'de en ünlü besteciydi; özellikle 1899'da *Enigma Variations*'ın müthiş başarısından sonra. Bu orkestra eseri, arkadaşlarının müzikal bir resmiydi. Elgar, ana temanın bir kontrpuan için "işitilmeyen bir tema"sı olduğunu da söyledi. İşitilmeyen gizemli temayı, *Enigma*'nın [Muamma] muammasını kimse saptayamadı. Londra'daki prömiyeri Hans Richter yönetti ve eser, kıtada tutuldu. Brahms uzmanı Fritz Steinbach, Elgar'a "orkestrasyon ... neredeyse eşsiz virtüözlükle tamamen özgün efektler alanında beklenmedik bir deha ve çığır açıcı" dedi. Bu sözler, Richard Strauss'un ülkesinde bir orkestra şefinin gerçek iltifatıydı.

Elgar, açıkçası Strauss'tan etkilendi. Bazı ezgileri, atlamalarıyla, uzun aralığıyla ve beklenmedik iniş noktalarıyla karakteristik Strauss konturuna sahiptir. Elgar'ın orkestrasyonu da, *Ein Heldenleben*'in bestecisine bir şeyler borçludur. Ama Strauss'un etkili orkestrasyonu, çoğu kez büyüklüğüyle ve ses yoğunluğuyla kendini ortaya koyar. Elgar daha ışıltılı bir sese ulaştı. Vaughan Williams'ın dediği gibi: "Wagner'le birlikte, fazla renk kaybı olmadan, doğrusu dokuya hiçbir zarar vermeden fazla çalgılardan neredeyse ta-

mamen vazgeçilebileceğini gördüm. Ama Elgar'a gelince, durum tamamen farklıydı. Koral bölümlerin eşlik müziklerinde bile, dokuda bir delik açmadan dışarıda bırakabilecek neredeyse hiçbir şey yoktu."

Elgar, *Enigma Variations*'ı, birçok kişinin en büyük eseri saydığı, Kardinal Newman'ın metnine yazdığı *The Dream of Gerontius* oratoryosuyla sürdürdü. 1900 Birmingham Festivalinde yapılan prömiyeri az kalsın felaket olacaktı. Richter hazırlıksızdı, koro müziği anlamadı ve solistler de uygun değildi. (Ondan sonra promiyerlerinin büyük bölümünü Elgar'ın kendisi yönetti.) *Gerontius*'un sonraki performansları daha iyi gitti ve koral şarkıcılık geleneği olan İngiltere, partisyondan hoşlandı. (Bernard Shaw'ın bir yerdeki gözlemine göre, İngilizler her zaman "*Requiem*lerden ürpertici bir haz aldılar.") Gerontius'un büyük soyluluk ve güzellik uğrakları vardır. Dinsel anlamda tutucu bir yanı da vardır ve Elgar'ın en tutkulu partisyonudur, ama hayranlarının iddialarına rağmen en iyisi değildir. Müziğinde işgal ettiği konum, *A Mass of Life*'ın Delius'un müziğinde işgal etiği konumdur: her zaman başarıya ulaşamayan büyük bir girişim.

Cockaigne Overture (altbaşlığı "In London Town") 1901'de geldi. Elgar hiçbir zaman milliyetçi bir besteciymiş gibi davranmadı. Ama *Cockaigne*'de, daha sonra 1913 tarihli *Falstaff*'ında olduğu gibi, ulusal bir ruhu güçlü bir biçimde akla getiren türden bir müzik yazdı. Gerçek bir şey olmaktan çok Merrie England olabilir; ama bir İngilizden başkası bunu tasarlayamazdı. *Valse triste* Sibelius için ve Do-diyez Minör Prelüd Rachmaninoff için ne ise, Re-Majör No. 1 de Elgar için oydu. Herkes için Elgar, *Pomp and Circumstance*'ın bestecisiydi. İlk iki marşın prömiyeri 1901'de bir Proms konserinde yapıldı. Elgar otobiyografisinde "birincisinin, D-Majör olanın kapanışındaki sahneyi hiç unutmam" diyordu. "İnsanlar ayağa kalkıp haykırdılar. Tekrar çalmak zorunda kaldım –ve sonuç aynı oldu; aslında programa devam etmeme izin vermek istemediler... Sırf düzeni sağlamak için parçayı üç kez çaldım." Kısa süre sonra VII. Edward, ezgiye söz yazılmasını önerdi ve *Land of Hope and Glory* ortaya çıktı. Elgar ondan önce tanınmış olsaydı, şimdi müthiş ünlü olurdu. Amerikan üniversitelerinden payeler ve 1904'te şövalyelik de dahil onur nişanları aldı.

Pomp and Circumstance Elgar'a ün ve para getirmiş olabilir, ama müzikal açıdan ona iyilikten çok zararı dokundu. Marşlar onu Kiplingvâri aşırı bir milliyetçilik katranına buladı ve *Pomp and Circumstance*'ın bestecisinin

hiçbir müziğini ciddiye almak istemeyenler vardı. Müzisyenler, onu olduğu haliyle –şakır şakır iyi bir marş– kabul etmeyecekti. Bu arada Elgar, güzel eserler üretiyordu –yaylı çalgılar orkestrası için süper Giriş ve Allegro (1905), Birinci Senfoni (1908), Keman Konçertosu (1910), İkinci Senfoni (1910) ve Viyolonsel Konçertosu (1919). Büyük bir koro üçlemesi üzerinde de çalıştı. *The Apostles* 1903'te, *The Kingdom* 1906'da çıktı. Her iki eser de uluslararası repertuvarda değildir. Üçlemenin üçüncüsü bitirilmedi.

İki senfoni coşkulu, Strauss'tan bazı dokunuşlarla birlikte çok fazla Brahms geleneğinde, geniş post-Romantik eserlerdir. İkisi de güzel, sağlam parçalardır; ağız tadıyla yazılmış olması ve tipik Elgarcı ezgi, eserleri alenen türev eser olmaktan kurtarır. Bu senfoniler yeniden rağbet görüyor; Brahms'ın Keman Konçertosu'na bilinçsiz göndermeleriyle Keman Konçertosu da rağbet görüyor. Elgar'ın son eserlerinin herhalde en iyisi, zor unutulan güzel temaları olan, hüzünlü, güçlü bir biçimde kişisel bir eser olan Viyolonsel Konçertosu'dur. Açılış temasının aralıksız lirizmi, uzun cümleli ezgilerden hoşlanan Elgar için bile sıradışıdır. İnanılmaz ölçüde uzun bir süre devam eder. Elgar'ın Viyolonsel Konçertosu, Dvořák'ın Si-Minörüyle birlikte kendi türünün en büyüğü sayılır.

1919'dan sonra Elgar'ın yaratıcı dönemi bitti. Kendisine kalan on beş yıl içinde birkaç şey besteledi, ama bu eserlerden hiçbiri dinlenmez. Rossini ve Sibelius gibi Elgar da meslek yaşamının doruğunda işi bırakmaya karar verdi. 1920'de karısının ölümünden sonra bir daha kendine gelemedi. Müziğin girmekte olduğu yoldan da hoşlanmadı. Büyük olasılıkla vaktinin geçtiğini düşündü. Kuşkusuz öyle de hissettirildi. Birinci Dünya Savaşından sonraki hareketli dönem, onun müziğini reddetti; halk onu önemsemedi. Queen's Hall'daki yetmişinci doğum günü konserinde, salonun ancak yarısı dolabildi.

Kimsesiz yaşlı bir adamdı. Bütün müzik bağlantılarını kopardı, hiçbir konsere gitmedi, müziği sevmediğini söyledi, kriket ya da at yarışları hakkında konuşmayı tercih etti. *Gramaphone* dergisini yeni çıkarmaya başlayan Compton Mackenzie'ye, *Gramaphone* eleştirmenlerinin doğal olarak kendisine saldıracaklarını söyledi. "Aldırmıyorum, artık müzikle ilgilenmiyorum." Mektupları, aklından geçen yüksek sesli –belki de çok yüksek sesli– protestolarla doluydu. "Müzikten iğreniyorum –birkaç kâğıt çıkardım, ama hepsi ölü. Eski hayat bitti ve her şey silinmiş gibi görünüyor." Ya da "Eski

hayatımın tamamı silinmiş ve tamamen yalnızım." Ya da "Eski hayatıma sarılmaya çalıştım, ama olmuyor, bitti." Ya da çaresiz ve üzgün bir biçimde "Artık biliyorum ve teslim oluyorum." Arkadaşları bağlarını kopardı. Elgar, acı söz söylemekten sakınmadı. Düpedüz incitici olabiliyordu. Sonlara doğru bütün vaktini yarış pistlerinde, arabasıyla ya da köpekleriyle dolaşarak geçirir oldu. 1929 Noel kartına Whitman'dan bir alıntı yazdı: "Sanırım, dönüp hayvanlarla birlikte yaşayabilirim. Tanrı'ya karşı görevlerini tartışarak beni hasta etmezler."

Yine de insanlıktan emekli olmadı. O korkunç, ıstıraplı yıllarda bile bir şekilde işe yeniden başladı. "O harika çocuk" Yehudi Menuhin'li bir Keman Konçertosu da dahil bir dizi kayıt yaptı. 1929 ve 1930'da kısa birkaç eser besteledi. 1932'de, yetmiş beşinci doğum yılında, kendi müziğinin epeyce konukşefliğini yaptı. Bir Ben Jonson librettosuna opera bestelemeyi düşündü. Sonra Üçüncü Senfoni'siyle ilgili bir taşkınlık oldu.

Belki sevilmeye ya da dünyaya tükenmediğini bildirmeye ihtiyacı vardı. Neden ne olursa olsun Elgar, 1932 Worcester Festivali sırasında, Üçüncü Senfoni'sini yazmış olduğunu söz arasında söyleyiverdi. Ama kimse artık müziğini istemediği için, bitirme ya da orkestra için düzenleme zahmetine değmediğini de ekledi. Hemen bir heyecan fırtınası başladı. Gazeteler, haberin üzerine atlayıp Üçüncü Senfoni'nin bitirilmesini istediler. Önde gelen İngiliz şef Sir Landon Ronald, yeni eser için BBC'den bir sipariş aldı. Elgar can sıkıcı bir duruma düştü. Yeni bir senfoni için bazı taslaklar hazırladığı doğruydu. Bitirilmekten çok uzak olduğu da doğruydu. İşin doğrusu daha gebe kalınmamıştı. Elgar üzerinde çalışmaya çabaladı. Ama hastaydı, sandığından daha fazla hastaydı. Kanser olmuştu ve bir yıl içinde hastalık son aşamasına vardı. Bu yüzden kafasında olan senfoni, opera ve bir koro eseri ortaya çıkamadı. La-Minör Piyano Beşlisi (1918) ve Viyolonsel Konçertosu (1919) son iki önemli eseridir. Hüzünlü Viyolonsel Konçertosu'nda, Elgar'ın bilinçli ya da bilinçsiz, son bir açıklama yapıp içinden bir daha hiç çıkmayacağı özel bir dünyaya çekildiği fikrinden kurtulmak zordur.

1930'lar, Elgar'ın parıldayan post-Romantizminde, müziğinin çok özel bir şeye sahip olduğunu göremedi. Victoria dönemindeki öncellerinden farklı olarak alışılmamış ölçüde bir bireysellikle konuştu. Orkestrasını Strauss ve Wagner'e, senfoni ve konçerto formlarını Brahms'a dayandır-

mış olabilir; ama ezgileri ve formları ele alma tarzı fazlasıyla ona aitti. Bir Elgar ezgisi, tuhaf gerilimiyle, geniş aralıkları ve bol sıçramalarıyla, kendinden emin, güçlü, İngiliz duygusuyla (sözle ifade etmek zordur, ama vardır) hemen kendini belli eder; müzik tarihinde başkasının değil tek bestecinin eseri olduğu fark edilir. Tek başına bu, onun müziğini daha iyi bir müzik ustasının ya da daha ileri bir deneyselcinin müziğinden üstün tutmaya yeterdi. Zira kişiliksiz müzik, ne kadar usta işi olursa olsun, yaşamaz. Elgar'ın müziği, Edward dönemine ait ve burjuva olabilir, İngiliz emperyalizmini kutlayabilir (açıkça ya da çoğu kez örtük bir biçimde), hatta geleneksel retorikten nasibini almış olabilir (*Gerontius* kesinlikle alır). Ama yaşamsallıkla ve kişilikle doludur. Elgar'ın itibarının iadesinin, Kipling'in ve dönemin diğer figürlerinin canlanmasıyla başlaması rastlantı değildir. 1950'lerdeki Edward dönemi incelemeleri, bu sakallı beyefendiler ile telaşlı hanımefendilerin, renkli denmese de, oldukça ilginç olabildiklerini gösterdi.

Elgar'ın müziğindeki Edward dönemi retoriği, müziğini yönetmeyi zorlaştırabilir. Muazzam bir orkestra kullandı ve şef aşırı derecede gerilirdi. O zaman da müzik gerçekten de bayağı görünür. Elgar'ın kendisi de sorunu fark etti ve bu konuda endişelendi. Eleştirmen Ernest Newman'a, müziğinde dışavurumun yazılı olduğunu ve bir şefin yapması gereken tek şeyin talimatlara uymak olduğunu söyledi. "Keşke" diyordu, "insanlar müziği, partisyonda yazıldığı gibi çalmaya razı olsa." Aksi takdirde, diyordu Newman, Elgarcı duygunun bir abartma alışkanlığı vardır; Elgar haksız yere bunun için suçlanır. Newman'a göre, "çok az besteci bu şekilde anlayışsız yorumcularından Elgar kadar çok çekmiştir; zarif duyarlılığı duygusallığa, yüksek maneviyatı bayağılığa, *nobilmente*'si teatral laf kalabalığına dönüşür –bütün bunlar, şef nerede duracağını bilmediği için." Buna, Elgar'ın diğer eserlerinin yanı sıra, Keman Konçertosu ile iki senfoninin kayıtlarında orkestrayı kendisinin yönettiği, temposunun ve cümlelerinin herkesin incelemesine açık olduğu eklenebilir. Elgar'ın neredeyse bire bir çağdaşı Dame Ethel Smyth (1858-1944), İngiltere'nin yetiştirdiği ilk önemli kadın besteciydi. Besteci olmasının önündeki bütün engellere rağmen Almanya'da okudu ve aralarında Grieg, Brahms, Clara Schumann ve Joachim de olmak üzere o günün önde gelen birçok müzisyeni tarafından teşvik edildi. Bernard Shaw, onun müziğini ilk kez 1892'de bir Londra kon-



FREDERICH DELIUS (1862-1934)
(BERGEN HALK KÜTÜPHANESİ)

serinde dinledi: "E. M. Smyth'in kahramanca gürleyen *Antony and Cleopatra* uvertürü bitip besteci kürsüye çağrılınca, o muazzam gürültünün bir hanımefendi tarafından çıkarıldığı büyük bir şaşkınlıkla görüldü." Ertesi yıl, Re-Majör Missa'sı Londra'da icra edilince Shaw, çok uzun bir değerlendirme yazısı ayıracak kadar ciddiye aldı. Shaw'a özgü bir çizgide şunları söyledi: "Farkı fark ettirmeden bir çocuğun inancı ve bir hanımefendinin ortodoksluğuyla yazıyor. Dolayısıyla Missa'sı hafif kilise müziği edebiyatına aittir, ama pek çok kilise müziği gibi anlamsız ve bayağı değildir... Sıkça kehanette bulunduğum şeyin –popüler müziğin kadın tarafından fethi– başlangıcı olarak ilginçtir."

Orkestra, oda ve koro müziğinin yanı sıra, opera da besteledi. Librettoları kendisine ait olan operaları dünyada duyuldu; özellikle de ilk kez 1906'da Leipzig'de sahnelenen en önemli operası *The Wreckers* (1904). Kadınların oy hakkı hareketinde aktifti. Fotoğraflarında insana ciddi bakar, yakışıklıdır, kravatla tamamlanmış erkek görünümlü ısmarlama güzel giysiler giyer. Otobiyografisi oldukça ilginçtir, karşılaştığı büyük insanlarla ilgili keskin anılarla doludur. Güçlüydü, buyurgandı, haklarında ısrar ederdi. Müziğinin büyük bölümü repertuvarda kalamayacak kadar eklektikti; ama *The Wreckers* 1994'te kaydedildi ve İngiliz basınından olumlu eleştiriler aldı.

Elgar, İngiliz müziğini Handel-sonrası ve Mendelssohn-sonrası sıkıntıdan kurtaran ve aynı sıralarda aktif olan üç İngiliz besteciden biriydi. Diğer ikisi Frederick Delius ve Ralph Vaughan Williams'tı ve birbirinden bu kadar farklı üç besteci bulunamaz. İçten ve coşkulu Elgar etrafındaki İngiltere'yi kabul edip müzikle yüceltmeye razıydı. Açık sözlü milliyetçi Vaughan Williams, esin bulmak için on altıncı yüzyıl Tudor İngiltere'sine geri gitti. Delius ülkeden kaçtı ve tek esin kaynağını kendisinde buldu. İngiltere'yi çok fazla sevmiyordu, bir burjuva ya da avamdan çok entelektüel bir aristokrattı ve panteizme olabildiğince yaklaşan tamamen kişisel bir müzik yazdı.

Delius, bazı bakımlardan Fauré gibi bir besteciydi –oldukça kişisel, bazen zarif, hassas, akademik olmadan geleneksel. Büyük bir müzik külliyatı bestelemedi ve tanınmak için uzun süre beklemek zorunda kaldı. Kırk yaşına geldiğinde bir miktar anlamlı müzik yazmıştı, ama birkaç şarkı dışında hiçbiri basılmamıştı. 1905'e kadar müziği tutunamadı ve Almanya'da da o sırada bile uluslararası bir üne sahip değildi. Paris'in kırk mil kadar dışında, Grez-sur-Loing'deki evinde durmadan müzik yazıyor, düzeltiyor

ve yeniden düzeltiyordu. 1924'te felç ve körlük başladı. Özverili İngiliz müzisyen Eric Fenby, felakete uğrayan Delius'a hizmetini sundu ve bestecinin müziğini dikte ettirebileceği bir sistem kurdular. Bu çabadan birkaç eser çıktı; ama bereket versin Delius, ününün dayandığı müziğin tamamını o sırada bitirmişti.

Bu müziği tarif etmek zordur. Bazıları İngiliz İzlenimciliği demektedir; ama bu çok uygun değil. Frederick Delius olarak bilinen karmaşık adamı birçok şey etkiledi. 29 Ocak 1862'de Manchester'a yakın Bradford'da doğdu. Alman kökenli yün tüccarı olan ailesi varlıklıydı. Delius müziğe yatkınlık gösterdi ve kendini müziğe vermek istedi. Ama babası, Frederick'in aile işini geliştirmesini buyurdu. Delius denileni yaptı ve paranın icadından beri en kötü işadamı olduğu anlaşıldı. Bir süre sonra babası, ondan kurtulduğuna sevindi. Delius ve bir arkadaşı 1884'te portakal yetiştirip zengin olmak için Florida'ya gittiler. Jacksonville'e yakın Solano Grove'a yerleştiler. Piyasaya çok az portakal gönderildi. Onun yerine Delius müziğe yoğunlaştı. Thomas Ward adlı New Yorklu bir müzisyenle tanıştı ve arkadaş oldular. Delius, tek gerçek müzik eğitimini, sağlam bir kuramcı ve armoniciymiş gibi görünen Ward'dan aldığını söylüyordu. Delius, Solano Grove'dan, daha az makbul bir şey daha aldı: Frengi. Bu hastalık, sonunda felç ve kör olmasına neden olacaktı.

Delius bir süre Jacksonville ve daha sonra Virginia'da müzik dersleri verdi. New York'ta da bir süre kaldı. Sonra 1887'de Leipzig Konservatuvarına gitti; mali desteği babası sağladı. Delius hiçbir zaman parayı düşünmek zorunda kalmadı. Çekici *Florida Suite*, Leipzig'de bestelendi. Sonra 1888'de Paris'e bir ziyaret gerçekleştirdi. Bir süre orada bir amcasıyla birlikte yaşadı ve Fransa'yı yurt edinmeye karar verdi. Fransa'da ressam Jelka Rosen'le evlendi ve iki harika orkestra eseri besteledi –*Over the Hills and Far Away* (1895) ve *Paris* (1899). Bu iki eser olgun üslubunun işaretidir. Yavaş gelişti, ama zanaatını bulduktan sonra ömrü boyunca değişmeden kaldı. "Yapmak istediğim şey bana çok yavaş geldi, gelince de bir kez ve tam geldi." Bunları, ölümünden çok sonrasına, 1953'e kadar sahnelenmeyen opera *Irmelin* (1892), başka operalar, orkestra parçaları ve bir piyano konçertosu izledi. Delius kırk bir yaşında beş opera, orkestra için altı büyük eser, yaklaşık elli şarkı ve çeşitli eserler bestelemiş, ama fiilen hiçbiri basılmamıştı. Aniden Almanya'da çalınmaya başlandı. *Koanga* operası 1904'te Elberfeld'de sahnelendi; başka bir

operası, *A Village Romeo and Juliet* 1907'de Berlin'de sahnelendi. Koro eserleri *Appalachia* (1902) ve *Sea Drift* (1903) ile Alman şefler ilgilendi. İngiltere de Thomas Beecham Delius'un müziğiyle ilgilendi ve elinden geleni yaptı. Delius, İngiltere'de yavaş yavaş yol aldı. Almanya'da yaşayan en önemli bestecilerden biri sayıldı. Beecham, savaştan önceki on yılda yalnızca Richard Strauss'un Delius'tan daha popüler olduğunu söyler. 1914'ten sonra Almanya'daki şiddetli İngiliz-karşıtı duygu, Delius'un Alman repertuvarından çıkarılmasına neden oldu.

A Mass of Life (1905) büyük ilgi çeken ve Delius'un şaheseri denilen bir eserdi. Aslında şaheserleri uzunlukla ve genişlikle eşitleyenler hariç, *A Mass of Life,* Delius'un şaheseri değildir; *The Dream of Gerontius* ne kadar Elgar'ın şaheseriyse o kadardır. Ama hedefi yüksektir ve kimi yaratıcı uğrakları vardır. *A Mass of Life*'ın metni, Delius'un taptığı yazar Nietzsche'den geldi. Nietzsche'nin eserlerinden bir bölüm alıp haftalarca inceler, sonra başka birine geçerdi. "Onu ulu bir şair ve güzel bir doğa olarak selamlıyorum" diyordu Delius.

A Mass of Life'ın kökeni, Nietzsche'nin *Night Song of Zarathustra*'sıydı. Beecham, 1905'te prömiyeri yönetti. Dinsel bir eser değildir, Delius da dindar bir adam değildi. Eric Fenby'ye dine ya da amentülere ihtiyacı olmadığını söylemiş. "Hayatta yalnızca tek bir gerçek mutluluk vardır, o da yaratma mutluluğudur." (Şaşırtıcı sayıda büyük besteci, özgür düşünceli ya da düpedüz ateistir. İlk akla gelenler Verdi, Saint-Seans, Debussy, Brahms, Wagner, olasılıkla Schubert, Berlioz ve Chopin.) Delius, bir tekbenciydi. O ve müziği kendileri için vardı, birbirleriyle besleniyorlardı, küçük bir çemberin içindeydiler.

Delius, çarpıcı bir figürdü. Beecham, onunla ilk kez karşılaştığında onu bir kardinal ya da en azından sivil bir piskopos sandı; zira yazdığına göre,

> *...çilecilik ile açıkgözlülüğün karışımı olan özellikleri, üst düzey din adamlarını çağrıştırıyordu. Sanatçılarda nadiren görülen genel bir titizlik ve ağırbaşlı zarafet havasından da etkilendim. Fark edilir ölçüde taşralı olan konuşma üslubu, beklenmedik ölçüde farklıydı, ama kaba değildi. Eski üniversitelerimizde ve önde gelen devlet okullarımızda o kadar gayretle aşılanan ve standartlaştırılan kusursuz diksiyon ona göre değildi. Yumuşak güneyin çıtkırıldım inceliklerine yukarıdan şefkatle bakan kuzeyin Dorik lehçesini sadakatle korumuş. Bu lehçenin üzerine, İngiltere'den yirmi dört yıllık gö-*

nüllü sürgün sırasında edindiği çok-dilli ufak tefek şeyleri koymuş. Konuşmalarında Fransızca ve Almanca sözcükler iç içe geçiyordu ve her zaman "orchester"den söz ederdi... Halk arasında her zaman ağırbaşlı, ketum ve terbiyeliydi; bohemliğin görünür bir izi yoktu.

Birinci Dünya Savaşından sonra geri kalan ömründe Delius, Fransa ile İngiltere arasında gidip geldi, zamanının çoğunu, karısıyla birlikte sakin bir hayat sürdüğü Grez-sur-Loing'de geçirdi. Kendi zamanında yazılmış müziğe fazla ilgi göstermedi. Aslında kendisinin dışındaki müzikten fazla hoşlanmazdı. Meslek yaşamı on beş yıl kadar, kabaca 1900'den 1915'e kadar sürdü. 10 Haziran 1934'te Grez'de öldü.

Delius'un müziği kimseye bir şey borçlu değildi. Debussy gibi, yerleşik formdan tamamen koptu ve müziğinde, sanki piyanoda duyusal, egzotik kromatik akorlarla yapılan denemelerden kaynaklanmış gibi, serbest, doğaçlama bir nitelik vardır. Serbest formlarda, rapsodi türünde bir müziktir ve Klasisizmden tamamen muaftır. Armoniler bunaltıcı ölçüde zengin, hatta bazen disonant bile olabilirler; ama diğer bestecilerin armonilerine benzemiyorlardı. Delius, "Armoninin ya da kontrpuanın öğrenileceğine inanmıyorum" diyordu. "Öğrenme içgüdüyü öldürür. İnsanın müziği anlaması için defalarca dinlemesi gerektiğini söyleyenlere asla inanmayın. Bu saçmalıktır, yeteneksizlerin son sığınağıdır... Benim için müzik çok basittir. Şiirsel ve duygusal bir doğanın dışavurumudur." Delius için önemli olan tek şey "bir duyu akışı"ydı. Müziğin ya akışı vardı ya da yoktu. Eğer varsa iyi müzikti. Yoksa kötü. 1920'de *The Sackbut* için yazdığı uzun bir makalede, kendi zamanının ileri müziğine şiddetli bir tepki gösterdi:

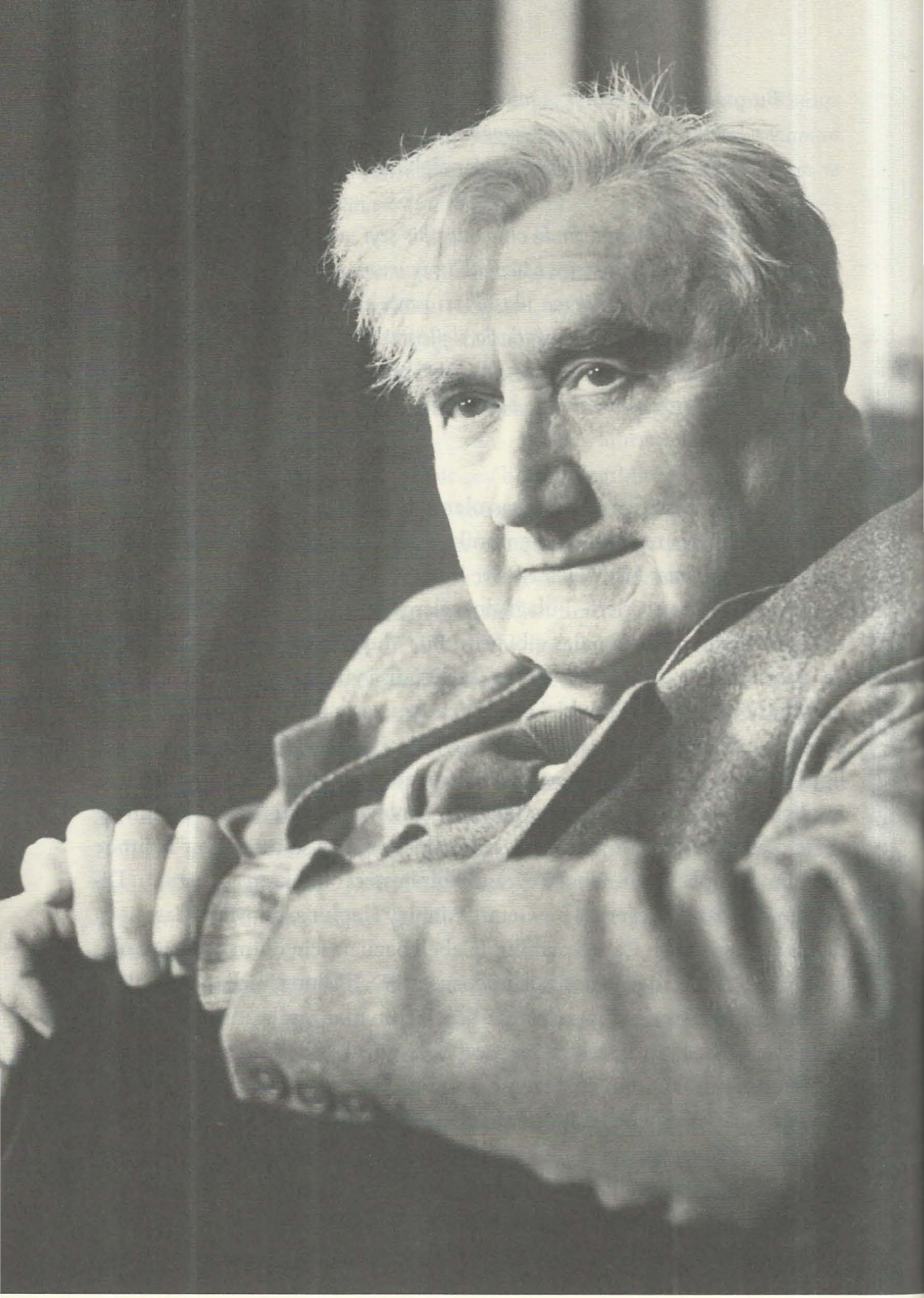
Dünyada bütün beğenilere uygun her tür müziğe yer vardır ve müzikal komedi patronlarının kendi *özel eğlencelerinin keyfini sürdükleri kadar, Dada düşkünlerinin de kendi küçük çevrelerinin müzikal bakımdan ahmakça yapımlarının keyfini çıkarmamaları için hiçbir neden yoktur. Ama halkın beğenisini çarpıtan ve şimdinin küçük işlerine daha fazla dikkat çekme umuduyla geçmişin büyük ustalarına dudak bükerek yükselen müzikseverler kuşağına sahte bir değerler kümesi aşılamak için ellerinden geleni yapan en son kliğin kehanetlerini görünce –o zaman, açıkça konuşup karşı çıkmanın zamanıdır diyorum...*

Bu çağ, sanatta anarşi çağıdır; otorite yoktur, standart yoktur, oran anlayışı yoktur. Herkes her şeyi yapabilir ve buna, ağzı açık durup şaşkınlık ve hayranlık içinde bakan bir salaklar topluluğu edinmek beklentisiyle "sanat" diyebilir...

Müzik kendi alanı dışında olup biten bir şeyi vurgulamak ya da abartmak amacıyla var olmamıştır. Müzikal dışavurum, yalnızca sözcükler ve eylemler en uç ifade sınırlarına ulaştıkları yerde anlamlı olmaya başlar. Müzik dışsal olaylarla değil, duygularla ilgilenmelidir. Başka bir şeyi taklit eden müzik yapmak, Günaydın *ya da* Güzel bir gün *dedirtmeye çalışmak kadar beyhude bir şeydir. Yalnızca başka şekilde dışa vurulamayan, müzikle dışa vurulmaya değerdir.*

Delius, kendi ilkelerine uydu. Esas olarak kendini coşkulu doğaçlamalarla ifade eden bir ses ressamıydı. Senfonik şiirler –*Brigg Fair: An English Rhapsody* (1907), *Summer Night on the River* (1911) ve *On Hearing the First Cuckoo in Spring* (1912) minyatürleri– kulağa doğaçlama gibi gelir; daha büyük eserler de daha büyük doğaçlamalar gibi gelir. Bu, "duygularla ilgilenen" müziktir ve "başka şekilde dışa vurulamayan" şeyleri dışa vurur. Delius harika bir ezgiciydi, neredeyse Çaykovskici bir ezgici. Ama asla büyük Rus kadar titrek değildi ve ezgilerinin etkisi dolaysız değildir. İyi müziğin dolaysız etkisiyle ilgili cüretkâr sözlerine rağmen Delius'u sindirmek, biraz daha zaman alır. Sindirilince de, müziğinin etkisi geçmez. Dinleyici, Delius'un bir eserini severse olasılıkla hepsini sever; çünkü Delius, neredeyse tutarlı bir biçimde hep aynı üslupla yazdı. Elbette evrensel bir besteci olmaktan çok uzaktı. Diğer sanatlardaki eşdeğerleri bir Gerard Manley Hapkins, bir Mary Cassatt ya da bir James Branch Cabell olabilir. (Cabell bazıları için ölüm öpücüğü olabilir; daha zarif kaç tane nesir üslupçusu var? Delius'un sihirli manzaraları, Cabell'in Poictesme'siyle aynı romantik ülkenin manzaralarıdır.)

Delius ne yaptıysa kusursuz yaptı ve güzel şeyleri güzel yazdı. Her şeyden önce müziğinin, çoğu zaman altında bir trajedinin aktığı enfes bir inceliği vardır. Çoğu kez duyusaldır, bazen güçlü, ama her zaman hüzünlü ve zariftir. Asla programlı müzik değildir, ama her zaman çağrıştırıcı müziktir –göllerin, günbatımlarının, manzaraların, Paris semasının ve Amerika açıklarındaki Atlantik Okyanusunun müziğidir. Operaları bile mahremdir. *A Village Romeo and Juliet* büyük salonlara göre değildir. Delius, ömrünün



GASPARE SPONTINI (1774-1851)
(ANDREAS HALL)

çoğunu mahrem yaşadı ve bu kapalılık, bu kalbindekileri dışa vurmama isteği sonucu birikenler, bir şeyler yazdığında ortaya çıktı. Delius halka giden bir besteci değildi. İnsanlar ona gelmeliydi. Beecham gibi ona gelenler, Delius'un müziğinin benzersiz bir deneyim olduğunu keşfettiler. Beecham, bestecinin biyografisinde "Kanaatlerin farklı, çok farklı olması kaçınılmazdır" diye yazıyordu. "Kendi payıma, içinde bulunduğumuz, müzikte duygu, güzellik ve romans çağında onu son büyük havari olarak görmekten başka bir şey yapamam."

Elgar'dan on beş yıl ve Delius'tan on yıl sonra dünyaya gelen Ralph Vaughan Williams, büyük, cüsseli, yıkılmaz bir adamdı; tarihte en uzun yaratıcılık süresine sahip olanlardan biriydi. 12 Ekim 1872'de Gloucestershire'da doğdu ve 26 Ağustos 1958'de Londra'da öldü; Dokuzuncu Senfoni'sini seksen beş yaşında ölmeden kısa süre önce bitirdi. On dokuz yaşında eseri basıldığına göre, altmış altı yıllık bir üretkenlik rekoru vardı. Ailede para vardı ve Vaughan Williams, sadakatle sürdürdüğü müziğe karar vermeden önce istediği kadar zaman harcayabildi. Çocukken birçok çalgıyı öğrendi, ama hiçbiri profesyonelce değildi. "Bana hiçbir zaman çalamadığım piyano ve benim müzikal kurtuluşum olan keman öğretilmişti." Royal College of Music'te Stanford ve Parry'den ders aldı; özellikle Parry'ye çok şey borçluydu. "Biz Parry'nin öğrencileri, akıllıysak, Tallis'in Byrd'e, Byrd'in Gibbons'a, Gibbons'ın Purcell'e, Purcell'in Battishill ve Greene'e, onların da Wesleys üzerinden Parry'ye aktardığı büyük İngiliz koro geleneğini Parry'den miras aldık. Meşaleyi bize devretti ve meşaleyi yanık tutmak da bizim görevimizdir." Elgar'dan farklı olarak Vaughan Williams, on dokuzuncu yüzyıl Alman geleneğini reddedip onun yerine İngiliz halk şarkıları ve koro geleneğini tercih etti. Mizaç olarak Alman okuluyla hiçbir zaman özdeşleşemedi. Yaşlı bir adam olarak şunları yazdı: "Bugüne kadar Beethoven ifade tarzı bana itici gelir; ama hoşlanmadığım ifade tarzının arkasında yatan büyüklüğü görmeyi ve aynı zamanda sevdiğim Bach ifade tarzının arkasındaki arızi bir zayıflığı da görmeyi sonunda öğrendiğimi umuyorum."

On dokuzuncu yüzyıl Alman müziğiyle ilgili görüşü düşünüldüğünde tuhaf bir nedenle, Max Bruch'tan birkaç ders almak için Berlin'e gitti. Bundan bir şey çıkmadı. 1901'de Cambridge'te müzik doktoru derecesi aldı. Kısa bir süre sonra İngiliz Halk Şarkıları Derneğine katıldı. Bu, yaşamında dönüm noktası olacaktı. Bartók ve Kodály gibi Vaughan Williams ve arka-

daşı Gustav Holst da, ne kadar olabilirse, saf durumda yerli müzik toplamak için alan çalışması yaptı. Holst, müziğinin artık çok azı dinlenmesine rağmen kendi zamanında tanınan bir besteciydi. Saldırgan bir modernist sayılıyordu ve önemli bir Elgar çağdaşları ve Elgar sonrası besteciler grubundandı –Samuel Coleridge-Taylor, Arnold Bax, John Ireland, Avustralya doğumlu Amerikalı Percy Grainger ve kısa bir süre sonra Arthur Bliss'i kapsayan bir grup.

Vaughan Williams halk şarkılarına gömüldü. Bu incelemeler sayesinde yabancı etkilerden kurtulabildi; bir konferansta açıkladığı gibi:

> *Elgar'ın kendi üslubunu oluşturduğu günlerde İngiliz halk şarkısı, "havada" değildi; yaklaşık otuz yıl önce bilinçli bir biçimde canlandırılmış ve popülerleştirilmişti. Şimdi bu canlanma besteci için ne anlama gelir? Birçoğumuzun, farkında olmadan oluşturmakta olduğumuz müzikal ifade tarzını en yalın biçimiyle orada bulduğu anlamına gelir. İmgelemimize bir nokta veriyordu... Halk şarkılarımızın bilgisi bizim için çok fazla yeni şey keşfetmedi, ama yabancı maddelerin gizlediği bir şeyi açığa çıkardı.*

Müzikal milliyetçiliğe yönelik tutumu, bir halkın müziğini içeren bestecilik felsefesinden olduğu kadar yabancı egemenliğinden bilinçli bir kaçışı da temsil etmekteydi. Vaughan Williams, Alman kuramcılar arabasının arkasına iple bağlanıp sürüklenen esir durumuna düşen çok sayıda İngiliz besteci görmüştü ve esarete şiddetle direndi. "Besteciler, başka ulusların müziğinin dış görünüşünü ikinci elden sunmakta ısrar ettikleri sürece insanlar, gerçek Brahms'ı, gerçek Wagner'i, gerçek Debussy'i ya da gerçek Stravinsky'i, onların solgun yansımalarına tercih ettiklerinde şaşırmamalıdırlar." Sınırlı, ama dürüst bir müzik, taklitten daha iyidir. "Her bestecinin dünya çapında bir mesajı olması beklenemez, ama kendi halkına özel bir mesajı olması makul ölçüde beklenebilir." Herkes Wagner ya da Strauss üslubunda beste yapabilir; ama bu, İngiliz besteciyi ayartmamalıdır. "Bizim yaşamımızı, göreneklerimizi, iklimimizi, hatta yiyeceğimizi paylaşanların, daha yaratıcı, daha güçlü ve daha teknik donanımlı da olsa yabancı bestecinin bize veremediği sırrı bize söylemelerini istemek makul değil mi?" Vaughan Williams'ın vardığı sonuca göre, ulusal bestecinin sırrı buydu. Dönüp dolaşıp aynı noktaya gelen birçok kişinin yaptığı gibi, öyle bir noktaya vardı ki yalnızca ulusal bir rengi olan müzik onu ilgilendirdi. Bu yüzden Stravinsky'nin pek çok müziği

ona sıkıcı geliyordu; Stravinsky'nin Rus mirasını güçlü bir biçimde vurguladığı *Düğün* ve *Symphony of Psalms* gibi partisyonlar hariç. Yoksa, diyordu Vaughan Williams, Stravinsky bir torba incelikli hileye dayanan zeki ve moda bir besteciydi. Schoenberg ve okulunun atonalitesine gelince, Vaughan Williams uzak durdu. "Schoenberg benim için hiçbir anlam ifade etmedi –ama görünüşe göre başka insanlar için epeyce anlamlı; herhalde kusur bende."

Vaughan Williams, İngiliz halk müziğine aşırı ilgisiyle, ulusal bir harekete önayak olacağını umduğu partisyonlar yazmaya başladı. İkisi –üç *Norfolk Rhapsodies* ve *In the Fen Country*– 1906'da ve 1907'de epeyce ilgi çekti. Ama Vaughan Williams daha fazla öğrenime ihtiyacı olduğunu hissetti ve Maurice Ravel'den biraz ders almaya karar verdi. "1908'de arızalı ve hantal olduğum, çıkmaza girdiğim ve biraz Fransız cilasının bana iyi geleceği sonucuna vardım." Sevimli bir şapşal gibi giyinen (birisinin dediği gibi Vaughan Williams, her zaman "sanki halk şarkısını inine kadar izliyormuş" gibi giyinirdi) iri-yarı, ayıya benzeyen adam, bu istilacıyla ne yapacağını tam olarak bilemeyen ufak tefek, çıtkırıldım Ravel'le karşılaşmak üzere Paris'e gitti. Vaughan Williams'ın bazı müziklerine baktı ve Mozart üslubunda küçük bir menuet yazmasını söyledi. Vaughan Williams diklendi. "Buraya bakın, zamanımdan, işimden, arkadaşlarımdan ve kariyerimden vazgeçip buraya sizden öğrenmeye geldim, bir *petit menuet dans la style de Mozart* yazmayacağım." Ravel, Vaughan Williams'a "ağır kontrpuanlı Tötonik tarz"dan uzaklaşmanın yolunu gösterdi. Ravel'den sonra Vaughan Williams, müzikal eğitiminin tamamlandığını düşündü.

İngiltere'ye dönüp bütün formlarda beste yapmaya başladı. Senfoni dizisi *A Sea Symphony* (1910), *A London Symphony* (1914) ve *Pastoral Symphony* (1922) ile başladı. Koro müziklerine, oyun müziklerine, çift yaylı çalgılar orkestrası için *Fantasia on a Theme by Tallis*'e (1910, en popüler eserlerinden biri) ve tenor, yaylı çalgılar dörtlüsü ve piyano için güzel şarkı dizisi *On Wenlock Edge*'e (1909) ek olarak bir de *Hugh the Drover* (1914) operası vardı. 1935'te Dördüncü Senfoni'yle birlikte üslubunda keskin bir kırılma gerçekleşti. Daha önceki senfonilerinin halk-kaynaklı ifade tarzından uzaklaşıp boğumlu, disonant ve neredeyse soyut bir üsluba geçti. İtalya'nın Habeşistan'ı istilası üzerine Vaughan Williams'ın duyduğu aşırı heyecanı müziğe yansıttığı sanılır. Vaughan Williams bu senfoniyle ilgili olarak "Sevip sevmediğimi bilmiyorum, ama anlatmak istediğim buydu " diyordu.

O noktadan itibaren senfonilerinde giderek artan bir armonik gerilim vardı. Bazıları soyuttu; Altıncı Senfoni gibi. Bazıları, halk ifade tarzına geri döndü; Beşinci ve Dokuzuncu Senfoni gibi. Ama soyut senfonilerde bile, Tudorlara kadar geri götürülebilen armoni ve ezgi dönüşümleriyle, temelde yatan bir İngilizlik vardı. Hoş-Nelly müziği değildi. Vaughan Williams, geçmişin ya da şimdinin "hoş" çağrışımlarını yazmakla ilgilenmedi ve hiçbir İngiliz besteci Ey Eski Çayhaneler müzik okulundan kurtulmayı başaramamıştır. Vaughan Williams senfonileri, disonans dozu yüksek ve çoğu kez "sonat formu"nu ters çeviren tipte bir kurgusu olan pürüzlü işlerdir. Zamanın modasına uymayan ve sözcüğün en iyi anlamında özgün olan ödünsüz bir müziktir.

1943 tarihli Beşinci Senfoni, halk geleneğine dönüşüyle, pastoral tınısıyla, pek âlâ Vaughan Williams'ın orkestra şaheseri olabilir. Soyut Altıncı Senfoni'nin, "kreşendosuz, her zaman *pionossimo*" şaşırtıcı bir son bölümü vardır. Alacakaranlık, hayaletvâri bir bölümdür ve sonat-formu tarihinde tek eşdeğeri, Chopin'in Si-bemol Minör Sonatı olurdu. Yedinci Senfoni'si, *Sinfonia antartica*, için Vaughan Williams 1953'te, *Scott of the Antarctic* için yazdığı film müziğini uyarladı. Sekizinci Senfoni (1956), Vaughan Williams'ın "bir tema arayışında yeni varyasyon" olarak tanımladığı gelenek dışı bir eserdir. Ölümünden dört ay önce, içedönük bir eser olan Dokuzuncu Senfoni (1958) geldi; geçmişin anılarıyla zenginleştirilmiş, milliyetçiliğin yüceltildiği en iyi müziği.

Dokuzuncu Senfoni her bakımdan büyük bir eserdir, ama nadiren çalınır. Elgar'a karşı harekete geçen tepkiye eşdeğer bir tepki, Vaughan Williams'ın müziğine de yöneltildi. Ama Elgar yeniden keşfedildi ve Vaughan Williams da yeniden keşfedilecek. Yüzyılın en önemli senfonicilerinden biri olarak selamlanabilir. Ne akademisyen ne de avangardist olan Vaughan Williams, ifade amacıyla önemli ölçüde değiştirilmiş eski formlarla ortaya konan ve duygusal bakımdan düzeltilmemiş müzikler yazdı. Milliyetçiliğini abartmak kolaydır. Dr. Johnson'ın dediği gibi, eğer yurtseverlik bir alçağın son sığınağıysa, doğrusu müzikte milliyetçilik de, Rus müziğinde Sosyalist Gerçekçilik döneminde inadırıcı bir biçimde kanıtlandığı gibi, bir şövenistin sığınağı olabilir. Belli türde bir "ulusal müzik" yazmak dünyanın en kolay işidir. Gerekli olan tek şey, bir halk ezgisini alıp ona çok renkli bir orkestra ceketi giydirmektir. Ama Vaughan Williams öyle çalışmadı. Onun milliyetçiliği, Bartók ve Dvořák'ınki gibi, ülke kültürünün dışsal durumu kadar bir

insanın içsel durumunun da dışavurumuydu. Vaughan Williams'ın müziğini tetikleyen ilk dürtü ne olursa olsun sonunda önce müzik, sonra milliyetçilik oldu –büyük bir adamın, büyük bir ruhun ve çok özgün bir düşünürün müziği. Vaughan Williams, Gustav Stresemann'ın bir alıntısına bayılırdı ve bu, yapmaya çalıştığı şeyin bir özeti olabilir: "İnsanlığa en iyi hizmet eden insan, kendi ulusuna kök salmış, kendi manevi ve ahlaki donanımlarını sonuna kadar geliştiren, böylece kendi ulusunun sınırlarının ötesine geçip bütün insanlığa bir şey verebilen kişidir."



ALEXANDER NİKOLAYEVİCH SKRİYABİN (1871-1915)

34
MİSTİSİZM VE MELANKOLİ
SKRİYABİN VE RACHMANINOFF

Çaykovski ve Rus Beşlerinden sonra, yaşamları bir süre birbiriyle bağlantılı olan iki Rus besteci geldi: 6 Ocak 1872'de Moskova'da doğan Aleksandr Skriyabin ve 1 Nisan 1873'te Novgorod'a yakın Oneg'de doğan Sergei Rachmaninoff. İkisi aynı dönemde öğrenciydi, ikisi de sağlam piyanistti ve ikisi de Birinci Dünya Savaşından önceki yirmi yılın en önemli Rus müzisyenleriydi. Skriyabin, 27 Nisan 1915'te Moskova'da öldü; Rachmaninoff, yirmi sekiz yıl sonra ve neredeyse dünyanın öbür ucunda, 28 Mart 1943'te California'da Beverly Hills'te öldü. Skriyabin ateşli, cıva gibi, olasılıkla deli (sonlara doğru) bir adamdı; büyüleyici küçük piyano parçalarının bestecisi olarak işe başladı ve sonunda bütün sanatları ve dinleri bir araya getirerek neredeyse anlaşılmaz müzikler yazan bir mistik oldu. Rachmaninoff, Do-Minör Piyano Konçertosu'nu 1901'de yazdı ve bir daha da bu örüntüden sapmadı, ömrü boyunca özünde aynı tür müzik yazdı. Halk müziğini sevdi; ama dünyanın her tarafında birçok profesyonele göre, yaratıcı bir kimse değildi; Çaykovski'nin ayaklarının dibinde kendi Rus gözyaşlarını döküyordu. Rus müziği konusunun gündeme geldiği 1920'lerde dünya, gözünü Sergey Prokofyev'e çevirmişti –Prokofyev, doğunun yıldızı, çelik çağının bestecisi, müziğin Kübisti. Prokofyev'den sonra, onun doğal ardılı Dmitri Şostakoviç vardı. Ya Rachmaninoff? *Gerçekten o nerede?*

Rachmaninoff ile Skriyabin ilk kez Nikolay Zverev'in piyano sınıfında karşılaştılar. Rachmaninoff on iki, Skriyabin on üç yaşındaydı. Her ikisinin de sağlam yetenekleri, kusursuz ses renkleri, kıvrak elleri, kapsayıcı bellekleri ve yaratıcı özlemleri vardı. Zverev'in okulunda yaşam kolay değildi. Sert bir amirdi. Öğrencileri sabah saat altıda kalkıp güne başlar ve on altı saat çalışırlardı. Üniforma giyerlerdi, dil dersi almak zorundaydılar ve beyefendi olarak büyütülürlerdi. Zengin olan Zverev, verdiği derslerden para almazdı ve öğrenciler iyi ailelerden gelmeliydi. Rachmaninoff 1887'de, Skriyabin bir yıl sonra Moskova Konservatuvarına girdi. İkisi de o sırada beste yapıyordu. Skriyabin

daha erken gelişmişti. Chopin'e duyduğu büyük aşk dönemindeydi; çoğu kez yastığının altında bir Chopin müziğiyle uyurdu ve on dört yaşında Do-diyez Minör Etüdü'nü (Op. 2) besteledi; Chopinvâri, ama küçük bir şaheser.

Rachmaninoff, Konservatuvarda Aleksandr Ziloti'den piyano dersleri aldı. Skriyabin, Vasili Safonov'a gitti. Her ikisi, Taneyev'den kontrpuan, Arenski'den kuram ve kompozisyon dersleri aldı. Safonov'un öğrencileri arasında efsane Josef Lhévinne de vardı ve Skriyabin, Lhévinne'in, Liszt'in *Don Juan*'daki gümbür gümbür yorumunu taklit etmeye çalışırken sağ elini neredeyse sakatlıyordu. Yıllarca o eliyle sorun yaşadı. Rachmaninoff ve Skriyabin, Konservatuvarı kolayca geçtiler, ödüller aldılar. Rachmaninoff 1892'de Büyük Altın Madalya'yı, Skriyabin Küçük Altın Madalya'yı kazandı. Mezuniyetten sonra yolları bir süre ayrıldı. Hafif, zarif, neşeli, partilere giden ve alkolik olma eğilimindeki Skriyabin, bir piyanist olarak Avrupa turuna başladı. Rachmaninoff çoğunlukla Moskova'da kaldı; orada bir piyanistten çok, besteci ve şef olarak ünlendi. Skriyabin'den tamamen farklı bir adamdı. Rachmaninoff asık suratlı, ciddi, az konuşan, yalnızca birkaç yakın arkadaşına açılan biriydi. İnatçıydı ve öğrenciyken bile kimse onu itip kakamayacaktı. Zverev'e diklenen çok az kişiden biriydi ve Konservatuvardaki hakları konusunda ısrarlıydı. On sekiz yaşındayken Birinci Piyano Konçertosu'nu besteledi (daha sonra gözden geçirildi) ve ertesi yıl Konservatuvarda denemesi yapıldı. Öğrenci arkadaşı Mihail Bukinik, o prömiyerin bir anlatımını bırakmış:

> *Provalarda on sekiz yaşındaki Rachmaninoff, arkadaş toplantılarımızdan bildiğimiz aynı inatçı sakinliği sergiledi. Genelde öğrencilerinin bestelerini yöneten Safonov, bu partisyonlarda istediği her şeyi acımasızca ve kabaca değiştirir, daha çalınabilir hale getirmek için bazı bölümleri keser temizlerdi. Yaratıcı çabalarının icra edilmesinden mutlu olan öğrenci besteciler... Safonov'a karşı çıkmaya cüret etmez, yorumlarına ve yaptığı değişikliklere kolayca razı olurlardı. Ama Safonov, Rachmaninoff'ta sorunla karşılaştı. Bu öğrenci, yalnızca değişiklikleri kategorik olarak kabul etmemekle kalmadı, Safonov'u (şef olarak) durdurup tempo ve nüans yanlışlarına işaret etme yüzsüzlüğünü de gösterdi. Bu durum açıkça Safonov'u rahatsız etti; ama zeki olduğu için, yeni başlayan biri de olsa bir yazarın kendi yorumunu yapma hakkını anlıyordu ve çıkabilecek aksilikleri gidermeye çalıştı. Üstelik bir besteci olarak Rachmaninoff'un yeteneği o kadar aleniydi ve sakin özgüveni herkesin üzerinde öyle bir etki yaratıyordu ki, her şeye kadir Safonov bile teslim olmak zorunda kaldı.*

Rachmaninoff'un mezuniyet eseri, Çaykovski'nin hayran olduğu tek perdelik bir opera olan *Aleko*'ydu. Rachmaninoff'u Çaykovski'yle Zverev tanıştırmıştı. Rachmaninoff bir keresinde "Beni, yeni başlayan bir genci, sanki dengiymiş gibi dinledi" demişti. Daha sonra Çaykovski, *Aleko*'nun İmparatorluk Tiyatrosunda sahnelenmesini ayarladı, hatta daha fazlasını yaptı: "Ürkekçe ve tevazuyla, sanki reddedeceğimden korkuyormuş gibi, eserini onun operalarından biriyle birlikte sahnelemeyi düşünüp düşünmeyeceğimi sordu. Çaykovski'yle birlikte bir afişte olmak, bir besteciye verilecek en büyük onurdu." İki bestecinin çok ortak yanı vardı ve Çaykovski, Rachmaninoff'u kendi vârisi olarak görmüş olabilir. Her ikisi de, Alman formlarıyla ifade edilen Rus melankolisini temsil ediyordu. Rachmaninoff, meslek yaşamı boyunca tamamen geleneksel bir çerçeve içinde çalışmaya razı oldu.

Meslek yaşamı yavaştı. Biraz ders verdi ve müzik çaldı, 1892'de ünlü Do-diyez Minör Prelüd'ü besteledi, 1895'te Re Minör Senfoni'yi tamamladı ve 1897'de St. Petersburg'daki prömiyerine katıldı. Senfoni bir fiyaskoydu. Sorun, yalnızca birilerinin pek sevmemesi değildi. *Hiç kimsenin* sevmemesiydi. Rachmaninoff özgüvenini kaybetti ve korkunç bir dönemden geçti. Neredeyse üç yıl boyunca hiçbir şey yazmadı. "Kendimi felç geçirip ellerini ve kafasını kullanma yeteneğini kaybetmiş biri gibi hissediyordum." Beste yapmak yerine piyanoya yöneldi. 1899'da Londra'da ortaya çıktığında, ünlü olduğunu anladı. Do-diyez Minör Prelüdü, ondan önce Londra'ya ulaşmıştı. Yine de beste yapamadı. Sonunda Moskovalı bir uzmana, hipnoz ve kendi kendine telkinle birleştirilmiş bir psikiyatrik tedavi biçimiyle çalışan Dr. Nikolay Dahl'a gitti. Rachmaninoff, hipnoz altında bir kanepeye uzanacak ve Dr. Dahl da tekrarlayacaktı: "Kendi konçertonuzu yazacaksınız... Kendi konçertonuzu yazacaksınız... Kendi konçertonuzu yazacaksınız... Çok kolay çalışacaksınız... Konçerto mükemmel nitelikte olacak." Tedavi işe yaradı. Rachmaninoff, Do-Minör Konçertosu'na başladı ve 1901'de bitirdi. Yazdığı en popüler eserdir. Bunu, Avrupa ve Amerika turneleri izledi. Bu turnelerde Rachmaninoff, yalnızca kendi müziğini çaldı ve yönetti. 1909'da New York'ta Re-Minör Konçertosu'nun dünya prömiyerinde piyanonun başındaydı. Birinci Dünya Savaşına kadar üç konçerto, iki senfoni (Mi-Minör No: 2, popülerliğini korumaktadır), senfonik şiir *Ölüler Adası* ve çok miktarda şarkı ve piyano müziği bestelemişti. Piyano müziği, onun görkemli ellerine

uygun yazılmıştı. Son derece zordur, geniş uzanımları gerektirir ve Lisztvâri beceri gösterilerine dalmayan muazzam bir virtüözlüğü vardır. Bir bütün olarak on dokuzuncu yüzyıl Romantik okuluna fazla borçlu olmayan, yine de ailenin bir parçası olan özgün bir piyano müziği külliyatıdır. Güçlü bir Rus tadı da vardır. Eğer bir önceli varsa o da, Balakirev'in ve 1838'de Rusya'ya yerleşen Bavyeralı piyanist-besteci Adolf Henselt'in piyano müziği olurdu. Rachmaninoff, öğrenci arkadaşı Skriyabin'den de bazı düşünceler aldı.

Bu arada Skriyabin, Rusya'da ve yurtdışında farklı bir sansasyon yaratıyordu. Yayıncı Mitrofan Belyayev'in desteğiyle Avrupa'nın her tarafında müzik çalıyor; Rachmaninoff'un klavyede mantıklı, berrak, kesin, güçlü eserinden tamamen farklı, duyusal, renkli bir piyanoculuk sergiliyordu. Yirmi altı yaşında, konser vermediği zamanlarda üs olarak kullandığı Moskova Konservatuvarında piyano profesörü oldu. (1903'te istifa etti.) Ayrıca bir dizi yeni-Chopin piyano eseri de üretti –altından Rus akıntısı geçen Chopin. Bu eserler zarifti, lirikti, kişisellik doluydu, aristokratikti ve asla basit Chopin taklitleri değildi. Kendilerine ait bir büyü yayıyorlardı. 1897'de de Fa-diyez Minör Piyano Konçertosu'nu besteledi; Rachmaninoff bu eseri ilgiyle incelemiş olmalı.

1898'de bir üslup değişikliği geldi. Üçüncü Piyano Sonatı, dokuları noktalı renk parçalarına ayırma eğilimi gösterdi. Anahatlar belirsizleşti, içerik örtük görünmeye başladı. Skriyabin, eseri *États d'âme* olarak adlandırdı. Yalnızca kendi müziğinde değil, bütün müzikte kesin bir kopuştu. Hiç kimse böyle bir piyano müziği yazmayı tasarlamamıştı. Bu çizgideki çalışmalarıyla kamçılanan Skriyabin, büyük formlara yönelmeye başladı ve 1901'de iki senfoni besteledi. Nietzsche'yi de okumaya başladı ve oradan, Helena Blavatsky'nin teosofik yazılarından esinlenip mistisizme kaydı. Ses ve esrime anlamında mistik bir ritüel olarak müzik hakkında düşünmeye başladı. Sanki Parsifal (Wagner) Doğuya gitmiş gibiydi. Teosofik jargonla konuşmaya başladı. "Kadim zamanın bu gizemlerinde gerçek tecelli, gerçek sırlar ve kutsallıklar vardı."

Simgeci şairler de Skriyabin'i cezbetti ve Rus simgecilerle yakın ilişkisi vardı. Simgeci hareket, Fransa'dan Rusya'ya geldi ve 1905'ten sonra, Rus simgeci hareketine güçlü bir toplumsal reformcu düşünüş öğesi girdi. Vyaçeslav İvanov, Andrey Beliy ve Aleksandr Blok, Skriyabin zamanının önemli Simgecileriydi. Blok, üçlünün en büyüğüydü ve herhalde yirmin-

ci yüzyılın en büyük Rus şairiydi. Onunki, Skriyabin'in teosofisi değildi; evrenin boş, ruhun yorgun ve kof olduğu duygusundan doğan bir kötümserlikti. "Dünyadaki bütün insanların yaşamı ucube, pis bir çamurdur" diyordu ve 1917 Devrimine kadar da bir kurtuluş göremedi; Devrimin aşırılıklarını, dünyanın yeniden doğmasını sağlayabilen arındırıcı bir aracı olarak kabul etti. Diğer yanda Skriyabin, gelecekteki yaşama bir hazırlık olarak Hint felsefesine ve dünyanın kıyamet günüyle sona ereceği düşüncesine bel bağladı.

Yine de ikisi entelektüel olarak belli bir düzeyde buluşuyordu ve Blok'un yazıları, Skriyabin'in *Mysterium*'unu –metni Skriyabin'e ait, müziği Skriyabin'e ait, devasa bir koronun ilahisi ve dinsel esrimesi ve tütsüsü ve dansı ve renkleri ve kokularıyla bütün eserlere son veren eser– doğrudan etkilemiştir. Blok şöyle yazabildi:

Korkunç dünya karardıkça kararır
Gezegenlerin baş döndürücü dansı çıldırdıkça çıldırır
Yüzyıllarca, evet!
Yüzyıllarca
Ve son gün, bütün günlerin en korkuncu
Seyredeceğiz, sen ve ben.

Blok'un sözleri, Skriyabin'in defterindeki şu satırlara yansıdı:

Ben evreni saran,
Kaosa çeviren ateşim.
Ben serbest kalan güçlerin kör oyunuyum.
Ben uyuyan yaradılışım, sönmüş Zekâyım.

Rus simgecilerin, Skriyabin'i kendilerinden diye selamlamaları boşuna değildi; o tam da Simgeci bir besteciydi ve sürekli onun hakkında yazdılar. Skriyabin de bütün Simgecilerle arkadaştı. Ayrıca besteci, Paris'te çok zaman geçirmiş, orada Simgeciliğin kaynağından beslenmişti. Simgeci Skriyabin'le ilgili hiçbir çalışma yoktur. Son eserleri, çoğu kez öfkeli dokular altında gömülü tütsülü niteliği ve imalarıyla, *fin de siècle* düşüşüyle, imalı trilleri ve mistik akorlarıyla ve pagan bir tanrıyla özdeşleşmesiyle çok az izleyicisi olan yeni bir tonal dilde kendisini ifade ediyordu; bütün bunlar daha yeni yeni anlaşılmaya başlanan bir müzik külliyatıdır.

Skriyabin, son eserlerinin dünya ötesi mistisizmine yol açacak üslubu denemeye, yüzyılın ilk yıllarında başladı. 1903 tarihli Üçüncü Senfoni'si ile Dördüncü Sonat'ı, bütün geleneklerden kopup özgürleşmeye başladı. Skriyabin, üçlüler yerine dörtlüler üzerine kurulu armonileri denedi ve özellikle piyano için yazdığı besteler, inanılmaz ölçüde zorlaştı ve karmaşıklaştı. Kendi "mistik" akorunu –Do, Fa-diyez, Si-bemol, Mi, La, Re– geliştirdi ve buna dayanan besteler çıkardı. Tonalite işaretleri kaldırıldı ve disonans üzerine disonans yığıldı. Müziği, mistik öğelerle bir uzlaşma aramaya başladı. *İlahi Şiir* adlı Üçüncü Senfoni'sinde muazzam bir orkestra kullanıldı ve müzik "İnsan Tanrı"yla, duyusal hazlarla, ilahi oyunla, Ruhla, Canla, Yaratıcı İradeyle ilgiliydi. Skriyabin, *İlahi Şiir*'i meslek yaşamında dönüm noktası saydı. "İlk kez müzikteki ışığı buldum, ilk kez sarhoş olmayı, uçmayı, mutluluğun *nefessizliğini* tanıdım." Partisyonlarına "berrak ve giderek daha fazla parıltılı" gibi işaretler serpilmeye başlandı. Skriyabin, sinestezi olarak bilinen, sesin doğrudan renge çevrildiği ender bir genetik özelliğe de sahip olabilir. Sinestezili kişiler, renkleri görmeden müziği işitemezler.

Mistisizmi geliştikçe Skriyabin'in kişisel yaşamı da gerilimli oldu. Kendine özgü bazı özellikler gelişti. Elini yıkamadan duramaz hale geldi ve paraya dokunmadan önce eldiven giyerdi. Tuvalette bir aktris kadar çok zaman geçirir, alnında kırışıklık arar, kellikten endişe ederdi. Aşırı evhamlılaştı. Ahlaktanımazlığı Wagner'inkine yaklaştı; Wagner gibi, eylemlerini kolayca rasyonelleştirip haklılaştırıyordu. "İnsanın bütün istediklerini yapması, istediklerini yapmamasından çok daha zor olduğu için, insanın hoşuna gidenleri yapması daha soylucadır." Eski bir öğrenciyi baştan çıkardı ve Moskova'da büyük bir skandal oldu. Karısı Vera'yı (o da piyanistti) ve dört çocuğunu başka bir kadın için terk etti; Vera'ya "sanat için bir fedakârlık" olarak Tatiana Schloezer'le birlikte yaşamaya gideceğini söyledi. Arkadaşları ondan tuhaf mektuplar alıyorlardı: "Şimdi nasıl yalnızca 'müzik' yazılabilir, anlayamıyorum. Ne kadar da yavan olurdu. Müzik, kuşkusuz, içinde bütün bir dünya görüşünü barındıran bir tek planla bağlantılı olunca anlam ve düşünce kazanır... Müzik vahiy yoludur." Normal olmayan bir zihin yapısını gösteren bir tür dengesiz düzyazı şiir şeklinde derin düşüncelerini çiziktirdiği bir defter tutardı:

> *Bir şey hafifçe parıldamaya ve çırpınmaya başladı ve bu bir şey tekti. Titredi ve hafifçe parıldadı, ama tekti. Çokluğu farklılaştırmam. Bu tek, muhalif hiçbir*

şeyi olmayan hepsiydi. Her şeydi. Ben her şeyim. Her şeyin olasılığına sahipti ve henüz Kaos (bilinçin eşiği) değildi. Bütün tarih ve bütün gelecek ebediyen onun içindedir. Bütün öğeler karışıktır, ama olabilen her şey oradadır. Renkleri, duyguları ve rüyaları dışına sızdırır. İsterim. Yaratırım. Farklılaştırırım. Belirsizce ayırt ederim. Hiçbir şey betimlenmiş değildir. Hiçbir şey bilmem, ama hepsi önsezi gibi görünür ve hatırlıyorum. Geçmişin ve geleceğin anları birlikte gelirler. Karışık önseziler ve hatıralar, korkular ve neşeler.

Skriyabin evrenin ritmi tarafından emildiğini düşünmeye başladı ve bu konuda megalomanlaştı. Kendisini Tanrı'yla özdeşleştirdi:

Ben özgürlüğüm, ben yaşamım, ben bir rüyayım, ben bitkinliğim, ben aralıksız yanan arzuyum, ben büyük mutluluğum, ben deli tutkuyum, ben hiçbir şeyim, ben titreğim.
Ben oyunum, ben özgürlüğüm, ben yaşamım, ben bir rüyayım, ben bitkinliğim, ben duyguyum,
Ben dünyayım. Ben deli tutkuyum, ben yabanıl bir kaçışım, ben arzuyum, ben ışığım,
Ben şefkatle okşayan, esir eden, dağlayan, Yıkan,
Dirilten yaratıcı yükselişim. Ben azgın bilinmeyen duygular sağanağıyım, ben sınırım,
Ben zirveyim. Ben hiçbir şeyim.

Siz, anılarımın ışığından doğan geçmişin derinlikleri ve siz, geleceğin yükseltileri ve rüyalarımın yaratımları! Siz, siz değilsiniz.

Ben Tanrıyım!
Ben hiçbir şeyim, ben oyunum, ben özgürlüğüm, ben yaşamım. Ben sınırım, ben doruğum.

Ben Tanrıyım.
Ben çiçek açanım, ben büyük mutluluğum, Ben her şeyi tüketen,
Her şeyi yutan tutkuyum, Ben evreni saran,
Kaosa çeviren ateşim.
Ben serbest kalan güçlerin kör oyunuyum. Ben uyuyan yaradılışım, sönmüş Zekâyım.

1904'ten itibaren Tatiana'yla açıkça birlikte yaşadı. Karısı boşanmadı, bu yüzden Tatiana'yla birlikte 1904'ten 1909'a kadar Rusya'dan ayrıldı. 1906'da, New York'a giden ve Rus Senfoni Orkestrasını kuran Skriyabin'in sınıf arkadaşı Modest Altschuler tarafından Amerika Birleşik Devletleri'ne davet edildi. Altschuler kendi zamanının fazla yetenekli olmayan bestecilerinden biriydi, ama Rus müziğini Amerika'ya tanıttı. Skriyabin, Aralıkta New York'a geldi ve hemen bir resital verdi. Gazeteler hemen ona "Kazak Chopin" dediler. Skriyabin Amerika'yı sevdi, ama Altschuler'in kendisine açıkladığı Amerikan ahlakını anlayamadı. Anlaşıldığına göre, Maksim Gorki metresiyle birlikte Amerika'ya geldiğinde epeyce sorun yaşamış ve birçok otelden çıkarılmıştı. Skriyabin, bulgularını Tatiana'ya açıkladı: "Altschuler'in dediğine göre, Gorki her gün odasında farklı bir fahişeyle birlikte olsaydı bundan haberleri olur, bunu önemsemez ya da ona bu kadar eziyet etmezlerdi. Bu doğal olurdu. Ama insanın sevdiği kadınla nikâh olmadan sadık bir biçimde birlikte yaşaması suç sayılıyor." Yine de 1907'nin başında Tatiana, New York'a Skriyabin'in yanına geldi. Gazeteler bundan haberdar oldu. Altschuler, mahvolacaklarını söyleyerek Skriyabin ile Tatiana'yı ilk gemiye bindirip Avrupa'ya gönderdi. Skriyabin, Amerika Birleşik Devletleri'nde yalnızca dört ay kadar kaldı. Ülkeyle ilgili izlenimleri olumlu olmasına rağmen bir daha Amerika'ya gitmedi. Arkadaşlarına "Amerika'nın büyük bir geleceği var" diyordu. "Orada çok güçlü bir mistik hareket var."

Skriyabin ile Tatiana kısa bir süre Paris'te yaşadılar; ardından, 1907'nin sonlarında Lozan'a yerleştiler. Altschuler'in 10 Aralık 1908'de New York'ta *Vecd Şiiri*'nin dünya prömiyerini yönettiğini, orada duydular. Altschuler, eserin eleştirilmediğini Skriyabin'e bildirdi; ama bu doğru değildi. İyi karşılanmamıştı; ama Altschuler, ayrıntılarla Skriyabin'in canını sıkmak istemiyordu. O sırada Skriyabin, aşırı para sıkıntısı çekmekteydi; ama varlıklı (evliliğinden dolayı) şef Serge Koussevitzsky'yle ilişki kurmasıyla birlikte talihi döndü. 1908 Yazında karşılaştılar. Koussevitzky, Berlin'de Rus Müziği Yayını'nı kurmuş, önemli partisyonlar arıyordu. Skriyabin'i Lozan'da ziyaret etti ve onu, piyano solisti olarak orkestrasında yer almaya davet etti. Skriyabin kabul etti ve bestecinin biyografisini yazan Faubion Bowers'ın anlattığına göre, "bir sürü plan yaptı. Dokunsal senfonilerden söz etti. Yer ile göğü birleştiren bir sanat tütsüsü çağrısında bulundu. *Mysterium*'u [Skriyabin'in yıllarca üzerinde düşündüğü eser]

betimledi. Bu nihai, büyük, dehşetli eseri; bütün sanatları sentezleyen, hipnozlu, çok aracılı bir ses, görüntü, koku, duygu, dans, dekor, orkestra, piyano, şarkıcı, ışık, heykel, renk, rüya fantezisinde bütün anlamları birleştiren eser olarak açıkladı. Koussevitzky, haklarını hemen satın aldı." İkisi bir anlaşma yaptı; buna göre Skriyabin'e beş yıl boyunca yılda 5.000 ruble ödenecekti; beş yıl, *Mysterium*'un tamamlanması için gereken zamandı. Koussevitzsky, bu beş yıllık süre içinde Skriyabin'in bütün bestelerini iyi bir telif ücreti karşılığında yayımlamayı da kabul etti. Bu eserlerden biri de, Skriyabin'in *Prometheus: Ateşin Şiiri* adını verdiği Beşinci Senfoni'ydi. Senfoni'nin, dünyanın başlangıcı ve atomların kozmik bir dansıyla son bulan ayrıntılı bir programı vardı. Prometheus, tam senfoni orkestrasına ek olarak bir piyano, bir koro ve bir renk orgu (renkleri perdeye yansıtan bir aygıt) da kullanıyordu. Bu, Skriyabin'in ilk gerçek, müzikle renkleri sentezleme girişimiydi ve bir çizelge çıkardı:

Nota	***Saniyede Titreşim Sayısı***	***Renk***
Do	*256*	*Kırmızı*
Do-diyez	*277*	*Menekşe*
Re	*298*	*Sarı*
Re-diyez	*319*	*Çelik ışıltısı*
Mi	*341*	*İnci beyazı ve Ay ışığı*
Fa	*362*	*Koyu kırmızı*
Fa-diyez	*383*	*Parlak mavi*
Sol	*405*	*Turuncu*
Sol-diyez	*426*	*Mor*
La	*447*	*Yeşil*
La-diyez	*469*	*Çelik ışıltısı [bu nedenle Re-diyezle aynı]*
Si	*490*	*İnci mavi*

Koussevitzky, Prometheus'un dünya prömiyerini 2 Mart 1911'de Moskova'da yönetti. Ama renk orgu yoktu; aletin kullanışlı olmadığı anlaşıldı ve bırakıldı. Skriyabin, prömiyer için tekrar Rusya'daydı. 1910'da Lozan'la ilişkisini kesip ülkesine dönmüştü. Doğal olarak yolu yine Rachmaninoff'unkiyle kesişti. Rusya iki müzik kampına bölünmüştü. Skriyabin ve Rachmani-

noff: Hangisi daha büyük besteciydi? Daha büyük piyanistti? Sırf müziğinin tuhaflığından ötürü de olsa Skriyabin, daha fazla konuşuluyordu. Ama şimdi dörtlü aralığa ek olarak ikinci ve dokuzuncu aralıklar kullanıyor ve kendine ait tuhaf bir dünyada yaşıyordu. "Onuncu Sonatım bir haşere sonatıdır. Haşereler güneşten doğarlar... güneşin öpücükleridirler... Şeylere bu şekilde bakınca ne kadar birleşik bir dünya anlayışı olur." Zamanının çoğunu *Mysterium* üzerinde çalışarak geçirdi –herhangi bir müzik besteleyerek değil, mekânı ve gösteriye eşlik edecek müzik dışı bileşenleri düşünerek. *Mysterium*, dünyanın sonu ve yeni bir insan ırkının yaratılmasıyla ilgiliydi. Mysterium'un doruğunda evrenin duvarları yıkılacaktı. "Ben ölmeyeceğim" diyordu Skriyabin. "*Mysterium*'dan sonra esrime halinde nefessiz kalacağım." Kendisini gerçek Mesih sanıyordu ve *Mysterium*'unun Hindistan'da bir tapınakta, yarımküre şeklinde bir tapınakta sahnelenmesini istiyordu. Hindistan'a hazırlanmak için çıkıp bir güneş miğferi ile Sanskritçe bir gramer kitabı satın aldı. Bowers'ın *Mysterium* betimlemesine göre:

> *Gökyüzünde bulutlara asılı çanlar, dünyanın her tarafından izleyici davet edecekti. Performans, Hindistan'da inşa edilecek bir yarım tapınakta gerçekleşecekti. Yansıtıcı bir su havuzu, yarım daire sahnenin ilahiliğini tamamlayacaktı. İzleyiciler suyun karşısındaki sıralara oturacaktı. Balkonlardakiler, manevi açıdan en az gelişmiş olanlar olacaktı. Oturma düzeni kesin bir biçimde kademeliydi, sahnenin ortasından ışınsal olarak sıralanacaktı; ortada piyanonun başında Skriyabin olacak, etrafı çalgılarla, şarkıcılarla ve dansçılarla sarılacaktı. Bütün gruba sürekli hareket sinecekti; geçit törenlerinde ve alaylarında metni ezbere okuyan kostümlü konuşmacılar, olayın parçasını oluşturacaktı. Koreografi göz atışları, bakışları, göz hareketlerini, el çırpmaları, hem hoş parfümlerin hem acı duman, tütsü ve mür kokularını kapsayacaktı. Tütsü direkleri dekorun bir parçası olacaktı. Işıklar, ateşler ve sürekli değişen ışık efektleri, binlerle sayılan izleyicileri ve sanatçıları saracaktı. Bu nihai Mysterium'un girişidir ve insanları, esrime halinde nihai çözülmeye hazırlar.*

Skriyabin daha ne kadar ileri giderdi, Allah bilir. Wagner, bütün inanılmaz engellere rağmen Bayreuth'u yaratmamış mıydı? Ama Skriyabin, *Mysterium* kafasındayken öldü. Gülünç bir biçimde öldü. Onun gibi insanlar bir yangının alevleri içinde yok olmalıdır. Dudağındaki bir çıbandan kaynaklanan kan zehirlenmesinden öldü. Rachmaninoff üzüldü. O zamana kadar halkın önün-

de yalnızca kendi müziğini çalmış olan Rachmaninoff, onun anısına bir dizi Skriyabin resitali verdi. Skriyabin hayranları düşünceyi takdir ettiler, ama icrayı beğenmediler. Rachmaninoff'un çalışı onların beğenisine uygun değildi. Genç Sergey Prokofyev, bir resitalde izleyiciler arasındaydı. Rachmaninoff, diğer eserlerin yanı sıra, Beşinci Sonatı da çaldı. Skriyabin çaldığı zaman müzik, bütünüyle cazibeliydi, bir fikri vardı ve renkliydi. Müzik, diyordu Prokofyev, uçuyordu. "Ama Rachmaninoff'la, bütün notalar sağlam bir biçimde ve açıkça yerde duruyordu." Skriyabin'in arkadaşları köpürdü. Tenor İvan Alçevski, sahneye koşup Rachmaninoff'a düşüncesini söylemekten zor alıkonuldu. Prokofyev, bir müzik parçasını çalmanın birden fazla yolu olduğunu söyleyerek ortalığı yatıştırmaya çalıştı. Yeşil odaya gitti ve tipik densizliğiyle Rachmaninoff'a çok iyi çaldığını söyledi. Genç adamın söylediği bundan ibaretti. Rachmaninoff, soğuk bir biçimde "Herhalde kötü çaldığımı düşündünüz?" dedi. Bu, Rachmaninoff'un Prokofyev'le ilişkilerini yıllarca kesmesine neden oldu.

1917 Devriminden kısa süre sonra Rachmaninoff, kalıcı olarak Rusya'dan ayrılıp İsviçre'ye yerleşti ve piyano virtüözü olarak yeni bir yaşama başladı. Yaklaşık kırk beş yaşındaydı ve kendi müziği dışında repertuvarı yoktu. Bir şef olarak ünü iyiydi –Çarlık Tiyatrosunda ve Moskova Filarmoni'de birinci sınıf bir şef olmuştu– ve ünlü birkaç Amerikan orkestrası ona teklifte bulundu, ama o piyanoya yoğunlaşmaya karar verdi. Olasılıkla yerinde bir tercihti; zira tarihteki devasa piyanistlerden biriydi. 1935'te kalıcı olarak Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşti. Elbette yıllar içinde konser vermenin yanı sıra, beste yapmaya da devam etti. Piyano Konçertosu No. 4 (1926), solo piyano için *Variations on a Theme by Corelli* (Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar, 1931), solo piyano ve orkestra için *Rhapsody on a Theme of Paganini* (Pagani'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi, 1934), Üçüncü Senfoni (1936) ve *Symphonic Dances* (Senfonik Danslar, 1940) önemli eserleridir.

Rachmaninoff'un müziği, repertuvardan hiç çıkmadı. Bu bakımdan Skriyabin'in müziğiyle keskin bir karşıtlık içindedir; erken piyano eserleri biraz popüler olmalarına ve *İlahi Şiir* ile *Vecd Şiiri* bir süre çalınmasına rağmen Skriyabin'in müziği, hiçbir zaman gerçekten repertuvara girmedi. Ancak 1960'ların sonundan itibaren Skriyabin, yeniden keşfedilmeye başlandı. Skriyabin, aniden ciddi bir biçimde incelenmeye başlandı. Ama bu kadar sık çalınan Rachmaninoff, pek fazla eleştirel övgü almadı. On dokuzuncu yüzyıl modellerini arsızca kullanan bir besteciydi ve bu yüzden bilginler,



SERGEY RAHMANİNOFF (1873-1943)
(CONSTANTIN SOMOV)

tarihçiler, profesyoneller ve beğeni oluşturucular tarafından neredeyse hiç önemsenmemektedir.

Grove's Dictionary of Music and Musicians'ın beşinci baskısındaki alaycı gönderme, tipik bir tutumdur. Nesnel bir başvuru kaynağı sayılan bir eserde rastlanabilecek en züppe, hatta aptalca ifadelerden biridir. Bu dokuz ciltlik ansiklopedide Rachmaninoff'a yalnızca beş paragraf ayrılır. Son iki paragrafı eksiksiz aktarmaya değer:

> *Bir piyanist olarak Rachmaninoff, kendi zamanının en iyi sanatçılarından biriydi; bir besteci olarak, kendi zamanına ait olduğu pek söylenemez ve kendi ülkesini, Glazunov ya da Arenski gibi yetenekli, ama gelenekçi bestecilerin temsil ettiği anlamda temsil etti. Ne Balakirev okulunun ulusal karakteristiklerine ne Taneyev ya da Medtner'in bireyselliğine sahipti. Teknik olarak oldukça yetenekliydi, ama aynı zamanda son derece sınırlıydı. Müziği iyi yapılı ve etkiliydi, ama arpejlerden türetilen bir figür çeşitliliğinin eşlik ettiği yapay ve taşkın ezgilerden ibaret olan dokusu, esas olarak monotondur.*
>
> *Rachmaninoff'un bazı eserlerinin sağken ulaştıkları muazzam popüler başarının devam etmesi olası değildir ve müzisyenler pek olumlu bakmazlar. Üçüncü Piyano Konçertosu, yalnızca ikincisine fazlasıyla benzer olmasından ötürü halk tarafından sevildi; yeni bir çıkış girişimi gibi görünen dördüncüsü ise, baştan itibaren başarısız oldu. Geniş bir izleyici kitlesi çeken tek son dönem eseri, piyano ve orkestra için Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi'ydi (varyasyonlar).*

Bunun çoğu saçmalıktır; ama Rachmaninoff ve müziğiyle ilgili egemen görüşü temsil eder. Musorgski olmamakla suçlanır. Taneyev ve Medtner'in bireyselliğine sahip olmadığına dair şaşırtıcı yargıyı ortaya atar. Sergey Taneyev (1856-1915), Rus bir akademisyen ve kontrpuan uzmanıydı; müziği, eğer İkinci Senfoni'si iyi bir örnekse, yaşamdan ve karakterden yoksundur; bir kürdan kutusundaki kürdan kadar bireyseldir. Nikolai Medtner (1880-1951), Rachmaninoff gibi bir piyanist-besteci olan ve Rachmaninoff'u, onu taklit ederek onurlandıran diğer eklektik Rustu. Medtner'in müziği repertuvardan neredeyse çıkmış durumdadır. Erno Dohnányi düzeyinde bir besteciydi –nadiren özgün bir düşünceyle ortaya çıkan iyi bir zanaatçı. Bu iki adama Rachmaninoff'tan daha bireysel demek, tarihin tatsız bir hükmünü körü körüne kabul etmeyi ve bilgisizliği gösterir. (*New Grove*, Rach-

maninoff'la ilgili 1954 *Grove*'da yapılan aptalca değerlendirmede önemli düzeltmeler yapar.)

Gerçek şu ki Rachmaninoff, her zaman olduğu kadar popülerdir; müziği yok olup gitmeyi inatla reddediyor; bütün genç piyanistler, müziğine olumsuz bakmak bir yana, Do-Minör ve Re-Minör Konçertoları repertuvarlarına alırlar; Do-Minör Konçerto ve neredeyse bir o kadar da Re-Minör Konçerto, yaklaşık yüzyıldır çalınmaktadır; ikisi de fark edilir bir solma işareti göstermiyor; konçertolara ek olarak Mi-Minör Senfoni de büyük bir etki yaratmaya devam ediyor; Rachmaninoff'un solo klavye müziğinin büyük bir bölümü, bütün dünyada programlı müziklerde temsil edilmeye devam ediyor; birçok şarkısı hâlâ sevilir. Bir besteci kendini kanıtlamak için daha ne yapsın?

Rachmaninoff'un müziğinin püf noktası şudur: Kendi sınırları içinde kusursuz bir güvenle ve evet, fazla bireysellikle hareket eder. Her büyük bestecide olduğu gibi eseri, neredeyse birkaç ölçüde kendi kimliğini saptar (Medtner ve Taneyev bu sınavı geçemezdi.) Rachmaninoff yirminci yüzyıl formuna ya da armonisine hiçbir katkıda bulunmamış olabilir; ama Çaykovski'nin yaptığı gibi, eski formları oldukça kişisel bir şeyle doldurdu; ayrıca kendi zamanının iyi ezgicilerinden biriydi. Ezgisi, *Grove's* yazarlarının bizi inandırmaya çalıştıkları kadar duygusal da değildir. Hatta Rachmaninoff'un Çaykovski'den ya da Mahler'dan daha az duygusal olduğu savunulabilir. Onu duygusal yapan izleyicileridir: Çalakalem parçalar ya da film müziği yazmaya koyulan önemsiz besteciler, Rachmaninoff'un adını lanetli hale getirdiler.

Müziğinin ulusala karşıt olarak enternasyonel olduğu da doğru değildir. Güçlü bir Rus nitelik, Rachmaninoff'un müziğinin özüdür ve çekiciliğinin bir kısmı da buradan gelir. Ama milliyetçi olup olmaması, "kendi zamanına ait" olup olmaması gibi değerlendirmelerin hepsi yersizdir. "Kendi zamanına ait" bir sürü müzik çöptür ve tarihin her döneminde, ileriden çok geriye bakan müzik anlamlı olmuştur. Herhangi bir bestecide önemli olan, ne kadar bireysel olduğu, kendisini ne kadar iyi ifade ettiği, düşüncelerinin ne kadar güçlü olduğudur. Rachmaninoff, pek çok kişiden daha iyi durumdadır. Düşünceleri, büyük bestecilerin evrenselliğine sahip değildi. Duygulanımsal olarak (ve teknik olarak da) kendini tekrarlama eğilimindeydi. Ama düşüncelerinin geçerliliği ve gücü vardır –yarım yüzyıldan fazla bir

süredir keyifli dinleyicinin tanık olmaya devam ettiği gibi– ezgilerin otantik bir genişliği vardır ve her zaman bir yanıt alırlar. Ferruccio Busoni'nin, Rachmaninoff'un zekâsının on katına sahip olduğu söylenir; çok daha ilgi çekici bir piyanist de olabilir. Ama yaşamaya devam eden, Rachmaninoff'un müziğidir; Busoni'nin müziğinin canlı olduğu pek söylenemez. Bunun nedeni Rachmaninoff'un kendisini ifade etmiş olmasıdır; oysa Busoni'nin, Bach'tan Liszt'e kadar herkesi ifade etme eğilimi vardı. (Busoni'nin müziğinin kendine özgü bir büyüleyiciliği vardır, ama farklı nedenlerden ötürü.) Rachmaninoff'un müziği uzun bir süredir ortalıktadır. Söyleyecek bir şeyi olmasaydı çoktan kaybolurdu.

Piyanist Rachmaninoff'la ilgili de bir şey söylenmelidir; zira muhteşem piyanistler çağında en büyük üç ya da dört piyanistten biriydi ve ölünceye kadar sürekli halkın önündeydi. Neredeyse bütün büyük piyanistler gibi, başından itibaren her şeyi vardı. Rachmaninoff, Konservatuvarın gururuydu, geleceğin virtüözüydü. Yalnızca olağanüstü parmaklara sahip değildi. Her şeyi yapabilir gibi görünüyordu –beste yapmak, orkestra yönetmek, yazılı müziği ilk bakışta okumak, aktarım yapmak. Belleği, yalnızca her şeyi kapsayıcı olmakla kalmıyordu, gerçekten ürkütücüydü. Dinlediği bir müzik parçasını –sözgelimi bir senfoniyi– ertesi gün değil, ertesi yıl, hatta on yıl sonra çalabiliyordu. Ses izlenimlerini ya da görüntü izlenimlerini otomatik olarak emen bir müzikal zihni vardı. Kulak ve göz ile beyin ve parmakların iletişimi sanki aynı anda gerçekleşiyordu.

Moskova Konservatuvarındaki öğretmeni Aleksandr Ziloti, öğrenmesi için uzun ve zor bir parça verdi ve Rachmaninoff, parçayı bir gecede ezberledi. Sınıf arkadaşı, piyanist ve öğretmen Alexander Goldenweiser, Ziloti'nin Rachmaninoff'a, Brahms'ın *Handel'in Bir Teması Üzerine Varyasyonlar*'ını verdiğini ve Rachmaninoff'un iki gün sonra "tam bir artistik bitiş"le çaldığını doğrular. Goldenweiser şaşıp kaldı. "Klasik ya da çağdaş bir bestecinin hangi bestesinden söz edilirse edilsin –piyano eseri, orkestra eseri, opera müziği ya da başka bir kompozisyon– eğer Rachmaninoff bir kere dinlemişse ve büyük bölümünden hoşlanmışsa, sanki baştan sona inceleyip çalıştığı bir esermiş gibi çalardı."

Rachmaninoff konser vermeye başladığında, ondan hoşlanan kimse yoktu. Yalnızca Josef Hofmann, onun gözlerinin içine bakacak kadar büyüktü. (Rachmaninoff, Hofmann'ın, zamanın en büyük piyanisti olduğunu hep

söyledi. Hofmann da Rachmaninoff'un öyle olduğunu hep söyledi.) Rachmaninoff sahneye soğuk ve sert bir edayla çıkardı, asla gülümsemezdi ve saçlarını mahkûm saçı gibi kısa kestirirdi. Dehşetli bir ağırbaşlılıkla oturup dinleyicinin sessizleşmesini beklerdi. Asgari bir fiziksel çabayla çalardı. Parmaklarından tarifi olanaksız bir ezgi çıkardı: salonun her köşesine ulaşan, sonsuz modülasyon yeteneğiyle, ihtiyatlı pedal kullanımına rağmen sıcak bir ezgi. Efsanevi Josef Lhévinne'nin bile böyle bir süper-berraklığı yoktu; Hofmann'ın bile böyle bir kontrollü kesinliği yoktu. Birçok kişi Rachmaninoff'un çalış tarzının biraz Püriten, kendisinin de harfi-harfine çalan biri olduğuna inanır. Bu doğru değildir. Kendi beğenisinden emin, epeyce serbest müzik çalardı. Rachmaninoff çaldığında müzik, bir bütündü. Her şey kusursuzca planlı, kusursuzca orantılıydı. Ezgilerin anahatları göz alıcı yetkinlikle çizilirdi; dengeleyici iç sesler, oda müziği üslubuyla üretilirdi. O harika parmakların yanlış notaya basma yeteneği yokmuş gibi görünüyordu. Görkemli ustalar çağında Rachmaninoff, rakipsizdi. Karışık figürasyonlar –ve kendi müziği bunlarla doludur– aniden kristal berraklığıyla çözülürdü. Çalışı her zaman zarifti, ama kendiliğindenlikten çok, kaçınılmazlık duygusu verirdi. Rachmaninoff, Hofmann'ın sıkça yaptığı gibi, bir şeyi anlık kararla yaptığı izlenimi vermezdi. Yorumları, Tanrı'yla işbirliği içinde kotarılmış gibi –başka şekilde değil ebediyen bu şekilde çalınacak bir esere ilişkin nihai karar gibi– görünürdü.

Rachmaninoff'un müziği elbette sorun yaratmaz. Skriyabin'inki yaratır. Neredeyse Schoenberg'inki kadar, geçmişin müzikal düşünüşünden bir kopuşu gösterir. Aslında Schoenberg ile geç Skriyabin'in müziği arasında güçlü bir paralellik vardır. Biri diğerinden etkilenmedi, ama ikisi aşağı yukarı aynı zamanda üçlü armoniden kopup üçlüler yerine dörtlülere dayanan bir armoni aramaya başladı. Süreç içinde her iki bestecinin müziği daha fazla disonantlaştı. Schoenberg atonalliğe daldı; Skriyabin yapmadı, ama çok yaklaştı ve ortodoks anahtar ilişkileri kaldırıldı. Skriyabin'in geç müziği kara bir arızalar, korkunç görünümlü akorlar ve öldüresiye zor piyano figürasyonları kütlesidir. Onuncu Sonat gibi bir eser, tuhaf trilleriyle, dörtlü armonileriyle, kopuk ezgi hattıyla, disonansıyla ve hoşlukları hiç önemsememesiyle, Schoenberg'e şaşırtıcı ölçüde yakındır. Onuncu Sonat'ın sonuna doğru bir bölüm, sanki bestecisi Webern'miş gibi görünür.

Skriyabin'in 1960'ların sonunu ilgilendiren bir yanı da, tamamlayıcı ek araç kullanmasıydı. Karma araçlar kavramı, 1965'ten sonra bestecileri bü-

yüledi ve partisyonlarında ışık, bant, konuşma ve başka seslerle denemeler yapmaya başladılar. Elbette Skriyabin, 1910'dan önce benzerini çok yapmıştı. 1960'ların sonunun anahtar sözcüklerinden biri "zihin açıcı" ifadesiydi ve Skriyabin'in geçmişte rüyaları, halüsinasyonları, renkleri, kokuları ve tatları ele alan en zihin açıcı besteci olduğu görüldü. Skriyabin'in müzikal düşünüşünde bir Dada öğesi bile vardı. Bir diş ağrısının acısına dayanan bir sonat yazmaktan ya da bir ezginin kokuya çözünmesinden söz ediyordu.

Ama Skriyabin'in geç müziğinde yabanıllığın öne çıkmasına karşın, erken müziğiyle bağlantılı yanlar vardır. Başından sonuna kadar armonilerinin –ne kadar karışık olursa olsun, anahtar ilişkilerinden ne kadar kopuk olursa olsun– duyusal bir niteliği vardır. Skriyabin'in müziğine erotik denilebilir. Belki müzik kendi başına erotik olmayabilir, ancak çağrışımla erotik olur; ama bazı bestecilerin diğerlerinden daha fazla zengin armonik bileşimlere yatkınlığı vardır ve buna çoğu kez erotik denilir. Skriyabin, çok belirgin bir biçimde bu niteliğe sahipti. Skriyabin'e özgü belli bir ezgi türü de vardır ve *Vecd Şiiri*'nin ya da *Prometheus*'un büyük ve geniş hareketleri, Fa-diyez *Poème* gibi erken eserlerin açılımlarından başka bir şey değildir.

Erken eserlerinde bazen milliyetçi bir nitelik vardır. Daha sonra bu da kaybolacaktı. Skriyabin, Rus milliyetçilerinden bazılarını etkilemesine rağmen onlardan biri değildi. Stravinsky, Skriyabin'e "müzikal bir amfizem" vakası ve müziğine "tumturaklı" dedi; ama Stravinsky kendi *Ateş Kuşu*'nu yazdığında, kanında yalnızca Rimski-Korsakov yoktu. *Vecd Şiiri*'ni de biliyordu.

Skriyabin'in müziğinin, özellikle orkestra müziğinin, kendine düşkünlükten mustarip olduğunu inkâr etmek boşuna olurdu. Mistisizminde neredeyse anlaşılmaz olabildiği de doğrudur. Richard Anthony Leonard, Rus müziğiyle ilgili kitabında, Skriyabin ile William Blake arasında bir paralellik olduğunu öne sürer. İkisi de mistikti, ikisi de kişisel bir tasarımla harekete geçti, ikisi de Tanrı'yla konuştu, ikisi de ancak dinsel esrimeyle açıklanabilecek sanat eserleri üretti ve her ikisi de kendi simgeciliğini icat etti. Bu yüzden ikisine de yüzeysel yaklaşılamaz. Eserleri incelenmeli ve çalışılmalıdır; ne yapmaya çalıştıklarını, kendi sanatları dışındaki konularda ne düşündüklerini anlamak gerekir. Blake, savaşını gelecek kuşakların gözünde kazandı. Skriyabin henüz kazanmadı. Ama yüzyıl başının en özgün, büyüleyici, anlaşılmaz, devrimci ve değerli bestecilerinden biriydi.



SERGEY PROKOFYEV (1891-1953)

35
SOVYET YÖNETİMİNDE PROKOFYEV VE ŞOSTAKOVİÇ

Birinci Dünya Savaşından önce, Rachmaninoff ve Skriyabin'in Rusya'da başarıdan başarıya koştukları günlerde, St. Petersburg Konservatuvarında Sergey Prokofyev adlı bir öğrenci vardı. Yeteneği inkâr edilemez inatçı, zeki, dikbaşlı ve burnu havada bir gençti. Bazıları dâhi diyordu. 27 Nisan 1891'de Ukrayna'da Sontsovka'da doğdu. Altı yaşında becerikli bir piyanistti ve dokuzunda bir opera bestelemeye çalışıyordu. On üç yaşında Konservatuvara girdiğinde, onunla ilgili her şey dikkat çekiyordu; görünüşü de dahil. Kafası pipo sapı gibi bir boynun üzerindeydi; öfkelendiğinde kırmızılaşan pembe bir teni, delici gözleri, kalın ve çıkık dudakları vardı. Konservatuvara kendisiyle birlikte dört opera, bir senfoni, iki sonat ve başka piyano parçaları getirdi. Rimski-Korsakov, Nikolay Çerepnin ve Anatoli Lyadov öğretmenleri arasındaydı. "Lyadov'a bestelerimi göstermedim" diyordu Prokofyev, "çünkü gösterseydim, olasılıkla beni sınıftan atardı." Anna Essipova'dan piyano dersleri aldı. Essipova, atölyesinde Paderewski, Schnabel, Gabriloviç ve Friedman gibi ünlü besteciler çıkaran ünlü öğretmen Theodor Leşetiski'nin birçok karısından biriydi ve kendi zamanının en iyi piyanistlerinden biri kabul ediliyordu.

Prokofyev, Essipova'yı rahatsız etti. Herkesi rahatsız ediyordu. Prokofyev *Princess Ida*'daki Kral Gama gibiydi; her zaman kırıcı bir hazırcevabı, rahatsız edici bir kahkahası ve ünlü bir bakışı vardı. Sözünü hiç sakınmayan bir adamdı ve ahmaklara katlanamıyordu. Ne düşünüyorsa onu söylemek zorundaydı ve daha öğrenciyken bile, üstlerinin müzikleriyle ya da öğretim yöntemleriyle ilgili keskin yargılarda bulunarak onları kendinden uzaklaştırıyordu. (Ömrü boyunca böyle olacaktı; ona ihtiyatla yaklaşılmalıydı. Birinden hoşlanmadığında, vahşileşebiliyordu. Kendisine övgüler yağdıran ve "Sizinle karşılaşmak ne büyük bir zevk!" diyerek tokalaşan bir hayranına verdiği cevap tipikti. Prokofyev, "Benim için zevkli bir tarafı yok" diye homurdanarak çekip gitti.)

Romantik yönelimli bir konservatuvarda yeni nesil anti-Romantiklerden biri olarak Prokofyev, muhterem büyüklerini şaşırtan bir müzik besteledi. St. Petersburg Konservatuvarındayken bestelediği *Suggestion diabolique* (1909) ve Piyano Konçertosu No. 1 (1911) kurumu altüst etti ve "aşırı solcu" ilan edildi. Prokofyev piyanoda buz gibi bir şeytandı –kasvetli disonansları (ya da o günlerde kasvetli disonans sayılan şeyleri) ve itekleyici ritimleri tam bir kontrol ve duygusal kopmayla ortaya saçıyordu. Chopin ve Liszt'ten gelen gelenekle bir ilişkisi olmayacaktı. Piyanonun vurmalı bir çalgı olduğu ve vurmalı gibi çalınması gerektiğinde ısrarlıydı. Zaten Prokofyev, Liszt'in ve Chopin'in müziğini sevmezdi ve sürekli onlarla dalga geçerdi. "Chopin'siz bir resital verilemez mi deniliyor? Chopin'siz çok iyi bir resital verilebileceğini kanıtlayacağım." Essipova'nın, raporunda ona "çok yetenekli, ama oldukça kaba" demesi boşuna değil. Yine de 1914'te piyano çalma dalında Rubinştayn Ödülü kazandı; üstelik kendi istediği parçayı çalarak. Belirtilen Klasik konçertoyu çalmak yerine kendi Re-bemol No.1'ini çalmakta ısrar etti. Homurtular oldu, ama Prokofyev bir şekilde dediğini yaptı. Genç Prokofyev'le ilgili en iyi betimlemelerden biri, o günlerde adı Vladimir Dukelsky olan ve besteci olmayı kafasına koyan besteci Vernon Duke'tan gelir. Annesi, Vernon Duke'u, kendi müziğini çalan St. Petersburglu Altın Madalya Sahibini dinlemesi için bir konsere götürdü. Reinhold Glière yönetiyordu:

> *Glière selam verdi ve az sonra olağanüstü görünümlü uzun boylu bir gençle yeniden göründü. Sarı saçları, küçük bir kafası, büyük bir ağzı ve çok kalın dudakları... (Prokofyev'in o zamanki lakabı "Beyaz Zenci"ydi) ve çok uzun, hantalca sallanan, bir boksörün güçlü elleriyle son bulan kolları vardı. Prokofyev göz kamaştırıcı ölçüde şık bir frak, güzel kesimli bir yelek ve parıltılı siyah ayakkabılar giymişti. Sahneyi geçerken sergilediği tuhaf ölçüde vurdumduymaz tavır, olacakların işareti değildi; oturup ani bir hareketle piyano taburesini ayarladıktan sonra Prokofyev, tamamen yeni bir piyano çalma türünü sergilemeye kaptırdı kendini. O günlerde geçerli moda, Skriyabin'in baygın sera tarzıydı ya da post-Debussy izlenimci arp ve çelestanın titrek tıngırtılarıydı. Bu genç adamın müziği ve müziğini icrası, bana talihsiz bir futbol deneyimimdeki ileri hücumu hatırlattı –yaşamın durmak bilmeyen enerjisi ve atletik neşesinden başka bir şey değil. Boşuna değil, konçertonun sıkça tekrarlanan ilk dört notasına daha sonra* po cherepoo *(kafaya tam isabet) lakabı takıldı; zaten Prokofyev'in niyeti de buydu... Çılgınca alkışlan-*

dı ve Prokofyev'e, şaşkın bir kahkahayla karşıladığı, en az altı çiçek çelengi verildi. Acemice eğilerek selam verdi; başını neredeyse dizlerine kadar indirdi ve aniden doğruldu.

Rus Devrimi geldi ve Prokofyev, Japonya üzerinden Amerika Birleşik Devletleri'nin yolunu tuttu. Önemli bazı bestelerini de yanına aldı. Devrim onu ülke dışına göndermiş olabilir; ama 1917 onun için büyük bir yaratıcı yıldı da. O yıl, solo piyano için *Visions fugitives*'i, Re-Majör Keman Konçertosu'nu ve *Klasik* Senfoni'yi gördü; bunların hepsi, en popüler eserleri arasında kaldı. *Klasik* Senfoni, bir *jeu d'esprit*'ydi. "Bana öyle geliyor ki Haydn, bu ülkede yaşamış olsaydı kendi yazma üslubunu koruyarak yeni müzikten belli şeyleri kendi müziğine katardı. Böyle bir üslubu olacak türden bir senfoni yazmak istedim." *Klasik* Senfoni, aynı zamanda Prokofyev'in piyanodan uzak yazılan ilk eseriydi. "Piyanodan uzak kotarılan tematik malzemenin daha iyi olduğunu kanıtlamak istedim."

Amerika Birleşik Devletleri'nde Prokofyev çok konuşuldu, biraz hayran kalındı ve genel olarak sevilmedi. Keskin, gevrek, vurmalı, çılgınca itekleyici çalış tarzı yeni bir şeydi ve müziği de öyleydi. "Bolşevik piyanist" denildi. Ya da "Çelik parmaklar, çelik pazular, çelik kollar –tonal bir çelik tröstüdür." Liszt ve Leşetiski öğrencilerinin Romantik kıvrımlarına alışık olanlar için, Prokofyev'in çalış tarzı zehirdi. Burada Romantik manzaralar yoktu; pistonlar, şıngırtılar, yeni bir çağın çarkları vardı. Amerika onu sevmedi, o da Amerika'yı; özellikle de 1921'de Chicago Opera'da sahnelenen *Üç Portakala Aşk* operasının başarısızlığından sonra Prokofyev, Amerika Birleşik Devletleri'yle ilgili sert sözler sarf etti:

New York'un ortasındaki muazzam parkta dolaştım ve etrafındaki gökdelenlere bakıp, benim müziğimi umursamayan harika Amerikan orkestralarını; yeni eserlerden şiddetle ürkerken yüzlerce kez "Beethoven büyük bir bestecidir" diye tekrarlayan eleştirmenleri; aynı bayat programları elli kez çalan sanatçılara uzun turneler düzenleyen menajerleri hiddetle düşündüm.

Tiksinti içinde Paris'e gitti ve karargâhını oraya kurdu. Diaghilev, genç Rusa ilgi duydu ve ondan iki bale, *Çelik Ayaklar* (1925) ve *Savurgan Oğul* (1929) balelerini istedi. *Alevler İçindeki Melek* operası üzerinde çalıştı, Üçüncü Piyano Konçertosu'nu bitirdi, epeyce konser verdi ve kendi döneminin en çok konu-

şulan bestecilerinden biri oldu. Bazı bakımlardan *tam bir* besteciydi. Müziği, onun istediği kadar sık çalınmadı; yine de 1920'lerde muazzam bir çalkantı yarattı ve çok sayıda insanın rahatını bozdu. Rahatsızlık duymaları nedensiz değildi; içgüdüleri doğruydu. Zira Prokofyev, çelik çağının bestecisiydi ve müziği yeni anti-Romantizmi yansıtıyordu. Schoenberg'in ileri kuramının anlaşılmadığı ve pek dikkate alınmadığı bir zamanda; Stravinsky'nin devasa *Petruşka* ve *Bahar Ayini* patlamalarından sonra Yeni-Klasisizme "ricat" ettiği bir zamanda birçokları için Prokofyev Birinci Dünya Savaşını ve Rus Devrimini izleyen yeni çağın örneğiydi. İnsanlar müziğini küçümseyebilirdi, nefret edebilirdi, alay edebilirdi; ama müziği görmezlikten gelinemezdi.

Bugün Prokofyev'in geleneksel bir çerçeve içinde beste yaptığını görebiliyoruz. Çok büyük ölçüde on dokuzuncu yüzyıl formlarını kullandı; üst üste yığılmış disonanslara rağmen müziği tonaldır. Güçlü bir kişiliği olan müziktir ve onu diğerlerinden ayrı kılan birçok niteliği vardır. Bu nitelikler arasında hız, vuruş, özgüven ve muazzam bir atletizm vardır. Prokofyev, derinlikli bir besteci değildi; ama en iyi durumunda yalın, berrak, sivri müziğinin dikkate değer bir zindeleştirme niteliği vardı. İstediğinde güzel ezgiler icat edebiliyordu. Bununla birlikte Prokofyev'in müziği ezgisel değildi. Prokofyev, Romantik müzik geleneklerine keskin, istekli, acımasız bir saldırıyı temsil etti. Uzun erimde birçok kişinin düşündüğü kadar devrimci olduğu kanıtlanmamış olsa da güçlü ve dayanıklı kalıp, kendi zamanının pek çok müziğinden daha uzun ömürlü oldu.

Prokofyev Paris'teyken, Rusya'da yeni bir kahraman doğdu. 25 Eylül 1906'da Petersburg'da doğan Dmitri Şostakoviç, Devrimin ilk önemli müzikal çocuğuydu. Prokofyev gibi, on üç yaşında Konservatuvara kabul edilmişti. Konservatuvarda Maximilan Steinberg'den ders aldı ve Glazunov tarafından teşvik edildi. İnce, ciddi, gözlüklü, sinirli, utangaç, ağzından sigarası eksik olmayan Şostakoviç, yeteneğiyle herkesi etkiledi. 1925'te Konservatuvarda son sınıf öğrencisiyken Birinci Senfoni'sini besteledi ve ertesi yıl prömiyeri yapıldı; kendisiyle ilgili yapılan bütün iyi tahminleri haklı çıkardı. Birinci Senfoni, on dokuz yaşında biri için dikkate değer bir eserdir –nüktesiyle ve bastırılamaz bir yaşam sevinciyle, ironi ve parodi öğeleriyle, özlü ezgisel içerikle ve zengin ses orkestrasyonuyla büyük ölçekli bir senfonidir. Şostakoviç, hemen önemli bir besteci olarak tanındı. Birinci Senfoni'yi, ilk izlenimi perçinleyen bir dizi eser izledi. Gogol'ün hikâyesine dayanan yergili

opera *Burun* (1928) vardı; operanın tek arasında sergilenmek üzere, perküsyon orkestrası için bestelediği bir bölümle Şostakoviç, Batıdaki meslektaşları kadar modern olabildiğini gösterdi. Şostakoviç'in, isterse Fransız Altıların ayak izinden gidebileceğini gösteren bilgiç bir Piyano Konçertosu vardı. *Altın Çağ* (1930) adlı bir bale vardı; bu baledeki Polka, aniden büyük üne kavuştu. Şostakoviç, yakın zaman Rus tarihini temel alan bir çift senfoni de besteledi. Biri *Ekim* (1927), diğeri *May Day* (1931) idi. 1932'de, zina ve cinayeti temel alan ve güçlü disonans müzikle ifade edilen bir tür Rus verismosu olan *Mtsenskli Lady Macbeth* adlı bir operayı bitirdi.

Bu opera, Şostakoviç'in başını derde soktu; zira Rusya'daki yeni liderlik, *Mtsenskli Lady Macbeth*'in ahlak anlayışına ya da müzikal ifade tarzına hoş bakmadı. 1920'lerin başında Rusya'da bütün sanatlarda deneysel çalışmalar teşvik edilmişti. Vsevolod Meyerhold, Vladimir Mayakovski ve Nikolay Ohlopkov gibi yaratıcı güçlerin başında bulunduğu tiyatro, görünürde her geleneği yerle bir ediyordu. Sergey Eisenstein sinemaya yeni ufuklar getiriyordu. Resimde ve heykelde Modernizm neredeyse resmi üslup haline geldi ve Naum Gabo'nun başını çektiği Konstrüktivistler, önemli bir güç olarak ortaya çıkıyorlardı. Devrimden çıkan yaratıcılar, kendi sanatları ile Rus siyasetinin aynı yönde gittiğine içtenlikle inanıyorlardı. Sanatçı Kazimir Maleviç'in dediği gibi, "Kübizm ve Fütürizm, 1917'nin siyasal ve ekonomik yaşamında Devrimi haber veren devrimci sanat formlarıydı." Ama 1930'da değer ölçüleri tamamen değişmişti. Tarihin bir ironisiyle devrimci Rusya, devrimin antitezini temsil eden bayağı ve tek tip bir sanatı üretmeye başladı.

Bu kaymanın bir kısmı, Stalin'in burjuva karakterini temsil etmekteydi. Ama bunun da ötesinde, Lenin'in sözlerinden kaynaklanan resmi Sovyet öğretisini temsil etmekteydi ve Lenin'in sözleri kutsal sayılırdı. Rus estetikçiler ve bürokratlar, Lenin'in "Sanat halka aittir" sözünü kendi kalkış noktaları olarak aldılar. Sanat, Sovyet propagandasının bir aracına dönüştü ve Sosyalist Gerçekçilik ortaya çıktı. Diktatörlüklerde sanat, her zaman aynı şekilde bertaraf edilir. Yalnızca terminoloji farklıdır. Hitler, yoz kültürel Bolşevikliği temsil ettiği önermesiyle avangard sanatı ve müziği yasaklarken Stalin, yoz emperyalist kapitalist formalizmi temsil ettiği gerekçesiyle yasakladı. Her tür cüretkâr müzik Rusya'da yasaklandı. Besteciler besteleyemez, dinleyici dinleyemezdi. Bütün on iki ton müziği, Bartók ve Hindemith, *Petruşka*'dan sonra Stravinsky, soyutçuluk iması taşıyan her şey yasaklandı.



DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)
(DEUTSCHE FOTOTHEK)

Ülke içine kapandı. Hiçbir yabancı yayına izin verilmedi; bütün yabancı radyo yayınları engellendi. Sovyet bestecilerin dünyada olup bitenlerden fazla haberi yoktu. Rus sanatının, edebiyatının ve müziğinin üzerine korkunç bir tek tiplik örtüsü indi; eleştirmenler –hepsi devlet öğretisinin resmi sözcüleriydi– müziğin kendi meziyetlerine göre değil, öğretisinin saflığına göre değerlendirildiği acayip bir jargon geliştirdiler. *History of Russian Music*'te Yuri Keldish, Stravinsky'nin müziğini "sanatta halk karşıtı bir son olarak, emperyalist burjuvazinin yoz ideolojisini yansıtan Modernizmin gerici özü" ilan etti. Bütün Rus eleştirmenler bu gibi yazılar yazdılar. Bir besteciye karşı en korkunç suçlama, "formalizm"di. Tam olarak ne anlama geldiğini kimse bilmiyordu; ama bir besteci formalizmle suçlandığında, tarzını değiştirmesi iyi olurdu. Genel olarak müzikte formalizm, modern ya da disonant olan bir şeydi, "kötümser" olan bir şeydi, Sovyet işçisinin kahramanca ideallerini yansıtmayan bir şeydi. "Formalizm" diyordu Prokofyev, "ilk dinleyişte anlaşılmayan müziğe verilen addır."

Prokofyev, bu sırada Rusya'ya döndü. 1927'de bir ziyarette bulunmuş, coşkuyla karşılanmıştı; birkaç yıl uzak kaldıktan sonra, 1936'da kesin dönüş yaptı. *Memories and Commentaries*'te Stravinsky, Prokofyev'in Rusya'ya dönüşünün "sadece cadı tanrıçaya bir kurban" olduğunu açıkça söyler. "Birkaç sezondur Amerika Birleşik Devletleri'nde ya da Avrupa'da hiçbir başarısı yoktu; Rusya'ya ziyareti ise bir zafer olmuştu. Onu 1937'de New York'ta son kez gördüğümde [Prokofyev'in son konser turnesi vesilesiyle], Fransa'daki maddi ve sanatsal kaderi konusunda umutsuzdu. Ne var ki, siyasal bakımdan saftı ve yakın arkadaşı Myaskovski örneğinden hiçbir şey öğrenmemişti. Rusya'ya döndü ve sonunda oradaki konumunu öğrendiğinde, iş işten geçmişti." Nikolay Myaskovski (1881-1950) verimli bir senfoni bestecisiydi (yirmi yedi tane yazdı) ve Rus ezgisine ayak uydurmayı öğrenen seçkin bir öğretmendi.

Başlangıçta Prokofyev mutluydu. Ünlüydü ve onurlandırılıyordu, sürekli meşguldü ve 1937'ye kadar konser turneleri için ülkeden çıkmasına izin verildi. Memnun olduğunu, arkadaşı Vernon Duke'a anlattı:

> *Sergey'e zihnimi çok kurcalayan zor bir soru sordum. Sovyet totalitarizmi altında nasıl yaşadığını ve çalıştığını sordum. Sergey bir an sustu, sonra sakin ve ciddi bir biçimde şunları söyledi: "Şöyle hissediyorum: Siyasete aldırmıyorum –her şeyden önce ben besteciyim. Huzur içinde müziğimi yazmama izin veren, bestelediğim her şeyi daha mürekkebi kurumadan yayımlayan ve*

kalemimden çıkan her notayı icra eden bir yönetimin benim için bir sakıncası yoktur. Avrupa'da hepimiz performans alma peşinde koşarız, orkestra şeflerini ve tiyatro yöneticilerini razı etmeye çalışırız; Rusya'da onlar bana *geliyorlar –talebe zor yetişebiliyorum. Dahası, Moskova'da rahat bir dairem, kırda güzel bir* daça*'m ve yeni bir arabam var. Oğullarım Moskova'da iyi İngilizce eğitim veren bir okula gidiyorlar.*

Prokofyev ile Şostakoviç, elbette birbirlerini tanıyorlardı. Sovyet müziğinin iki kahramanı olarak çeşitli komitelerde birlikte faaliyet yürütmek ve birçok konuda birlikte çalışmak zorundaydılar. Ama ilişkileri, en iyi ifadeyle ihtiyatlıydı ve birbirlerini çok sevmezlerdi. Şostakoviç, anılarında ünlü meslektaşı hakkında kötü şeyler söyler. Şostakoviç Prokofyev'e numaracı diyordu; orkestrasyon yapamadığını, ona orkestrasyon yaptığını; müziğinin donuk bulunduğunu, "bir kazın ruhuna sahip, her zaman öfkesi burnunda" biri olduğunu; özsel şeyleri parıltılı bir efekte feda ettiğini iddia ediyordu.

Bu anılar, ölümünden sonra Ekim 1979'da Amerika Birleşik Devletleri'nde *Testimony* başlığıyla yayımlandı. Bestecinin yakın arkadaşı olduğunu iddia eden Sovyet mülteci Solomon Volkov tarafından yayına hazırlandı. *Testimony*'yle ilgili kuşkular belirtildi ve Sovyet yetkililer, kitaba uydurma dedi. Ama anılar Şostakoviç'in düşüncesini doğru temsil ediyorsa, üstelik ettiklerine inanmak için her türlü neden var, Sovyet sisteminin ve özellikle Stalin'in katlettiği güçlü bir yaratıcı figürün resmini sunar. Şostakoviç anılarında, her Sovyet vatandaşının yaşam ya da ölüm yetkisini elinde tutan Stalin konusunda takıntılıdır.

1930'ların ortasına kadar besteciler, büyük ölçüde kendi hallerine bırakıldılar. Ama Stalin daha fazla paranoidleştikçe ideolojik kısıtlamalar, dramaya ve resme karıştığı kadar güçlü bir biçimde müziğe de karışmaya başladı. Hiç kimse muaf değildi –Prokofyev, Şostakoviç. Darbeyi ilk hisseden Şostakoviç'ti ve hasmı, bizzat Stalin'in kendisiydi. Stalin'in gazabına neden olan olay, *Mtsenskli Lady Macbeth*'in 1936'da Moskova'da sahnelenmesiydi. Stalin'in ilk perdeden sonra, "yoz" müzikten duyduğu öfkeden mosmor kesilmiş olarak hışımla tiyatrodan çıktığı söylenir. Hemen Sovyet operası için üç ölçüt koydu: Konular sosyalist bir tema olmalı; müzikal dil "gerçekçi", yani sert tonaliteden uzak olmalı ve Rus halk şarkısını temel almalıdır; örgü "olumlu", yani devlete methiye düzülen mutlu bir sonla bitmelidir. Bu öl-

çütlerle birlikte *Pravda*'dan Şostakoviç'e bir saldırı geldi. Bu, ciddiydi. Resmi onay görmeyen bir Sovyet müzisyeni işini kaybedebilir, yayın ve performans için bütün kapıların kapatıldığını görebilirdi. Ev, araba ve *daça* gibi ek avantajlarını kaybedebilirdi. Stalin'in zamanında, hatta hapse atılabilir ya da idam edilebilirdi.

Şostakoviç, *Pravda*'daki makaleyi okuduğunda, Arhangelsk'te turnedeydi. Hemen dünyası çöktü. O zamana kadar Sovyet müziğinin altın çocuğu olmuştu. Anılarında yazdığına göre, şimdi ise damgalı bir adamdı, bütün düşmanlarının saldırısına açık "bir halk düşmanı"ydı. "İntiharın eşiğindeydim. Tehlike beni dehşete düşürdü ve başka bir yol göremiyordum." Şostakoviç, 1937'de Beşinci Senfoni'yle durumunu düzeltti. Ama nereden bakılırsa bakılsın, bir besteci olarak harap olmuştu. Bir daha Birinci Senfoni'de, *Burun*, *Lady Macbeth* ve Piyano Konçertosu'nda sergilediği çalımla, ışıltıyla ve Modernlikle beste yapamayacaktı. Onun yerine eski formülleri tekrarlayan, Prokofyev'in bazı tarzlarını taklit eden, güvenli müzik yazmak zorundaydı. Ancak ömrünün sonuna doğru Sovyet kültür çarlarını takmayıp yazmak istediği müziği yazdı.

1930'larda ve 1940'larda, Şostakoviç'in tam geri çekilmesiyle birlikte, Sovyet müziğinde egemen güç Prokofyev'di. Onun armoni düşünceleri ve kendine özgü ezgileri, o zamanın her önemli Sovyet bestecisinin müziğine yansımış halde bulunabilirdi –Şostakoviç'te, Dmitri Kabalevsky'de, Aram Haçaturyan'da, Tihon Hrennikov'da. Hepsi, sulandırılmış Prokofyev besteledi. Prokofyev'in kendisi de sulandırılmış Prokofyev besteledi. Hepsi, devletin ve propagandasının sözcüsü gibi hareket etti –beste dışında hiçbir şey yapmayacak kadar büyük ve inatçı olan Prokofyev hariç. Prokofyev beste yaptı. Film müzikleri yazdı ve *Teğmen Kije* (1934) ve *Aleksandr Nevski*'den (1936) popüler konser eserleri çıkardı. Keman Konçertosu No. 2 (1935), *Peter ve Kurt* (1936) ve *Romeo ve Juliet* için bale müziğini (1935) bitirdi. Bütün bunların uluslararası düzeyde gözde eserler oldukları anlaşıldı. Bir opera, *Semyon Kotko* (1939) işe yaramadı. Sheridan'ın *The Duenna*'sından uyarlanan *Manastırda Nişan* (1931) operası da ancak birkaç kez sahnelendi. Savaş yılları, bir dizi önemli esere tanık oldu –devasa opera *Savaş ve Barış*, Piyano Sonatı No. 7, Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 2, Re-Majör Flüt (Keman) Sonatı, *Cinderella* balesi için müzik ve Beşinci Senfoni. Bunlar açıkça bir ustanın partisyonlarıydı ve Prokofyev'in Fransa ve Amerika dönemindeki müziğin-

den biraz farklıydı. Prokofyev'in bütün ritmik, ezgisel ve armonik kendine özgülüklerini taşımaktaydı; ama daha az modern, daha az çelik çağı sedalıydı. Duygusal olarak Sosyalist Gerçekçilik ilkelerine yakın duran, daha kibar bir müzikti.

Yine de Prokofyev gibi ünlü ve uluslararası saygı gören bir besteci bile eleştirilerden muaf değildi ve 1948'de tavan çöktü. Prokofyev ve o günün bütün önemli Sovyet bestecileri, rejimin saldırısına uğradı. Patlamaya neden olan olay, Vano Muradeli'nin *Büyük Dostluk* operasının 7 Kasım 1947'deki prömiyeriydi. "Sürekli disonanslar ve kulak patlatan ses bileşimleri üzerine kurulu, karışık ve akortsuz... ifadesiz, yoksul, uyumsuz, dağınık müzik", tarihsel ve ideolojik olarak yanlış diye eleştirildi. Üç ay sonra Komünist Parti Merkez Komitesi bir toplantı yaptı; toplantıda Muradeli'ye, Prokofyev'e, Şostakoviç'e, Haçaturyan'a, Myaskovski'ye, Vissaryon Şebalin'e ve diğerlerine suçlamalar yöneltildi. Merkez Komite bütün bu bestecileri formalizmle, "Sovyet halkına ve sanatsal beğenilerine yabancı anti-demokratik eğilimler"le, "Avrupa ve Amerika'nın güncel Modernist burjuva müziğinin ruhunu güçlü bir biçimde hatırlatan" müzik yazmakla suçlayan bir karar yayınladı. Merkez Komitenin sert eleştirileri sayfalarca devam ediyordu. Eleştirmenler de saldırıya uğradı. "Müzik eleştirisi, Sovyet halkının görüşünü ifade etmeyi bırakmıştır." Belge, böyle bir müziğin "artık hoş görülemez" olduğu mealinde bir tehditle devam edip, dört maddelik bir programla son buluyordu:

Sovyet müziğinde formalist hareketi anti-ulusal ve müziğin tasfiyesine yol açan müzik olarak mahkûm etmek.

Merkez Komite Propaganda ve Ajitasyon Dairesinden ve Güzel Sanatlar Komitesinden Sovyet müziğindeki durumu düzeltmesini, Merkez Komitenin bu kararında işaret edilen kusurları tasfiye etmesini ve Sovyet müziğinin gerçekçi yönde gelişimini sağlamasını istemek.

Sovyet bestecileri, Sovyet halkının yüce ihtiyaçlarını müzik sanatında gerçekleştirmeye, müziğimizi zayıflatan ve gelişimini engelleyen her şeyi ortadan kaldırmaya ve Sovyet müzik kültürünü, müziğin her alanında Sovyet halkına yaraşır yüksek kaliteli eserlerin yaratılmasına yol açacak şekilde ilerletecek bir yaratıcı eserler dalgası başlatmaya çağırmak.

Müziğin durumunu iyileştirmek için tasarlanan ilgili Parti ve Sovyet organlarının örgütsel önlemlerini onaylamak.

10 Şubat 1948'di. 17 Şubat ile 26 Şubat tarihleri arasında Moskova'da Sovyet müzisyenlerin bir toplantısı oldu; toplantıda, kültürel ideolojiden sorumlu Politbüro üyesi Andrey A. Jdanov, Merkez Komitenin işaret ettiği bazı noktaları genişletti. Hrennikov, meslektaşlarına saldırıp onları formalizmle suçlayarak Jdanov'un açıklamalarına ek yaptı. Hrennikov, formalist olarak özellikle Şostakoviç'in Sekizinci ve Dokuzuncu Senfoniler'i ile İkinci Piyano Sonatı'na ve Prokofyev'in *Savaş ve Barış*, Altıncı Piyano Sonatı'na ve başka birçok piyano eserine atıfta bulundu. Sovyet bestecilerin "müzik sanatındaki burjuva formalizmin bütün kalıntılarını yararsız ve zararlı döküntü olarak reddetmeleri" gerektiğini söyledi. (Hrennikov kısa sürede Sovyet müzik bürokrasisinde güçlü bir figür oldu.) Saldırıya uğrayan besteciler, birer birer kalkıp özür diledi. Muradeli: "Nasıl olur da operamın partisyonuna tek bir halk şarkısı sokmam?.. Önümde kesin bir görev var; yaratıcı yanlışlarımı tam ve ikircikiz kavramak, gelecek eserimde bu yanlışları ideolojik dürüstlükle düzeltmek." Şostakoviç: "Kararda belirtilen tüm eleştirilerden... ötürü minnettarım. Kahraman Sovyet halkının imgelerinin müzikal betimlemesi üzerinde daha da büyük bir kararlılıkla çalışacağım." Haçaturyan: "Nasıl oldu da sanatımda formalizme ulaştım?.. Benim gibi, bugün halk tarafından anlaşılmayan müziklerinin yarın gelecek kuşaklar tarafından anlaşılacağını uman yoldaşlarımı uyarmak isterim. Bu ölümcül bir kuramdır. Ülkemizde, milyonlarca insan, bütün Sovyet ulusu müziğin hakemidir. Halkımızca anlaşılabilir ve yaratıcı sanatla milyonlara neşe veren müzik yazmaktan daha yüce ve daha soylu ne olabilir?" Prokofyev: "Karar... bestecilerin yaratıcı üretimindeki çürümüş dokuyu sağlıklı parçadan ayırmıştır... Karar, formalist hareketin Sovyet halkına yabancı olduğunu gösterdiği için özellikle önemlidir..." Bütün besteciler, Stalin'e ortak bir mektup yazıp yedikleri tokattan ötürü teşekkür ettiler: "Sovyet müziğinin şimdiki durumuna ilişkin sert, ama son derece haklı eleştiriden ötürü Tüm-Birlik Komünist Partisi (Bolşevik) Merkez Komitesine ve aziz Yoldaş Stalin, şahsen size son derece minnettarız... Bütün bilgimizi ve sanat ustalığımızı Sovyet halkının yaşamını ve mücadelesini yansıtan canlı gerçekçi müzik üretmeye vermek için her çabayı göstereceğiz..."

1948 Merkez Komite Kararından sonra bireysellik düşüncesi kırıntılarının da ezilmiş olması fazla şaşırtıcı değil. Prokofyev'in *Savaş ve Barış*'ının usta işi çocuksu öğeleri, biçimci olarak mahkûm edildikten sonra Sovyet besteci-

ye, halk şarkılarını orkestraya uyarlayıp gerisini boş vermekten başka yapacak ne kaldı ki? Bunu tam bir tek tiplik dönemi izledi. Rus müziğinin, Rus resmi gibi, dünyaya sunacak bir şeyi yoktu. Sovyetler Birliği'nin en iyi bestecileri bile –Prokofyev ve Şostakoviç, ressamların ürettikleri tarım tablolarının müzikal eşdeğerlerini– sanatsal önemi olmayan silik ve tartışmasız partisyonlar üretmek durumunda kaldılar. Şostakoviç oda müziğine, daha fazla senfoniye ve film müziklerine yoğunlaştı. Prokofyev, 1948'de *Taş Çiçek* balesi, 1950'de Viyolonsel Konçertosu No. 2 (gözden geçirilip daha sonra viyolonsel ve orkestra için *Sinfonia concertante* haline getirildi) ve ömrünün son yılında Senfoni No. 7 gibi tekrar müzikler yazdı. Stalin'le aynı gün, 5 Mart 1953'te Moskova'da öldü.

Prokofyev, popülerliği azalma belirtileri göstermeyen bir grup eser bıraktı. En çok sahnelenen yirminci yüzyıl bestecilerinden biridir. Beş piyano konçertosundan ikisi, iki keman konçertosu, Beşinci Senfoni, epeyce piyano müziği (özellikle üçüncü, yedinci ve sekizinci sonatlar), *Romeo ve Juliet*, *Klasik Symphony*, *Üç Portakal Aşk*'tan süit ve her zaman popüler olan *Peter ve Kurt*, sürekli dinlenir. *Aleksandr Nevski* için en büyük film müziklerinden birini yazdı. Ama Prokofyev'in müziğinin büyük bir bölümü, muhtemelen sonunda ölecek. Erken eserlerinde çoğu kez efekti tözün önüne çıkardı; sonraki eserlerinde ise gerçekte sinik olan tatsız, mazbut bir müzik türü bestelemeye zorlandı. Piyano Sonatı No. 4, Re-Majör Keman Sonatı ya da Sol-Minör Keman Konçertosu gibi eserler, yıllara meydan okudu. Prokofyev'in duygusal menzili sınırlıydı ve *Alevler İçindeki Melek*'te olduğu gibi, dinleyiciyi şoke etmeye çalıştı. Şok değeri eriyince geriye fazla bir şey kalmaz. Ama en iyi müziğinde, yüzyılın ruhunu yakaladı.

Stalin'in ölümünden sonra daha liberal bir sanat politikası kendini gösterdi. İkinci Tüm Birlik Bestecileri Kongresi, 1957'de daha fazla özgürlükten söz etti. 1958'de iktidara gelen Nikita Kruşçev, konuşmalarında eski Sosyalist Gerçekçilik öğretisini destekledi; ama Sovyetler Birliği'nde birçok kişi, yeni liderin, bu sözleri yalnızca kamuoyu tüketimi için dillendirdiğini hissetti. Sanatçılar, 1948'de saldırıya uğrayan Muradeli ve diğerlerini aklayan 1958 tarihli bir parti kararıyla yüreklendirildi.

Bütün bunlar olurken Şostakoviç, Sovyet müziğinin kahramanı olarak kaldı ve kendi ülkesinde idol haline geldi. 1957'de Sovyet Besteciler Birliği sekreterliğine seçildi ve 1966'da Sovyetler Birliği'nin en yüksek iki ödülünü aldı –Sosyalist Emek Kahramanı ve Lenin Nişanı. O yıl bir kalp krizi geçirdi

ve utangaç, çekingen, hâlâ sigarası ağzından eksik olmayan Şostakoviç, kamusal yaşamdan neredeyse tamamen çekildi. Beste yapmaya devam edip bir dizi yaylı çalgılar dörtlüsü üzerinde çalıştı; bunlardan No. 8 otobiyografik özelliktedir, önceki Şostakoviç eserlerinden alıntılar yapar. *Mtsenskli Lady Macbeth,* birkaç değişiklikle ve yeni bir başlıkla, *Katerina İsmailova* adıyla geri geldi; ondan bir de film yapıldı. 1962'de On Üçüncü Senfoni'sini bitirdi. Yevgeni Yevtuşenko'nun beş şiirini temel alıyordu; şiirlerden biri, *Babi Yar*, İkinci Dünya Savaşında Kiev'deki Yahudi katliamıyla ilgiliydi. Kruşçev'in konuyu onaylamadığı söylendi ve prömiyer sıkıntılı geçti. Eser, Sovyetler Birliği'nin iki kültürel yıldızının ürünü olmasına rağmen devlet yetkilileri, prömiyere katılmadı. Resmi itiraz, gayri resmi bir biçimde ifade edildi ve senfoni, ikinci performanstan sonra geri çekildi. Ertesi yıl Yevtuşenko'nun düzeltmeleriyle (müzik değiştirilmedi) yeniden icra edildi. Ama ilk sürümünde bile Sosyalist Gerçekçilik müziğiydi, afiş-propaganda müziğinin bir örneğiydi. Çok az icra edildi.

O sırada Şostakoviç, kendisine tam özgürlük verilseydi yapabileceklerini bilen hüzünlü, kederli bir adamdı. Anılarında neden o şekilde davranmak ve yazmak zorunda olduğunu açıklar ve Hamlet'le özdeşleşir: "Hamlet'in Rosenkrantz ve Guildenstern'le konuşmasından özellikle etkilenirim; orada Hamlet, kendisinin bir kaval olmadığını ve insanların kendisini çalmasına izin vermeyeceğini söyler. Harika bir pasaj. Onun için kolay. Ne de olsa bir prens. Prens olmasaydı, kendisini o kadar sıkı çalarlardı ki kimin çaldığını bile bilmezdi." Ya da Şostakoviç Lear'la özdeşleşir: "Gördüğüm kadarıyla önemli olan Lear'ın yanılsamalarının kırılmasıdır. Hayır, kırılma değil. Kırılma aniden gelir ve biter; bu bir trajedi yaratmazdı. İlginç olmazdı. Ama yanılsamalarının yavaşça, tedricen ufalandığını izlemek –bu başka bir şeydir. Bu ağrılı, marazi bir süreçtir." Bu şekilde Şostakoviç/Hamlet/Lear, yanılsamalarını yitiren bir adam, ufalanan ve çaresiz bir adam olarak keyif almadan yaşadı ve çalıştı. Yapabildiği tek şey, duygularını müziğinde ifade etmekti ve öyle görünüyor ki, (anılar doğru kabul edilirse) kendi müziğini, genel kabul gören inançtan tamamen farklı bir şey olarak görmüş. Örneğin Yedinci Senfoni'nin Leningrad Savaşı ve kahraman Sovyet savunmacıların rolüyle ilgili müzikal bir zafer şarkısı olduğuna inanılır. Ama Şostakoviç farklı bakıyordu. Yedinci Senfoni'nin savaştan önce planlandığını ifade ediyor ve "dolayısıyla Hitler'in saldırısına bir tepki olarak görülemez... Tema-

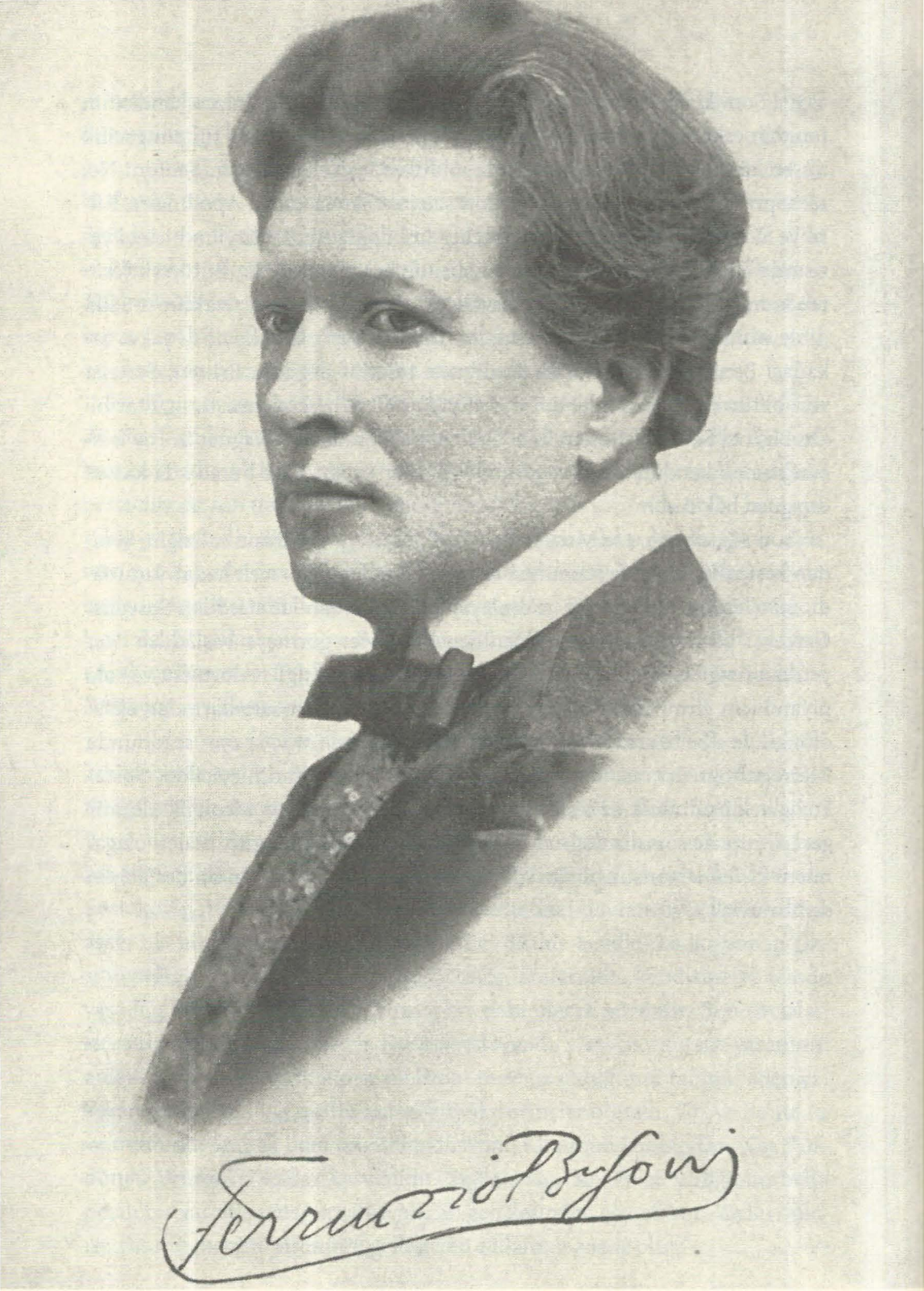
yı bestelerken insanlığın diğer düşmanlarını düşünüyordum" diyor. "Diğer düşmanlar"ın başında elbette Stalin vardı. "Savaş, çok yeni acı ve çok yeni yıkım getirdi, ama savaş öncesi korkunç yılları unutmadım. Dördüncüsüyle başlamak üzere, Yedinci ve Sekizinci de dahil, bütün senfonilerim bununla ilgilidir... Senfonilerimin çoğunluğu mezar taşlarıdır. Çok insanımız öldü ve kimsenin, akrabalarının bile bilmediği yerlere gömüldüler. Meyerhold ve Tukaçevski'nin mezar taşlarını nereye koyarsınız? Yalnızca müzik, onlar için bunu yapabilir. Her kurban için bir kompozisyon yazmak istiyorum, ama bu olanaksız ve müziğimi hepsine adamamın nedeni budur."

Kruşçev 1964'te Aleksey Kosigin ve Leonid Brejnev tarafından iktidardan indirildikten sonra, sanat öğretisinde bir gevşeme oldu. Radyo frekanslarının bozularak bazı yayınların engellenmesi kaldırıldı; öğrenciler ve genç besteciler en son müziği radyodan dinleyebilmenin yanı sıra, teybe kopyalayabiliyorlardı da. Bir düzine kadar besteci ders kitapları olmaksızın ve ziyaretçi müzisyenlerden alabildikleri kadar bilgiyle seriyal müzik bile yazmaya başladı. Eserleri resmi olarak onaylanmıyordu, ama yetkililer karışmıyorlardı da. Stravinsky'nin ve Bartók'un müziği yine duyulabiliyordu ve yeni kuşak müzisyenler Prokofyev ve Şostakoviç yerine *Bahar Ayini* ve *Yazlıklar, Perküsyon ve Çelesta İçin Müzik*'i taklit etmeye başladılar.

Şostakoviç'in kendisi yeni gevşemeden çok etkilenmedi. Her hâlükârda, gevşeme uzun sürmedi. 1968 Çekoslovakya ayaklanmasını, Sovyetler Birliği'nde bir donma ve sanatsal özgürlükte bir düşüş izledi. Şostakoviç'in, Besteciler Birliği'ni on yıllarca yöneten Tihon Hrennikov'un başında bulunduğu Stalin-sonrası müzik teşkilatıyla ilgili söyleyecek sert sözleri vardı. Şostakoviç, Hrennikov'un Stalin'in huzurundaki davranışıyla ilgili belden aşağı bir hikâye anlatacak (rahatsız edici ölçüde keyifle) kadar ondan tiksiniyordu. Ömrünün sonunda Şostakoviç, anılarında, kendisine ve içinde yaşadığı dünyaya güvenini yitirmiş bir dahi olarak görünür. Son sayfaları kasveti ve kendine acımasıyla Dostoyevskiyendir: "Hayır, mutsuz yaşamımı anlatamam ve eminim, kimse ne kadar mutsuz olduğumu tahmin edemez. Yaşamımda özellikle mutlu anlar, büyük sevinçler olmadı. Gri ve donuktu ve bunu düşünmek beni hüzünlendiriyor." Kitabının son sayfası, On Dördüncü Senfoni'si kadar kasvetlidir. Şostakoviç, Sovyetler Birliği'nin belki nezih bir varoluş şansına sahip olacak gençlerinden söz ediyor. "Belki onların yaşamı, benim yaşamımı grileştiren acılardan azade olur."

Son iki senfonisi kesinlikle gri renklidir. Belki de yalnızca kendisinin tanıdığı eski bestecilerden (Rossini, Wagner) alıntılar ve bir tür simgecilik içeren karamsar, alışılmışın dışında, oldukça kişisel eserlerdir. Senfoni No. 14, soprano ve bas vokalistleriyle, dört şairin –García Lorca, Apollinaire, Rilke ve Wilhelm Karlovich Küchelbecker (on dokuzuncu yüzyılın birinci yarısında bir Rus-Alman şair)– on bir şiirinin bestelenmesidir. Bütün şiirlerin tek konusu vardır: ölüm. Bu, Sosyalist Gerçekçilikten çok uzaktır; müzik, dinleyeni sarsıcı bir kaderle sarmalar. Partisyonun, Şostakoviç'in yakın arkadaşı Benjamin Britten'e ithaf edilmesi tesadüf değildir. Britten, Serenat ve Noktürn gibi eserlerde, bu senfoniyi önceden haber vermişti. 1971 tarihli On Beşinci Senfoni, Rossini'nin *Guillaume Tell*'inden ve Wagner'in *Die Walküre*'sinden kendine özgü ve gizemli alıntılar yapar. Yine burada da kasvet duygusu hâkimdir.

9 Ağustos 1975'te Moskova'da ölen Şostakoviç, Batının müziğini yeniden keşfedilişini ve de komünist sistemin dağılışını görecek kadar yaşamadı. 1980'lerde eleştirmenler ve dinleyiciler, yeni anlamlar atfedilen Sosyalist Gerçekçi partisyonlarında bile aniden bir şeyler görmeye başladılar. Her yerde müziği kaydedilmeye başlandı. On beş yaylı çalgılar dörtlüsü ve solo piyano için yirmi dört Prelüdü ve Füg, bugün konser salonlarından eksik olmaz. Ve elbette senfoniler. *Mtsenskli Lady Macbeth'in* 1994-1995 sezonunda Metropalitan Operasında prömiyeri yapıldı. Bugünün dinleyicileri, Şostakoviç'in durumuyla özdeşlik kuruyorlar –üzerinden bir ideolojik silindir geçen, yine de sonuna doğru sistemi hiçe sayıp kendisini güç, asalet, olağanüstü kişilik ve sonsuz hüzün müziğiyle ifade etmeyi başaran bir bestecinin durumuyla.



FERRUCCIO BUSONI (1866-1924)
(HARRIETTE BROWER)

36
ALMAN YENİ-KLASİSİZMİ
BUSONI, WEILL, HINDEMITH

Yirminci yüzyılın ilk yılları, bilinçli bir biçimde ileri değil, geriye bakan birkaç besteciye tanık oldu. Yeni-Klasisizmiyle Stravinsky vardı. "Bach'a Dönüş" hareketiyle Reger vardı. Hindemith ve Barok çağrışımı vardı. Genç Klasisizmin (bazen Yeni-Klasisizm denilen) havarisi Ferruccio Busoni vardı.

En büyük ve en özgün piyanistlerden biri, bir entelektüel, kendi zamanında fazla dinlenmeyen ve günümüzde de çok az dinlenen bir müziğin bestecisi olan Busoni, uygulamalı müziklerinden çok kuramlarıyla ilgi çeken geçiş dönemi figürlerinden biriydi. Debussy, Stravinsky ve Schoenberg gibi ileri besteciler, geleneksel oktavda çalışmaya razı oldular. Ama Busoni, daha 1906'da oktavın otuz altı aralığa bölünebileceğini öne sürüyor ve bu şekilde ince kademelendirilmiş mikrotonları çalmak için yeni çalgılar yaratmayı düşünüyordu. (Mikrotonal müzik düşüncesi, erken Yunanlara kadar geri gider ve bazı ortaçağ bestecileri konuyu tartışmış, ama kuramları çoktan unutulmuştu.) Müzikal söz dağarcığını genişletme arayışındaki Busoni, normal aralıkları uzatarak ve kısaltarak 113 dizi ortaya çıkardı. Bazı örnekler: Do, Re-bemol, Re, Fa-bemol, Sol, La, Si, Do; ya da Do, Re, Mi-bemol, Fa-bemol, Sol, La-diyez, Si, Do; ya da Do, Re-bemol, Mi-bemol, Fa-diyez, Sol-diyez, La, Si-bemol, Do. *Sketch of a New Esthetic for Music*'te (1911) tonu üç parçaya ayırarak "zengin bir armonik ve ezgisel ifade" çağrısında bulundu. Amerika Birleşik Devletleri'nde Thaddeus Cahill, Dinamofon denilen ve elektrik akımını sabit ve matematiksel olarak tam sayılı titreşimlere dönüştüren bir alet icat edince Busoni, mikrotonal müzik için bir olanak olarak buna sarıldı. Dahası Dinamofon, herhangi bir müzik aletinden bağımsız çalışıyordu ve bu nedenle Busoni, elektronik müzik olasılığını düşünen ilk kişiydi. Busoni'nin düşünceleri, 1920 civarında dörtlü ve altılı tonlarla denemeler yapmaya başlayan Çek besteci Alois Hába'nın çalışmalarının yolunu açtı; Busoni, Edgard Varèse'nin bazı çalışmalarının da habercisiydi.

Ama Busoni'nin kendi müziği ne mikrotonaldı ne de elektronik. Kuram oluşturmakla yetindi ve düşüncelerinin işaret ettiği türden cüretkâr bir müzik bestelemedi. 1 Nisan 1866'da Empoli'de doğdu, 27 Temmuz 1924'te Berlin'de öldü. Babası İtalyandı, annesi yarı İtalyan yarı Almandı. Busoni, müzikle ilgili her şeyi zaten biliyormuş gibi göründükleri için ders almaya ihtiyacı olmayan o yetenekli çocuklardan biriydi. Sekiz yaşında halkın önünde çalıyordu ve on yaşında konser sahnesinin bir emektarıydı. Annesi dışında piyano öğretmeni olmadı ve tek bestecilik eğitimi 1886'da, yirmi yaşındayken kısa bir süre kaldığı Leipzig Konservatuvarında aldığı eğitimdi. Bir klavye kahramanı olarak dünyayı ayağa kaldıracak yakışıklı, güçlü kuvvetli görünümlü bir gençti; ama onu, geniş halk kitleleri nezdinde başarıdan uzak tutan bir tutukluk gölgesi, o zamanın beğenilerine göre çok fazla görünen bir entelektüellik gölgesi vardı. Uzun bir süre ders verdi –Helsinki'de, Moskova'da, Boston'da– dersleriyle dönüşümlü olarak uzun konser turnelerine çıktı. Ama gerçek evi Berlin'di ve 1894'ten 1914'e kadar Berlin'de çalışıp beste yaptı. Bir piyanist olarak ihtişamlı tarzın savunucusuydu. Olağanüstü bir tekniği vardı ve repertuvarın büyük eserlerinde uzmandı; bu eserleri, yeni-Lisztçi bir virtüözlük ile yirminci yüzyıl entelektüelliğinin bir bileşimiyle çalıyordu. Tek bir programa Beethoven'ın *Hammerklavier* Sonatı ile Chopin'in dört Baladı'nı peş peşe koymakta bir sakınca görmüyordu. Savaş, Berlin'deki etkinliklerine son verdi ve Zürih'e yerleşti. 1920'den sonra Berlin'e döndü ve piyanodan çok kompozisyon dersleri verdi.

Bir besteci olarak Busoni'nin amacı, İtalyan sıcaklığını Alman formlarla birleştirmekti. Çılgınca kuramlarına rağmen esasında bir gelenekçiydi, hatta muhafazakârdı. 1919'da Genç Klasisizm terimini uydurduğunda, "ustalık, ayıklama, önceki deneylerin bütün kazanımlarını değerlendirerek yararlanma, güçlü ve güzel formlara sokma" anlamına geldiğini yazdı. Genç Klasisizmin bir yanı da "tematik olandan kesin olarak uzaklaşıp ezgiye dönmek... 'duyusal' olanı atmak ve öznellikten vazgeçip dinginliği yeniden fethetmek"ti. Genç Klasisizm, diğer şeylerin yanı sıra: "Geleceği bilmez, ama kendi başlangıç zamanı olarak şimdiyi temsil eder... kazanılan ve gelenekle desteklenen deneyimle olgunlaşır." Bu, Fütüristlerin, İkinci Viyana okulunun ve İlkelcilerin öne sürdükleri manifestolarla karşılaştırıldığında, yumuşak bir çağrıydı ve Genç Klasisizme çok kişinin ilgi göstermemesi fazla şaşırtıcı değildir.

Busoni'nin düzyazılarına ve mektuplarına saçılan avangard kuramlardan ötürü bazı müzisyenler, Busoni'nin müziğinde orada olmayan şeyler okumaktadır. Gerçek şu ki müziği, çoğu kez son derece ilginç olmasına rağmen yirminci yüzyılın ilk yarısını çalkalayan yeni form sorunlarına eklektik bir yaklaşımı temsil eder. Stravinsky ve Schoenberg gibi yaratıcılar özgül bir çözümle ortaya çıktı. Busoni, Reger gibi, bir kaçış önerdi; biri Genç Klasisizmiyle, diğeri Bach'a Dönüş hareketiyle; ama özünde ikisinin de zamanın radikallerine fazlaca ilginç gelen bir teklifleri yoktu. Busoni'nin, çoğunu kendisinin de onaylamadığı erken müziği, açıkça post-Romantiktir ve Brahms'a epeyce borçludur. Bir koro finaliyle biten 1904 tarihli muazzam Piyano Konçertosu bir geçiş eseriydi. Busoni'ye en anlamlı gelen üç besteci Bach, Beethoven ve Liszt'ti. Aforizmalarından biri şuydu: "Bach piyano çalmanın temelidir, Liszt doruğu. İkisi Beethoven'ı olanaklı kıldı." Busoni'nin idolleri, Bach, Beethoven ve Liszt, Piyano Konçertosu'nda yer alır. Bir Çaykovski iması bile vardır. Çaykovski, müthiş açılış akorları olan popüler bir piyano konçertosu yazabilseydi Çaykovski'nin ünlü açılış savurganlığından on kat daha uzun süren devasa bir akor dizisiyle ondan daha iyisini yapabilirdi. Busoni'nin kayıt defteri gibi bir zihni olmalı; duyduğu bir notayı hiç unutmuyormuş gibi görünür ve diğer bestecilerin temalarından ve düşüncelerinden de tamamen kurtulamaz. Piyano Konçertosu, bazı eleştirmenlerin dediklerinin aksine, Busoni'nin Liszt'i, Rubinştayn'ı, Çaykovski'yi ve diğer virtüöz konçerto bestecilerini geçmeye kararlı olduğu büyük ölçekli, tutkulu bir post-Romantik eserden başka bir şey değildir. Erkek korosu finali, yalnızca iliştirilmiş bir ektir. Kendi içinde ilginçtir, ama bu konçertoda yeri yoktur ve esere sahte bir yücelik havası verir.

Daha sonra Busoni, müziğinin aleni post-Romantizminin çoğunu üzerinden atabildi. Ketum, muammalı ve yeniliklerle dolu bir dizi eser yazmaya başladı. Bu müzik, o zamanın her eğilimine aykırı çok kişisel bir müziktir. Stravinsky, *Bahar Ayini*'nin ritimleri ve barbarlıklarıyla dünyayı sarsarken; Schoenberg, birdenbire atonalizme ve Dışavurumculuğa geçerken; Debussy, yeni bir duyusal, anti-akademik renk dünyası yaratırken Busoni, duyusaldan çok entelektüel olan bir araçla çalışıyordu: eski formları alıp daha modern terimlere tercüme eden bir araç. Ama Busoni'nin Yeni-Klasisizmi, Stravinsky'nin Klasik ve Barok öğeleri devrimci bir süzgeçten geçirip disonant ve çok-ritimli bir dile çevirmesinden farklı olarak, ürkek bir Ye-

ni-Klasisizmdi. Busoni'nin armonileri ve ritimleri geçmişe aitti, on dokuzuncu yüzyıldan çok fazla uzaklaşmadı.

Yine de müziğinin kendine ait kişiliği ve dürüstlüğü vardır. Bach'a tapması, solo piyano için (daha sonra iki piyano için düzenlendi) *Fantasia contrappuntistica*'ya yansır. Yirmi beş dakikada Bach'ı, 1740'lardan yirminci yüzyılın başına getirir. O sırada Reger de Bach-kaynaklı parçalar yazıyordu; ama Reger'inkiler, özlü kromatik armonileri ve neşeli vurdumduymazlığıyla neredeyse Franckçıydı. Busoni'nin Bach'la ilgili düşünceleri katı, güçlü ve entelektüeldi. *Contrappuntistica* on iki bölümdür –Bach'ın *Ehre sei Gott in der Höhe*'si üzerine bir dizi varyasyondur; bunu, aralarına bir intermezzo serpiştirilmiş dört füg izler, bir koral ve stretto ile biter. Birinci füg, Bach'ın *Füg Sanatı*'ndaki bitmemiş fügü bitirme girişimidir. *Fantasia contrappuntistica*'nın bu bölümü şiddetle Bachçıdır. Ama sonra bazı çarpıcı kaymalar gelir. Eser ilerledikçe, füg konusunun Beethovenci bir gelişimi işitilebilir: *Füg Sanatı*, muammalı, disonant trillerle ve bıçak gibi birkaç armoniyle dolu, Beethoven'ın *Grosse Fuge*'ü aracılığıyla dinlenir. Busoni, sonunda Busoni'ye zaman ayırır ve *Fantasia contrappuntistica*'nın sonu, son derece kişiseldir. Armoniler kurulaşır ve biraz disonantlaşır ve bütün duygu Barok Bach'tan, üzerine tamamen yabancı özellikler iliştirilmiş bir Bach'a geçer. Bestenin bir kısmında, özellikle iki piyano için versiyonda Liszt kendini gösterir –*Weinen, Klagen Variations*'ın Liszt'i. Ama işitilen, modern bir Liszt'tir –Lisztçi gösterişi ve teşhirciliği olmayan Lisztçi dokular. Zor ve virtüözlük gerektiren *Fantasia contrappuntistica,* sergilemelik değildir. Bu eserin piyano yazımında bir besteci daha yer alır –Liszt'in ve Busoni'nin hayran olduğu ve neredeyse unutulmuş Fransız piyanist-besteci Charles Alkan (1813-1888). Alkan'a piyanonun Berlioz'u denilirdi; Busoni'nin bir süre çaldığı eksantrik, ucubik uzunlukta ve karışık eserler besteledi. Busoni'nin piyano üslubundaki Liszt ve Alkan karışımı; kütlesel, akıcı, orkestra ölçeğinde bir yazım tarzına yol açar. Busoni'nin bazı ağıtlarının izi, Alkan'ın daha kısa parçalarına kadar götürülebilir.

Busoni, hatırı sayılır miktardaki piyano eserine ek olarak birkaç opera da besteledi –*Die Braulwahl* (1912), *Arlecchino* ve *Turandot* (1917) ve öldüğünde bitirmeden bıraktığı *Doktor Faust* (1925). Bu haliyle son operası; Puccini'nin *Turandot*'u, Boito'nun *Nerone*'u ve Berg'in *Lulu*'sunun oluşturduğu kervana katılır. Busoni'nin öğrencisi Philip Jarnach, ustasının taslaklarından çalışa-

rak son sahneyi bitirdi. Busoni 1914'te kendi librettosunu yazmıştı; ama ağır bir ders programıyla birlikte sıkça turnelere çıkan bir piyanistti ve ancak aralarda tutkulu operası üzerinde çalışabildi. Bir Rossini ya da Donizetti'nin tam bir operayı üç haftada yazıp ortaya çıkardıkları günler çok gerilerde kalmıştı.

Doktor Faust, çok modern kimi düşünceleriyle dikkate değer bir operadır. Busoni'nin kendi oluşumunda da bol miktarda Faust ve biraz da Hamlet vardı: "Kuşkuları bir oraya bir buraya iten, zayıf, ama kuvvetli bir güreşçi; düşünce ustası, içgüdü kölesi, her şeyi tüketen, hiçbir yanıt bulmayan." Busoni, kendi doğasıyla ilgili bunları yazmış. *Faust* bu özete uygundur: geçmişe bakan, ama kehanet niteliğinde bölümleri olan eziyetli, karışık bir eser. Busoni, kendi operasıyla ilgili bazı yorumlar bırakmış. Goethe'ye dokunmaktan korktuğunu, ama Faust düşüncesinin büyüsüne kapıldığını söylüyordu. Çözümü, içini simgecilikle doldurduğu ortaçağ kukla gösterisinin özelliklerini birleştirmekti. Operanın sonunda Faust, kendi ruhunu, Parma düşesinden olma ölü çocuğunun bedenine geçirir. Busoni'nin açıklaması şöyledir: "Tanrı'ya son yaklaşımında Faust inancı da bir kenara attıktan sonra, tükenmiş yaşamını yenileyen mistik işlere geçer."

Busoni'nin, Gounod'nun *Faust*'u bestelerken yaptığı gibi, yalnızca betimleyici müzik yazan opera bestecileriyle bir ilgisi yoktu. Busoni, operasında geniş bir çerçeve aradı, "aynı anda hem sözlere hem sahne olaylarına uygun; sözlerden ve durumlardan kopuk, ayrı ve duyulur bir varoluşa sahip olan; müzikal açıdan bağımsız formlar" yarattı. Bu yüzden şeytanlar sahnesi varyasyon formundadır, sahne arası müziği bir rondodur vb. Berg'in *Wozzeck*'te tam olarak yapacağı buydu ve *Doktor Faust*'taki en özgün fikirlerden biri budur. Müziğin kendisi de değişiktir. Açık türetmeler vardır. Berlioz, Liszt, Wagner ve Strauss rol oynar. Türetmeleri göstermek kolaydır. Hatta alışılmışın dışında, özgün bir tarzda kullanılırlar. Operanın bütün *duygusu* özgündür; türetmeler ve hepsi, on dokuzuncu yüzyıl armonileri ve hepsi. Wagner'siz post-Wagnerciliktir, Strauss'suz post-Straussçuluktur. Arada bir erken Schoenberg'i andıran bir ezgi çizgisi vardır. Çarpıcı bir anda, ikinci Prelüd'de (Breitkopf vokal partisyonun ikinci bölümüyle başlayan), Berg'in *Lulu*'sundaki Dr. Schoen aşk motifi, önceden haber verildi.

Mahler gibi Busoni de, kendi müziğinin daha sonraki bir zamana göre olduğuna inanıyordu ve *Doktor Faust*'un kapanışında bunu belirti:



KURT WEILL (1900-1950)
(ANDREAS HALL)

Hâlâ tükenmemiş, bütün simgeler bekliyor;
Hâlâ bu eserde gizli ve saklı.
Tohumlarını daha sonra bir okul dölleyecek
Doğmamışlar için meyveleri açığa çıkacak
Bırak, herkes uygun gördüğünü alsın:
Tohum ekilir; başkaları devşirebilir.

Ama Mahler'den farklı olarak 1960'ların sonunda müziği biraz ilgi görmesine rağmen Busoni, hiçbir zaman popüler olmadı. *Doktor Faust*'u Avrupa'da çok az sahnelendi ve Amerika Birleşik Devletleri'nde 1995'e kadar yalnızca üç kez sahnelendi. Almanya'da 1920'lerde ses getiren opera bestecisi, Busoni değil, onun öğrencisi Kurt Weill'dı; Weill'ın *Dreigroschenoper*'i (*Üç Kuruşluk Opera*) hâlâ kendi yolundan yürümeye devam eden müthiş bir uluslararası başarıdır.

Weill, 2 Mart 1900'de Dessau'da doğdu ve 3 Nisan 1950'da New York'ta öldü. Başlangıçta, Uluslararası Çağdaş Müzik Derneğinin çeşitli festivallerinde her zaman boy gösteren saygın "modern müzik" besteledi. Bu eserler iyi karşılandılar ve bir daha da dinlenmediler. (Weill'ın ölümünden sonra canlandırmak için bir girişimde bulunuldu, ama tutunamayacak kadar zayıftılar.) Ancak Bertolt Brecht'le işbirliğinden sonra Weill kendini buldu. 1928'de Brecht, John Gay'in 1728 tarihli balad operasının, aslına çok yakın bir uyarlamasını yaptı (gerçekte yeniden yazdı); esere, Weill'ın küçük bir caz topluluğu için bestelediği müziği eşlik ediyordu. *Die Dreigroschenoper*'in bir önceli vardı: Ernst Krenek'in caz operası *Jonny spielt auf* (1927); ama on yıl kadar çok popüler olan o eser tamamen silindi ve canlandırılamayacak kadar eskide kaldı; oysa *Die Dreigroschenoper*, acımasız ve zehirli etki gücünü sürdürüyor. *Die Dreigroschenoper*, bir bakıma, o sırada Fransız Altıların Paris'te yapmakta olduğu şeyin Alman bir eşdeğeriydi. Ama Altıların müziği Stravinsky kaynaklı, çoğu kez Yeni-Klasik, hafif ve eğlendirici olduğu halde Weill'ın küçük operası acıydı Stravinsky-karşıtı, Wagner-karşıtı, opera sayılan her şey karşıtıydı. Aynı zamanda müzikal bir belge olduğu kadar toplumsal bir belgeydi de; Almanya'daki savaş sonrası korkunç dönemi yansıtıyordu. Caz ve kabareden doğdu; o dönemde George Grosz'un çizimleri Alman sanatı için ne idiyse, o da Alman müziği için oydu.

Weill, daha uzun ve daha tutkulu *Mahagonny* de dahil, aynı çizgide birkaç eser bestelemesine rağmen *Die Dreigroschenoper*'ın başarısını bir daha



PAUL HINDEMITH (1895-1963)

tekrarlayamadı. Hepsi, özünde büyük başarısının yeniden yazımlarıdır. Weill 1933'te Almanya'dan ayrıldı, Fransa'ya gitti, sonra New York'a yerleşti; orada Broadway sahnesinin çok popüler bir bestecisi oldu. "Amerikan operası"na da el attı ve *Street Scene* ile *Down in the Valley* bu çizgide girişimlerdir. İşe yaramazlar; ısırıcı *Dreigroschenoper*'ın bestecisi, ucuz yavanlıklara kapıldı. O operada Weill, lirik sahneye dikkate değer bir eser kattı ve tarif etmek için şaheser sözü bile yeterince güçlü değildir.

1920'lerde en önemli Alman besteci ne Busoni'ydi ne de Weill'dı; kısa boylu, kel, melek görünümlü, inanılmaz yetenekli Paul Hindemith'ti. Almanya o sırada besteci doluydu, ama çok azının müziği yaşadı. Eugen d'Albert, Franz Schmidt, Paul Graener, Walther Braunfels, Max von Schillings, Manfred Gurlitt, Artur Schnabel, Heinrich Kaminski –bugün bunların müziği nerede? O dönemden yalnızca Hindemith ve Weill'ın müziği varlığını sürdürmüştür.

Eğer bir müzisyenler müzisyeni varsa, o da Paul Hindemith'ti. Mutlak kulağı vardı, profesyonel bir kemancı ve viyolacıydı, iyi bir piyanistti, orkestradaki her çalgıyı çalabiliyordu (birini bilmediğinde, bir hafta kadar izin alıp ustası olurdu), iyi bir müzikologdu, inanılmaz bir ustalıkla beste yapabiliyordu ve o kel kafasına kahredici bir müzik bilgisi depolamıştı. 1920'lerde Prokofyev, Rus müziği için ne ise, o da Alman müziği için oydu –dokunaklı disonans ve atonalitede son söz olarak görülen (hiç atonal müzik bestelemedi, ama çağdaşlarına öyle görünüyordu) müzik besteleyen, post-Romantik geleneğe katlanamayan, genç bir devrimci. Keskin, hatta vahşi partisyonları, onu on yılın *enfant terrible*'ı yaptı. Richard Strauss'un Hindemith'e yakınması iyi bilinir: "Niye böyle yazmak zorundasın? Yeteneğin var." Burnu havada Hindemith'in yanıtı ise pek bilinmez: "Herr Profesör, siz kendi müziğinizi yapıyorsunuz, ben de kendi müziğimi yapacağım."

Busoni, Yeni-Klasisizmin sulandırılmış bir biçimini temsil ettiyse, Hindemith de yeni-Baroku temsil etti. Eski Klasik formlarla –füg, sonat, süit– çalıştı ve tıpkı Barok bestecilerin yaptığı gibi, muazzam miktarda müzik üretti. Yaratıcılık döneminin tamamında –16 Kasım 1895'te Hanau'da doğdu, 28 Aralık 1963'te Frankfurt'ta öldü– Baroku temsil etti. Barok besteciler gibi, yararcı, pratik bir müzik görüşünü benimsedi. Felsefesi anti-Romantikti ve kökleri Bach'tan Beethoven'e uzanan büyük Alman geleneğine dayanan müziği de öyleydi. Gençliğinde avangardistti ve ama büyük

yeteneği kabul edilmesine rağmen sert, disonans müziği, halkın kalbine hiçbir zaman yakın olmadı. Repertuvar demirbaşı haline gelen bir avuç beste yaptı –*Mathis der Maler* Senfonisi (1934), üflemeli çalgılar beşlisi için *Kleine Kammermusik* (1922), *Das Marienleben* şarkı dizisi (1924), Keman Konçertosu (1939), *The Four Temperaments* (1944), Weber temaları üzerine *Symphonic Metamorphosis* (1943), *Nobilissima visione* balesi (1938)– ama bir bütün olarak halktan çok profesyonellerin hayranlığını kazandı. Zira profesyoneller, zanaata duyarlıdırlar ve Hindemith, yüzyılın en büyük zanaatçılarından ve en bilgili müzisyenlerinden biriydi.

Onun müziği, ana-akım Barok ve Klasik Alman müziğinde bir işçilik modeliydi. Hindemith'in en yakın olduğu besteci herhalde Bach'tı. Ta başından itibaren Hindemith, programlı müzikten uzak durduğu gibi, Shoenberg'in ve Stravinsky'nin kuramlarıyla da alay etti. Bir akademisyendi ve bundan gurur duyuyordu. Akademik çalışarak yirminci yüzyıl müziğine damgasını vurdu. Alman geleneğinin tükenmediğini, doğru yaklaşıldığında zinde olduğunu gösterdi. İfade araçları genellikle eski formlardı. Eski formlara ilgi duyan eklektik Busoni'den farklı olarak Hindemith, en sıradışı armoni ve ezgi dilini geliştirdi; yazdığı her cümlenin, onun olduğu hemen anlaşılır. Doğal ses yasalarına, temel notaya ve onun ikinci ses dizilerine dayanan bir tonal sistem geliştirdi; tarzıyla, Skriyabin'in dörtlüleri ve mistik akorları ya da Stravinsky'nin ritmik hokkabazlıkları kadar kendine özgüydü. Her şeyden önce, bestelerinde o keskin uzmanlık vardı. O zamanın bütün büyük şahsiyetleri arasında, en yetkin müzisyen olarak müzisyen, herhalde odur.

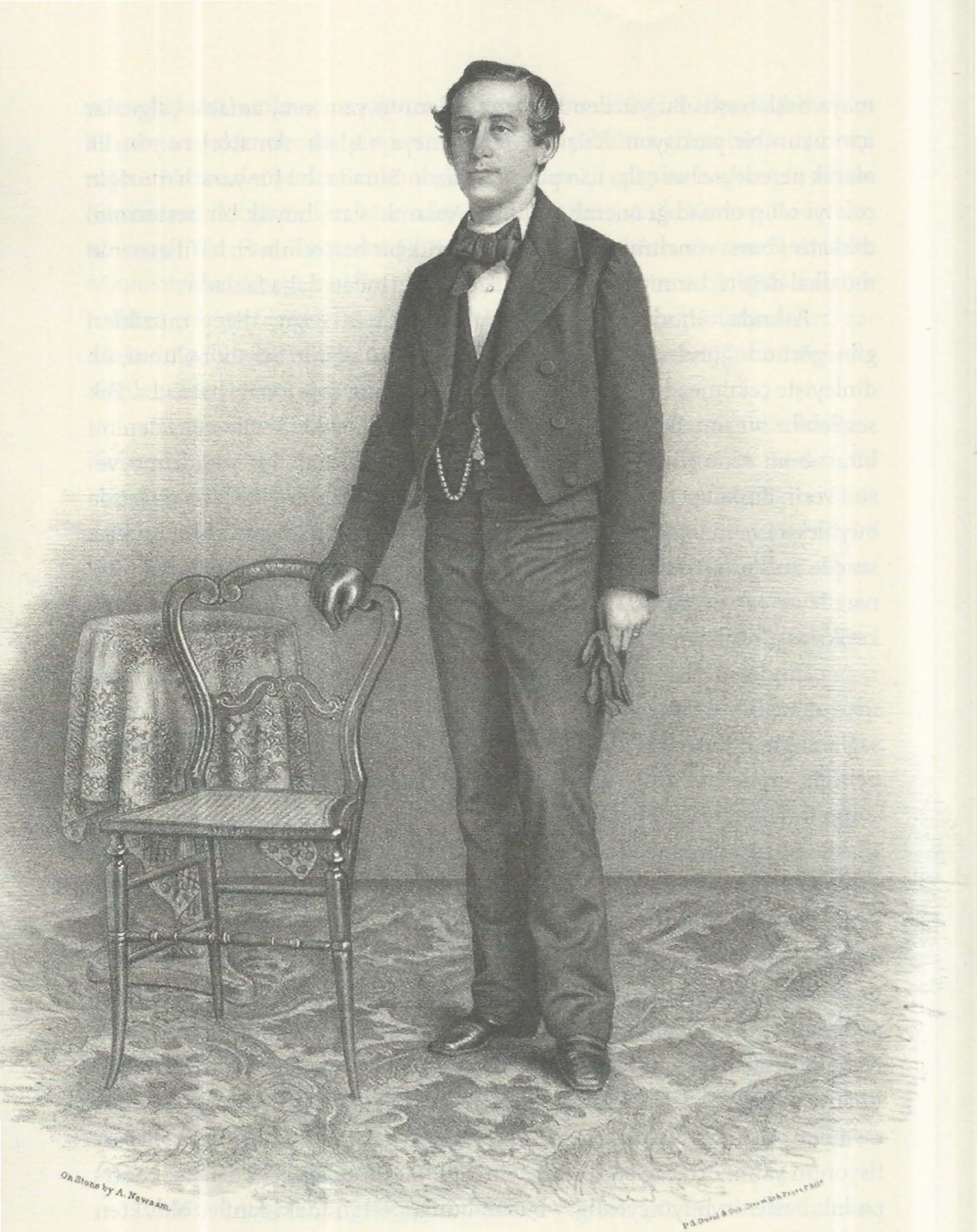
Bir kuramcı olarak Hindemith, değerli ve kışkırtıcı bazı kitapların yazarıydı. Fildişi kulelerde oturan bir kuramcı da değildi. 1933'ten sonra birkaç yıl Türkiye'de müzik eğitimini yeniden düzenlemekle meşgul oldu –Naziler yoz sanat olarak damgaladıktan sonra müziği, Almanya'da fazla iş yapmadı–. 1939'da Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşti, 1942'de Yale Üniversitesinde Müzik Okulunun başına geçti ve 1946'da Amerikan vantandaşı oldu. 1953'te Avrupa'ya geri döndü.

Meslek yaşamı boyunca Hindemith, yalnızca profesyoneller tarafından değil, amatörler tarafından da çalınabilen müzik yazmak istedi. *Gebrauchsmusik* ya da yararcı müzik teriminin sorumlusu oydu. Daha 1920'lerde Hindemith, besteci ile halk arasında giderek artan bölünmeden kaygılan-

maya başlamıştı. Bu yüzden konser eserlerinin yanı sıra, amatör çalgıcılar için uzun bir partisyon dizisi de bestelemeye başladı. Amatörlere yönelik olarak neredeyse her çalgı için parçalar yazdı. Burada, bu tür yararlı müziğin çok iyi olup olmadığı önemli değildir. Anlamlı olan, büyük bir bestecinin, dikkatini buna yöneltmiş olmasıdır ve büyük bir bestecinin en hafif eserinin müzikal değeri, bir niteliksizin en düzgün eserinden daha fazladır.

Aslında, Hindemith'in *Gebrauchsmusik*'inin çoğu, diğer müzikleri gibi, göründüğünden daha iyidir. Hindemith müziğinin büyük bölümü, ilk dinleyişte çekilmezdir; sesleri serttir, formu katıdır, ezgi içeriği batıcıdır. Pek sevilebilir bir müzik değildir. Aslında insanda düpedüz sevilemez izlenimi bırakabilir. Ama Hindemith'in müziğine maruz kalmak, bir şekilde meyvesini verir. Başlangıçta çekilmez gibi gelen şeyin güçlü, incelikli, tuhaf ölçüde büyüleyici ve mantığı, düzeni ve bütünlüğüyle oldukça uyarıcı olduğu kısa sürede anlaşılır. Ancak sonuna doğru Hindemith, daha çok Milhaud gibi, neredeyse ezbere partisyon çıkarmaya başladı –volanın motorla bağlantısı kesikmiş gibi göründüğü yetkin, ama kuru partisyonlar.

Hindemith'in müzikteki nihai yerini kestirmek zordur. Belki 1920-1940 döneminin Max Reger'i gibi olur. Belki de gelecekte bir çağ onun sağlamlığına, kusursuz işçiliğine, Baroku akla getirmesine ve ketum, ama belirgin ezgilerine 1960-1990 döneminden daha fazla vurgu yapar. 1945'ten sonra müziğinin yeni kuşağa sunacak fazla bir şeyi yoktu. Baroktan ya da Klasikten türetilen her şeye (Stravinsky'nin müziği de buna dahildi) kaş çatılıyordu. Ama modalar ve hevesler değişir, zanaat –gerçek zanaat– her zaman takdir edilir. Sırf zanaatından ötürü Hindemith, aşkın bir düzlemdeydi. Doğrusu, inandırıcı düşüncelerle desteklenmeyen zanaatın tek başına yeterli olmadığı kabul edilmelidir ve ömrünün son yıllarında Hindemith, mekanik bir biçimde notaları bir araya dizme suçunu sıkça işledi. Ama en iyi haliyle, sunacak olumlu bir şeyi olan güçlü bir yaratıcı figürdü. Bir kısım *Kammersmusik* bestesinin kaçınılmazlığı ve itici gücü, *Mathis der Maler* operasından çıkarılan büyük senfoni kavrayışı, *Der Schwanendreher* gibi bir partisyonun yalın, ortaçağ emdirilmiş niteliği, *Ludus tonalis*'teki usta işi kontrpuanlı bestenin büyüleyiciliği –bütün bunlar, etrafındaki faniler öldükten çok sonra yaşayacak bir sanatın ve zihnin yansımalarıdır.



LOUIS MOREAU GOTTSCHALK (1829-1869)
(A. NEWAAM)

37
BİR AMERİKAN GELENEĞİNİN DOĞUŞU GOTTSCHALK'TAN COPLAND'A

Avrupa harıl harıl büyük besteci üretirken Amerika Birleşik Devletleri, on dokuzuncu yüzyılın büyük bölümünde, yeni toprakları yerleşime açmakla meşguldü. Kaslar, kuvvet gerektiren bir çaba için gerilmişti ve dudak uçuklatan işler başarıldı; ama ulusal ruh, ciddi bir müzik kültürü geliştirmenin dışındaki konulara yöneldi. İngilizlerden, Afrikalı kölelerden ve Karayip bölgesinden gelen güçlü bir halk müziği külliyatı vardı. En az iki besteci bu malzemeden yararlandı –Louis Moreau Gottschalk ve Stephen Foster. "Amerika'nın halk ozanı" olarak tarihe geçen Foster (1826-1864), müziğinde bilhassa kişisel ve Amerikan özellikler gösteren çok az besteciden biriydi. Son derece popülerdi de. Bütün ülke *Old Folks at Home*'u, *Old Black Joe*'yu, *Camptown Races*'ı, *Come Where My Love Lies Dreaming*'i ve diğer Foster gözdelerini söylüyordu. Foster gerçek bir güfte yazarıydı ve şarkıları sahici, zarif güzelliklerini hiç yitirmediler.

Ama on dokuzuncu yüzyılda Amerika Birleşik Devletleri'nde "ciddi" müzik, genellikle ithal profesörlerin icra ettiği yabancı bir sanattı. Büyük senfoni orkestralarının kadroları çok büyük ölçüde yabancı ülke-doğumlu müzisyenlerden oluşmaktaydı. Solistler ve öğretmenler, Beethoven ve ardıllarından gelen bir geleneği temsil eden, çoğunluğu Alman göçmenlerdi. Amerikalı besteciler eserlerinde yabancı modelleri esas alıyorlardı. William Mason (1829-1908) piyano müziği yazdığında, Schumann ile Chopin'in bir sentezi olurdu. William Henry Fry, 1845'te ilk Amerikan büyük operası *Leonora*'yı bestelediğinde, esin için Bellini'ye başvurdu. Ancak yüzyılın sonunda Charles Ives ortaya çıktığı içindir ki Amerikalı bir besteci, bireysel, güçlü bir sesle konuşmaya başladı. Ama Ives'ten önce, bir atılımın eşiğinde titreyen, ancak potansiyelini gerçekleştirecek kadar yaşayamayan bir besteci, büyüleyici Louis Moreau Gottschalk vardı.

Gottschalk, Amerikalı Glinka olabilirdi, ama koşullar bunu önledi. Bu koşullardan biri de, kırk yaşında erken ölümüydü. 1869'da öldüğü Rio de

Janeiro'da büyük ölçekli eserler bestelemeye başlıyordu ve daha fazla zamanı olsaydı repertuvara önemli katkılarda bulunabilirdi. İşin doğrusu müziği, Amerika Birleşik Devletleri'nde İkinci Dünya Savaşından sonra yeniden keşfedilmeye başlanan çok ilginç bir figürdü.

8 Mayıs 1829'da New Orleans'ta doğdu; İngiliz bir baba ile Kreol bir annenin oğluydu. Kısa sürede yerel öğretmenlerinin verebildiği her şeyi öğrendi ve on üç yaşında Paris'e gönderildi; orada milliyetinden ötürü Konservatuvara alınmadı. Piyano bölümünün başında bulunan Pierre Zimmerman, çocuğu dinlemek istemedi: "Amerika yalnızca bir buharlı makineler ülkesidir." Gottschalk, özel ders almak zorunda kaldı; önce birkaç ders Charles Hallé'den, sonra Camille Stamaty'den. Stamaty'nin sınıfındaki öğrenciler arasında yedi yaşındaki Camille Saint-Saëns da vardı; bu harika çocuğu ilk dinlediğinde genç Gottschalk'ın tepkisi acaba ne oldu? Ama Gottschalk'un klavyedeki yeteneği de üstündü. Kısa sürede sadece iyi bir piyanist değil, büyük ve ünlü bir piyanist oldu. Hayranları arasında Berlioz ile Chopin de vardı ve bir süre Avrupa'da muazzam bir rağbet gördü. İnceydi, yakışıklıydı, aristokrattı, olağanüstü derecede yetenekliydi ve erken Romantik piyano icracılığının başını çekti. Yetkin birçok eleştirmen, onun, Liszt ve Thalberg'e denk olduğunu söyledi. Parıltılı genç Amerikalı, Amerika Birleşik Devletleri'nden çıkacak ilk uluslararası ünlü piyanist yıldızdı.

1840'ların sonunda Gottschalk, beste yapmaya başladı. Arka planında, birlikte büyüdüğü plantasyon ezgileri ve New Orleans'ta işittiği kıpır kıpır Küba ve Karayip ritimleri vardı. Chopin mazurkalarının milliyetçi niteliğinden esinlenen Gottschalk, *kendi* etnik arka planını ve çevresini yansıtan müzik yazmaya başladı. Yerli ezgiler ve ritimler, Chopin ve Liszt'ten gelen gelişkin bir piyano çerçevesinin içine konuldu; Gottschalk buna, kendine ait ve daha sonra "pianola üslubu" olarak tanımlanan bir düzenek ekledi. Otomatik piyanonun tınlamasını andırdığı için düzeneğe bu ad verildi. Gottschalk'un, piyano klavyesinin en tiz iki oktavına büyük bir düşkünlüğü vardı ve bundan gümüş ses çağlayanları üretiyordu. Paris'te on altı yaşındayken bestelemeye başladığı ilk piyano parçaları dizisi büyük ölçüde Siyahi ve plantasyon ezgilerine dayanmaktaydı; *Bamboula, Le Bananier* ve *La Savane* gibi başlıkları vardı. Daha sonra Gottschalk, Antiller'de ve Güney Amerika'da çok vakit geçirdi; orada farklı bir milliyetçilik tipi müziğine girdi. Bu-

gün bile milliyetçi müziğinin bir kısmı sofistike görünür; çok az eskimiştir ve yazımın ritmik becerisi, keskin senkoplarıyla, şaşırtıcı ölçüde moderndir. 1850'lerin ortasında yazılan *Souvenir de Porto Rico* gibi bir eser, yaklaşık yetmiş yıl sonra yazılan Milhaud'nun *Saudades do Brasil*'indeki birçok parçadan çok farklı değildir.

Gottschalk'un müziği Avrupa'da görünmeye başlayınca dinleyiciler ona doyamadı ve ünlü piyanistler, yeni dünyadan gelen bu egzotik, renkli parçaları çalmak için birbirleriyle yarıştılar. On yıllarca bir yarış oldu. Gottschalk, Amerikan ve Karayip halk malzemesinden yararlanmayı akıl eden ilk besteciydi ve temel niteliğini kaybetmeden onu yenileme yeteneğine sahipti.

Gottschalk 1853'te Amerika Birleşik Devletleri'ne döndü. Yoğun bir yaşam sürüp sürekli konser verdi, çok miktarda müzik yazdı, ülkeyi ve Antiller'i dolaştı, aşk ilişkilerine bulaştı. (Aktris Ada Clare'le yaşanan bir aşk ilişkisi, New York cemiyetinin temellerini sarstı.) Antiller'i, özellikle Havana'yı seviyordu ve sürekli dinlediği yerli müziği özümsüyordu. Ölümünden sonra *Notes of a Pianist* olarak yayımlanan bir günlük tuttu; günlükten oldukça aydın, çekici bir kişilik ortaya çıkar. Gottschalk iyi bir muhabirdi ve kitabı, İç Savaş dönemi Amerika'sıyla ilgili bir kaynaktır. Bir besteci olarak hemşerileri tarafından çok seviliyordu. Epeyce salon müziği yazdı ve bunlardan ikisi –*The Last Hope* ve *The Dying Poet*– ülkedeki her kibar evin piyanosunu süslüyordu. Sanki bir şeyden kaçıyormuş gibi sürekli hareket halindeydi. Savaştan önce ve savaş sırasında doğu ve orta eyaletleri dolaştı. (Her zaman destekçi müzisyenlerle birlikte; o günlerde solo resital diye bir şey yoktu.) 1865'te Uzak Batıya gitti, San Francisco'da ve maden kasabalarında müzik çaldı. San Francisco'da başı belaya girdi. Gottschalk'un kentin saygın hanımefendilerinden biriyle fazla samimi olduğuna dair haberler vatandaşları ayağa kaldırdı. Samimi olmamıştı, ya da en azından olmadığını iddia ediyordu; ama sivil muhafızlarla karşılaşmak yerine bir gemiye atlayıp Güney Amerika'ya gitti. Bütün kıtayı baştan başa geçip Rio de Janeiro'ya vardı. Orada arkadaşı Berlioz'u onurlandıracak büyük konserler –"devasa festivaller" deniliyordu– düzenledi. Sonuna kadar Romantik olan Gottschalk, eserlerinden birini, *Morte!* adlı bir eseri çalarken piyanoya yığılıp kaldı. Kısa süre sonra da öldü. Bazıları sarıhumma olduğunu söyledi. Bazıları kıskanç bir koca tarafından öldürüldüğünü söyledi. Gerçek neden karın zarı iltihabıymış gibi görünüyor.

Gottschalk'un müziğinin büyük bir bölümü gelip geçicidir. Zamanı geçmiş salon parçalarının, dedelerimizi bu kadar keyiflendiren bir müzik tipine nostaljik bir göz atma dışında, sunacak fazla bir şeyi yoktur. Ana-akım Romantik piyanoculuk içinde olan büyük virtüözlük parçaları daha ilginçtir. Bazıları canlandırılmaya değerdir. En önemlileri piyano, orkestra, hatta ses için milliyetçi eserleridir. Bunlar kâhincedir. Gottschalk bunları eğlendirmek için yazdı ve olasılıkla değerleri konusunda yanılsama içinde değildi; ama yalnızca yok olmuş bir Amerika'nın sahici esintisi olarak değil, kendi başlarına anlamlı yaratımlar olarak da kuşaktan kuşağa aktarıldılar. Herhalde o sırada dünyada hiçbir besteci, Berlioz ya da Liszt bile, Gottschalk'un ritmik özgünlüğüne sahip değildi. Ritimleri temelden özgündü; çünkü o zamana kadar hiçbir ciddi bestecinin araştırmadığı bir Afro-Küba ritim dünyasında çalıştı. Ne yazık ki bunu mantıksal sonucuna kadar götürecek zihin bağımsızlığından yoksundu; doğal yeteneklerini tam olarak kullanamayacak kadar tez canlı, dikkatsiz bir kişiydi. Haliyle, neredeyse Ives'i haber veren *La gallina*'nın dört el versiyonunun sonundaki çılgınca bozuk akorlarda olduğu gibi, bazen inceliklere aldırmadan yazabiliyordu. Büyük ölçekli eserlere de kalkışabildi ve iki bölümlü senfonisi (yalnızca kendisi öyle dediği için senfoni) *A Night in the Tropics*'in, *Le Désert*'in Félicien David'inin yanı sıra, Berlioz figürlerinin de içinde yer aldığı geniş, iyi planlanmış ve zengin sesli bir birinci bölümü vardır. Bu bölümü, havalı, karşı konulmaz tarzını altüst eden bir Küba dansı izler.

Doğal olarak bu müzik, Gottschalk'un ölümünden sonra birkaç on yıl içinde gözden düştü. Çerçöp sayıldı ve ciddi besteciler bu müzikten utandı. Böylesine hafif sıklet, ticari ıvır zıvır, Amerikan müziğini temsil edebilir mi? Eğilim, Alman tarzında ağır besteler yönündeydi. Yüzyılın son çeyreğinde, Boston Klasikçileri olarak bilinen grup doğdu. Grubun neredeyse tümü, müzik eğitimini Almanya'da tamamlamak için yurtdışına gitti ve Leipzig, Berlin ya da Münih profesörlerinin nefes kesici ilkelerini kendi öğrencilerine şevkle aktarmak üzere Amerika Birleşik Devletleri'ne döndü. John Knowles Paine (1839-1906) Berlin'de Karl August Haupt'tan ders aldı ve 1862'de Harvard'da müzik yönetmeni oldu. George Chadwick (1854-1931) Leipzig'de Solomon Jadasshon'un ve Münih'te Josef Rheinberger'in denetimi altında çalıştı. Arthur Whiting (1861-1936) ve Horatio Parker (1863-1919), Rheinberger ürünleriydi. Grubun diğer üyeleri Avrupa'da öğrenim görme-

yen Arthur Foote (1853-1937) ve yirmi yaşında Boston'a gelen Alsas doğumlu kemancı Charles Martin Loeffler'di (1861-1935). Bu bestecilerin tümü, New England bölgesinde çalışmaktaydı; hepsi muhafazakârdı, Loeffler dışında hepsi Brahms'tan etkilendi ve hepsi, Avrupa'nın iyi akademik müziğine denk bir akademik müzik besteledi. Bunlara, Amy Marcy Cheney Beach'ın (1867-1944) adı da eklenebilir. Her zaman kendisine Bayan H.H.A. Beach diyordu, Amerika'da eğitim gören ve 1860'larda beste yapmaya başlayan bir piyanistti; *Gaelic* Senfonisi, Amerikalı bir kadının bestelediği ilk senfoniydi. Bir gelenekçi olan Beach, Schumann ve Brahms'tan etkilendi, adına kayıtlı 150 kadar eseri vardı, bir opera besteledi ve Piyano Konçertosu'yla Avrupa turnesine çıktı. İyi hazırlanmış, ezgili partisyonları, evrensel saygıyla selamlandı ve bugün, Boston Klasikçilerinin müziği kadar yerini koruyor.

18 Aralık 1860'ta New York'ta doğan ve 23 Ocak 1908'de aynı yerde ölen Edward Alexander MacDowell, hepsini gölgede bıraktı. Çok az besteci sağken bu kadar idolleştirilmiştir. MacDowell'in Amerika Birleşik Devletleri'ndeki konumu, Elgar'ın İngiltere'deki konumu gibiydi. Amerika'nın en büyük bestecisi olarak selamlamakla kalınmıyor, dünyanın her yerindeki her besteciyle eşit olduğuna da inanılıyordu. Sağken böyleydi. Kendi zamanında da bu kadar ünlü olan çok az besteci, bu kadar kısa sürede unutulmuştur. MacDowell'ın oldukça fazla sayıdaki eserlerinden hangileri aktif repertuvarda duruyor? Re-Minör Piyano Konçertosu (1890), birkaç *Woodland Sketches* (1896), *Indian Suite* (1897). Hepsi bu. Arada bir büyük senfonik şiirlerinden biri canlanır. *Lamia* (1908) geri dönebilir ya da *Hamlet and Ophelia* (1895). Solmuş, unutulmuş nadide antikalara benziyorlar. Arada bir ortaya çıkan dört piyano sonatı bile ölmüş gibi görünüyor.

MacDowell'daki ironi, aslında müziğinde özel olarak Amerikan bir şey bulunmadığı halde Amerika'nın en büyük bestecisi olarak kabul edilmiş olmasıdır. Herkes kadar bunun farkındaydı ve milliyetçi denilmesine yazılı ve sözlü şiddetle itiraz etmesinin nedeni anlaşılabilir. Birçok kez müziğinin, olduğu gibi kabul edilmesi gerektiğini ısrarla belirtti ve müziği bir Amerikan programına dahil edilince şiddetle karşı çıktı. MacDowell, müzikte milliyetçilik düşüncesini şiddetle reddetti. "Rus, Bohemyalı denilen ya da herhangi bir ulusal müziğin sanatta yeri yoktur; çünkü müziğin karakteristikleri, isteyen herkes tarafından tekrarlanabilir. Diğer yanda, müziğin yaşamsal ögesi –kişisellik– tek başına durur." MacDowell, Amerikalı bir besteci olarak



EDWARD MACDOWELL (1860-1908)
(LAWRENCE GILMAN)

yargılanmak istemedi; herhangi bir özel ya da şovence kayırma olmadan bir besteci olarak yargılanmak istedi. Milliyetçiliğe bu kadar güçlü karşı çıkmasının bir nedeni de, Alman modelleri kullanmasını gerekçelendirme isteğidir. MacDowell'ın müziğinde çok az yerel renk vardır. *New England Idylls* (1902) ya da *From Uncle Remus* (1898) gibi eserler, dönemin herhangi bir Alman bestecisi tarafından da yazılabilirdi.

Bu durum şaşırtıcı değildir; zira Paris Konservatuvarında bir yıl geçirmesi dışında (1876) MacDowel, Alman-eğitimliydi –Stuttgart'ta, Wiesbaden'de, Frankfurt'ta ve kısa bir süre Liszt'le Weimar'da. Büyük esin kaynağı, o zamanın popüler bir bestecisi olan Joachim Raff'tı. MacDowell Frankfurt'ta ondan ders aldı ve Raff, yakışıklı, uzun boylu, kızıl-kafalı Amerikalıya büyük ilgi gösterdi. 1881'de MacDowell, Darmstadt Konservatuvarında piyano başöğretmeni oldu ve Liszt'in ilgisini çeken epeyce müzik üretti. Liszt, MacDowell'ın zekice piyano çalışından da hoşlandı. Ancak 1888'de MacDowell kalıcı olarak Amerika'ya döndü. On iki yıl Avrupa'da kalmıştı. Boston'a yerleşti, özel ders verdi ve beste yaptı. 1896'da New York'a gidip Columbia Üniversitesinde yeni kurulan Müzik Bölümü'nün başkanı oldu. Yedi yıl sonra Columbia Üniversitesi Rektörü Nicholas Murray Butler'la çatıştı ve 1904'te Butler ve Columbia'yı "materyalizm"le suçlayarak istifa etti. Bu deneyimden sonra kalbi kırılan ve duygusal olarak sarsılan MacDowell, 1908'de hayatta başarısız olduğunu hissederek öldü.

Adamakıllı Romantik olan MacDowell, Schumann'dan, Liszt'ten, Grieg'den, Raff'tan ve Rubinştayn'dan güvenle türetilen partisyonlar yazmaya razıydı. Özellikle de Rubinştayn'dan. MacDowell'ın iki piyano konçertosu çoğu kez Grieg'in La-Minör Konçertosu'yla karşılaştırılmaktadır; ama aslında Rubinştayn'ın yazdığı geleneksel vitrinlik konçertolara daha yakındırlar. Kendi türleri içinde çok iyi konçertolardır –Rubinştayn'ınkiler kadar MacDowell'ınkiler de; gerçi MacDowell'ın Re-Minörü, La-Minör eşinden daha iyi gerçekleştirilmiş ve daha içten gelen sesli bir eserdir. Re-Minörün son bölümünün, MacDowell'ın müziğinde ender rastlanan canlı bir Amerikan sahnesi iması vardır.

Geleneksellik: Ne yazık ki MacDowell'ın müziğini tarif eden sözcük budur. Yeteneği vardı, ama cüreti yoktu. Armonileri hep türevdi ve müziğini toptan yok olmaktan kurtaran şey, alışılmadık ölçüde tatlı ve sahici ezgi gücüdür. Ezgisel yeteneğin bu türü, en iyi biçimde, *Woodland Sketches* gibi

solan müziklerinde ortaya çıkar. Elbette yüzyılın dönümünde, beğeni oluşturanlar, *To a Wild Rose* ve *To a Water Lily* gibi eserler içeren *Woodland Sketches*'e dudak bükme eğilimindeydiler. Bunlar önemsiz kırıntılar, duygusal boşalmalar olarak görüldüler ve MacDowell, büyük *Sonata tragica* (1893) ya da *Sonata eroica*'sıyla (1895) yaşayacaktı. Bu iki eserin bir zamanlar nasıl saygı gördüğünü anlamak kolaydır. MacDowell'ın burada tutkulu düşleri vardı ve eşit derecede büyük tuvallerle çalışmaya kalkıştı. Eleştirmenler onun dört piyano sonatından –diğer ikisi *Norse* (1900) ve *Keltic* (1901)– Liszt'in Si-Minörü için kullanılan terimlerle söz ettiler. İşçiliğini, parlak piyanist çerçevesini, müziğin derinliğini ve tutkusunu göklere çıkardılar. Ama çok yakın oldukları için işçiliğin zayıf, tutkunun düzmece ve güçlüklerin inandırıcı müzikal düşüncelerle desteklenmemiş olduğunu göremediler.

Ama sevimli *Woodland Sketches*'te ve diğer piyano parçalarının bazılarında düzmece bir şey yoktur. Bazı şarkıları da gerçekten güzeldir ve resitalcilerin ilgisini boşa çıkarmazlar. Zira "büyük" bir besteci olmayı çok isteyen MacDowell özünde bir minyatürcüydü. İşin tuhafı, ondaki ulusal özellikler de burada ortaya çıktı. *Woodland Sketches*, dönem parçalarından ibaret değildir; tıpkı Mendelssohn'un *Songs without Words*'ünün ve Grieg'in *Lyric Pieces*'inin kendi dönemlerini aşması gibi. Kusursuz ve bireysel, tamamen dürüst bir ezgisel çeşniye sahip oldukları için dönem eseri olmanın ötesindedirler. *To a Wild Rose* dört sonatın toplamına değer; tıpkı dürüst on sentin, sahte 100 milyar dolardan daha değerli olması gibi.

Bu yüzden MacDowell'ın orkestra müziği büyük ölçüde can sıkıcı ve büyük ölçekli kompozisyonları (Re-Minör Piyano Konçertosu hariç), önemli oranda içerikle desteklenmeyen retorik olduğu halde daha kısa piyano parçaları ve şarkıları, repertuvarda bir yeri hak ederler. İlk büyük Amerikalı ulusal besteci olmak, MacDowell'dan on dört yıl sonra doğan Charles Ives'e kaldı; ama MacDowell'ın yaptığı iş, Amerika Birleşik Devletleri'nin yaratıcı müzik yeteneğinden yoksun olmadığını dünyaya göstermek, bir bestecinin meslek yaşamının, saygı duyulan bir toplumsal konuma layık olabildiğini de Amerika Birleşik Devletleri'ne göstermekti. Dünya çapında ünlü bir besteci olarak, bir piyanist ve öğretmen olarak faaliyetiyle yeni bir ulusal gururu kristalleştirdi. Tam da Amerika son sınırlarını fethederken ve saf maddiyatın ötesindeki şeyleri ilk kez düşünmeye başlarken sahneye çıktı. Sanayi baronlarının, Avrupa'yı onun sanat hazinelerinden ayrıştırmaya başladıkları

zamandı; bazı zenginlerin bir araya gelip New York'ta kendilerine büyük bir opera evi yaptıkları zamandı; ulusal bir müzik akademisinden söz edildiği zamandı; Theodore Thomas'ın halka senfonik müziğin en iyisini getirdiği zamandı.

Meslek yaşamının başlangıcı MacDowell'ın son dönemiyle örtüşen Charles Ives, rasyonel bir biçimde yargılanamaz. Müziği, kendi zamanının o kadar ilerisindeydi ki bestelenmekten çok mutasyona uğratıldığı söylenebilir. MacDowell'ın olmadığı her şeydi ve falcı ile pratik insanın, mistik ile demokratın, duygusal ile iş insanının şaşırtıcı bir karışımıydı. Müziği, New England gençliğinin sürekli bir yansımasıdır: daha yalın bir çağın yaşamından hatıralar. Eski bir kasaba meclisi toplantısının, köy bandosunun; aşkıncı, Emersoncu Amerika'nın erdemlerini özlüyordu ve bu özlemlerini, o zamana kadar herhangi bir yerde herhangi birinin besteleyebileceği en ileri, sıradışı, kulak tırmalayıcı, cırtlak müziğiyle ifade etti.

Bu, ortağı Julian Myrick'le birlikte, o sırada ülkedeki en başarılı sigorta acentelerinden birini (1929'da, emekli olduğu yıl, kırk sekiz milyon dolar değerinde yeni bir işletme) işleten besteciydi. Danbury Lisesinde beyzbol ve futbol takımlarının kaptanı olan, Yale'e yeni başlayanlara karşı on atışlık bir oyunu kazanan ve daha sonra Yale futbol takımını kuran besteciydi. En profesyonel müzisyenlerden uzak duran, bir konsere nadiren giden, kendi müziğini yayımlayan, telif ve yayın hakkı istemeyen; Schoenberg'den önce atonaliteyi, pek çok çağdaş müziğin Victoria dönemine ait gibi görünmesini sağlayan disonansları, Henry Cowell'den çok önce ton salkımlarını, Stravinsky ve Milhaud'dan çok önce politonaliteyi, soruşturulması post-seriyalistlere kalan poliritimleri araştıran besteciydi. Çeyrek tonlar, asimetrik ritimler, ayrık ezgiler, caz ve *ragtime* öğeleri, rastgele değişen müzik öngörüleri –hangisini alırsanız alın Ives, herkesten çok önce onu yapıyordu.

İfade tarzı o kadar ileri, o kadar sarsıcı bir biçimde disonant ve karışıktı, o kadar sıradışı doku ve düzenekle doluydu ki neredeyse hiç kimse, önemini kavrayamadı. Stravinsky'nin tepkisi tipikti. Ives'in müziğini ilk kez 1942'de dinledi. "Dinlediğim şeyin beni cezbettiğini keşke söyleyebilseydim; zira yaratıcı ve özgün bir insan olarak Ives'e saygı duyardım ve müziğini sevmek isterdim. Ne var ki, bana, nitelik bakımından dengesiz ve orantısız gibi geldi." Ives'i daha fazla dinleyince Stravinsky, ilk itirazları değişmemiş olmasına rağmen şu sonuca vardı:



CHARLES IVES (1874-1954)
(FRANK GERRATANA)

Sanırım, o itirazları önemsizleştiren tanımlayıcı nitelikleri şimdi algılıyorum. Şimdiki tehlike Ives'i salt bir tarihsel görüngü, "Büyük Öngörücü" sanmaktır. Kesinlikle bundan fazlasıdır; ama yine de öngörüleri beni şaşırtmaya devam ediyor. Örneğin, "Soliloquy or a Study in 7ths and Other Things"i düşünün. Bu küçük şarkının vokal satırı, Webern'in Drei Volkstexte*'sine benzer; Ives, Webern'den on yıldan fazla bir süre önce bestelemiş olmasına rağmen. Geriye doğru hareketler, "Soliloquy", Berg parçalarından on yıldan fazla bir süre önce bestelenmesine rağmen Berg'in* Kammerkonzert ve Der Wein*'de ilgilendiği türdendir. "5 zamanda 4" gibi ritmik düzeneklerin, genellikle post-Webern denilen kuşağın buluşu olduğu sanılır; ama Ives, o kuşaktan kırk yıl önce bunu yaptı. Bizzat ara düşünce, vecize niteliğinde ifade düşüncesi ve piyano üslubu, hepsi daha sonraki ve daha kabul gören bestecilerin yönünü işaret eder. Ama Ives, Schoenberg'den on yıldan fazla bir süre önce "tonalitenin sınırları"nı ihlal etmiş,* Petruşka*'dan neredeyse yirmi yıl önce politonaliteden yararlanan müzik yazmış ve Stockhausen'den yarım yüzyıl önce çok-orkestralı gruplarla deneyler yapmıştı.*

Ives'in Amerikan müziğinin azizi olarak kutsanması boşuna değil. Çok az besteci onun üslubuyla beste yaptı; ama Amerika'da aktif bütün bestecilerin manevi babalarından biri oldu. Onlara göre, cüretin ve bağımsızlığın, kendi zamanının on yıllarca ilerisinde ödünsüz dehanın, akademicilikten tam bir kopuşun simgesidir; aynı zamanda, sonunda hakkı teslim edilen bir müzik külliyatının –literatürde eşsiz, bazen kusurlu ama her zaman yaşamsal bir müzik külliyatının– bestecisidir. Ives'in müziği, bir bakıma Amerikan bilinçdışını yansıtır; Billings'ten ilahileri, siyah Amerikalıları ve müziklerini, Stephen Foster'ı, Amerikan halk müziğini, hatta Boston Klasikçilerinin akademik geleneğini bir araya getirir. Ives'in müziği, aynı zamanda Amerikan müziğinin tarihidir.

20 Ekim 1874'te Danbury'de, Connecticut'ta doğdu ve 19 Mayıs 1954'te New York'ta öldü. Amerikalı bütün iyi bestecilerin Leipzig ve Münih'e gidip Rheinberger ve diğer büyük profesörlerin yönetiminde füg ün ve sonatın sırlarını öğrenmeye çalıştıkları bir zamanda Ives, iki müzik grubunu karşı karşıya koyup her birine farklı bir anahtarla Amerikan ezgileri çaldırıyordu. Yirmi yaşında, her biri farklı bir anahtarda ses, kornet, trombon ve org pedalları için bir *Song for Harvest Season* besteledi –1894'te eksiksiz politonalite.

O zamanın önde gelen Amerikalı bestecileri MacDowell ve Paine, *allegro*ları ve *quast sostenuto*ları ve *andante con moto*larıyla Ives'ten farklı bir dil konuşuyorlardı; Ives, "kabaca ve yarı-konuşkan bir biçimde" ya da "Piyano olabildiğince *belirsiz* çalınmalı" ya da "Giderek heyecanlı bir biçimde" gibi müzikal talimatlar yazıyordu. Şarkılarından birinin adı, *A Son of a Gambolier*'dir ve sonuna doğru Ives, araya "flütlü, kemanlı ve flajoleli bir *kazoo* korosu" sokuşturur. Birkaç ölçü sonra talimat verir: "Pikololar, okarinalar ve düdükler."

Şarkıcının dışarı koşup kazoo çalgıcısı toplamasını beklemiyordu. İstediği ton renginin bir işareti olduğu için talimat yazdı (şarkıcının kazoo ve okarina virtüözleriyle sahneye çıkmasından kuşkusuz memnun olurdu). 1950'lerde bir Ives parçasını programa almak isteyen Leopold Stokowski, Ives'in istediği belli bir efekt için ağız tamburası çalan birini bulmakta zorluk çekti. Local 802 of the American Federation of Musicians'ın binlerce üyesi vardı, ama ağız tamburası çalan bir kişi bile yoktu. Stokowski ilan vermek zorunda kaldı. Ives'in müziğinin büyük bölümü, 1896 ile 1916 yılları arasına düşer. Eserleri o kadar gelenek-dışı ve eksantrikti, icrası o kadar zordu ki 1927'ye kadar bir orkestra eseri dinletisi vermedi. John Kirkpatrick'in, Piyano Sonatı No. 2'yi (*Concord*) öğrenmesi yaklaşık on yılını aldı. 1947'de Ives'e Üçüncü Senfoni'sinden ötürü Pulitzer Ödülü verildi –besteledikten kırk üç yıl sonra. O sırada yetmiş üç yaşındaydı ve üslubu, 1890'ların ortasında önemli ölçüde oluşmuştu. Bir keresinde "Bilinen akorları kullanmaya devam edemeyeceğimi erkenden anladım" diyordu. "Başka bir şey *işittim*." Yale'de, 1898'de Horatio Parker'dan bir kompozisyon dersi almıştı. Bu uyumsuz gencin yaptığı alıştırmalara Parker, üzüntüyle bakacaktı. İçini çekerek "Ives, bütün anahtarları kullanman gerekiyor mu?" diyecekti.

Ives'in müziğinin çok azı yayınlanmıştır. Zor deşifre edilebilir notalardan, düzyazılardan (Beethoven'ınkinden daha kötü bir el yazısı vardı), kenar notlarından, silintilerden, karalamalardan oluşan vahşi bir derleme olan elyazmalarını deşifre etmek neredeyse olanaksızdır. Tamamlanmış besteler, kabataslaklar, başlanıp yarıda bırakılmış besteler, dahi düşünceler, bayağı düşünceler var. Bir elyazmasına şunları çiziktirmiş: "İyi müzik olmayabilir, ama benim için gerçek sesler güzelliği yaratır." *Tone Roads*'lardan birinin sonunda "Biliyorsunuz, Wabash'ın dışında birçok Yol vardır" diye yazar. Akıldan çıkmayan parçalarından biri, *The Unanswered Question*'dır. Yaylı çalgılar, diyordu Ives, "Druidler'in –Hiçliği Bilen, Gören ve İşiten–

Sessizliğini temsil edecek." Trompet "Kadim Varoluş Sorusunu" seslendirirken "Uçan Cevapçılar (flütler ve diğerleri)" etrafta dolaşıp trompete verilecek görünmez cevabı keşfetmeye boşuna çabalarlar. Anlamsızlık? Hikmet? Mistisizm? Bıyık altından gülmek? Belki de herkes için her şey; ama bunun, Mutual Life'ın Ives ve Myrick acentesinden çıkan tuhaf bir dil olduğunu herkes kabul edecekti.

Bir Yale-Princeton futbol maçını izledikten sonra kama düzeninde bir besteye başlar. "Koşan orta saha oyuncusu trompet" diye gösterir. Bitirilmemiş başka bir bestenin adı *Giants vs. Cubs, August, 1907, Polo Grounds*'dır [*Devler Yavrukurtlara Karşı, Ağustos 1907, Polo Grounds*]. Çılgınca karalamalar arasında kısmen çözülebilenler: "A –1. Mike CF'yi dolaşır [?]. Johnny sopada. Mike'ın kafasının üzerinden vurur. Atıcı tümseğin üzerinde. Top. Vuruş. Top. Top. Vuruş" Klasik 3-2 durumu. "Johnny kayarak güvenle eve gelir. Ezgi: *Johnny Comes Marching Home*." O günün gazetelerinden ufak bir araştırma, Ives'in olasılıkla 17 Ağustos 1907'de Polo Grounds stadyumuna gittiğini açığa çıkarır. O Ağustosta Polo Grounds'ta Yavrukurtlar Devler'le yalnızca bir seri oynadı. 18 Ağustosta Ulusal Ligde Pazar maçları yoktu ve olasılıkla, çalışan bir adam olan Ives yalnızca Cumartesi maçlarına gidebiliyordu. Maç 3-2 Yavrukurtlar lehine sonuçlandı; büyük Christy Mathewson on ikinci atışta güçten düşünce kazandılar. Bu arada Ives, oyunu betimlemede biraz yanılmış gibi görünüyor. O maçta eve kayarak gelen tek oyuncu (aslında 17 Ağustos ile 21 Ağustos arasındaki dört maçlık serideki tek oyuncu), Devler'in sol kanat oyuncusu William "Spike" Shannon'du.

Ives, müziğinin çalınabilir sayılıp sayılmayacağına aldırmadı. Israrla "Bugünün olanaksızlıkları yarının olanaklarıdır" diyordu. Bir bireyci olarak, bestecinin söylemeye çalıştığı şeyi ve ulaşmaya çalıştığı genel sonucu anladıkları sürece, müzisyenlerin notaları bozup bozmamalarına bile aldırmıyordu. 1931'de nadir performanslarının birinde, onun maceracı yazım tarzıyla boğuşan orkestra keşmekeşe dönüştü. Hayranlıkla, "Tıpkı bir belediye meclisi toplantısı gibi, –herkes kendine. Ne kadar harika oldu!" dedi. Ives, büyük hayranlık duyduğu Beethoven gibi, Platonik anlamda bir düşüncenin peşinden gitti. Ama fildişi kulede yaşayan bir besteci değildi. Sanatı insanlığın doğal bir işlevi olarak kabul ediyor ve şu günleri iple çekiyordu: "Herkes patateslerini çapalarken kendi destanlarını, kendi senfonilerini (isterse kendi operalarını) soluyacak; bir akşam arka bahçesinde ceketsiz oturarak

piposunu içip *kendi* yaşamlarına ilişkin *kendi* sonatlarının *kendi* temalarını *kendileri* kurarak kendi eğlenceleriyle meşgul çocuklarını izlerken, dağlara bakıp rüyalarını gerçekliklerin içinde görecek." Her şeyden önce, halkın hayran olduğu "hoş müzik"i küçümserdi. Oturup "hoş sesleri" içine çeken tipik müziksevere Rollo diyordu –Muhterem Jacob Hallowell Abbott'un 1834 ile 1858 arasında çocuklar için yazdığı kitap dizisinden alınan bir ad. Rollo, şirin, donuk bir ana kuzusuydu. Ives kitle halindeki Rollolara uğurböcekleri diyordu. "Kavgamıza devam –sanat!– zorla, durma, çünkü uğurböcekleri durmayı sevmez." "Richie Wagner"i sahte soylulukla suçlar. Onun için Debussy, "kır estetiğine hafta sonu kaçamakları yapan kent adamı"ydı. Chopin "yumuşak... etekli"ydi. Ravel "zayıf, hastalıklı ve monoton"du. Stravinsky'nin *Ateş Kuşu*'nu durmadan "tekrarlıyor ve bıktırıyordu." Mozart efemineydi ve müzik üzerinde kötü bir etkiydi.

Ives, şiddetli bir müzikal bütünlüğü ve benzersiz bir milliyetçilik tipini temsil eder. Emerson'la büyümüştü; onu ve felsefesini idolleştirdi ve müziğinde Emersoncu bir aşkınlık türünü ifade etmeye çalıştı. Neredeyse her Ives eseri, onun New England arka planına –gençliğinde işittiği ezgilere, ilahilere, yurtseverlik şarkılarına, danslara ve marşlara– göndermeler içerir. Bütün yaklaşımı, Dördüncü Keman Sonatı'na notlarında özetlenebilir: "Olduğu haliyle konu, Yetmişlerde, Seksenlerde ve Doksanlarda Danbury civarında ve Connecticut'taki birçok çiftlik kasabasında yapılan Yaz kampı toplantılarındaki çocuk ayinlerinin bir tür yansıması, hatırası, ifadesi ve benzeridir..." *Yansıma, Hatıra, İfade:* İster İkinci Senfoni, ister İkinci Yaylı Çalgılar Sonatı, ister *Three Places in New England*, ister *Concord* Sonatı olsun, Ives'in anahtarı budur. İkinci Senfoni "1890'larda Connecticut kırsalının müzikal duygularını..." ifade etmeye çalışır. "O zaman söylenen ve çalınan ezgilerle doludur... Danbury'de 1889'da eski Wooster Evi sahnesinde bir Steve Foster ezgisini çağrıştıran bölüm çalınırken, onunla yaşlı çiftçiler amaçsızca hoplayarak, zıplayarak dönerek bir ambar dansı yapar." *Holidays* Senfonisi'nin *Washington's Birthday* adlı bölümü, "Centre'daki bir ambar dansı"nı anlatır. "Keman, düdük ve boynuzlardan oluşan köy bandosu bitmek tükenmek bilmeyen 'bozuk' bir potpuriyi sürdürür..." *Central Park in the Dark*, "doğa seslerinin ve insanların kırk yıl kadar önce (yanmalı motor ve radyo, toprağı ve havayı tekelleştirmeden önce) işittiği olayların seslerle yapılan bir resmi"dir. Bu seslerden bazıları sokak çığlıklarıdır, Healey's

gece kuşları, hızlı tren, *"uxtry!"* diye bağıran yeniyetmeler, piyanolalar, itfaiye araçları, gemi azıya almış bir at, havuzda bir yansımadır –"ve biz eve yürüyoruz."

Ives'in çocukken işittiği her şey, onda kalıcı biz iz bırakmış gibi görünüyor. Bir keresinde, Danbury'de bir beyzbol maçında, farklı müzikler çalıp yürüyen, birbirine yaklaşan ve uzaklaşan iki bando işitti. Yan yana geldiklerinde, korkunç bir tonalite çarpışması oluyordu. Ives sesin güzel olduğunu düşündü ve müziğinde sürekli yeniden üretti. Şarkıcıların şehvetle akortsuz uludukları dinsel uyanış toplantılarına giderdi. Ives için bu, yaşamdı; insanlar böyle ses çıkarıyorlardı, müzik niye çıkarmasın? Dördüncü Keman Sonatı'nın önsözünde açıklar: İkinci bölüm Diyakoz Duvarcı Bell ile Çiftçi John kalkıp oğlanları heyecanlandıracakları zaman hariç, daha sakin ve daha ciddidir. Ama bölümün büyük kısmı sakin bir biçimde, çocukların o eski gözde ilahisi –'Evet, İsa Beni Sever, İncil bana öyle söyler'– etrafında dönerken eşlik müziğinde, o Yaz günlerinde dışarıdaki doğa seslerini yansıtmaya çalışan bir şey işitilir." Bütün bunlar müziğin içindedir. Yine de asla programlı müzik değildir. Öykü içeriği yoktur; daha çok çeşnileri ve renkleri vardır.

Yansıma, Hatıra, İfade. Her şey, tarif edildiği kadar basit gelir. Dinlemek ve anlamak o kadar basit değil. Ives, Rollo'ya "hanım evladı sesler" dediği şeyler yapma peşinde değildi. Sürekli tanıdık ezgiler kullandığı doğrudur –*America; Columbia the Gem of the Ocean; Tenting Tonight on the Old Camp Ground; Rule, Britannia; Good Night, Ladies*; gözde ilahi ve *ragtime* nağmeleri gibi ezgiler. Bu ezgilerle ne yaptığı başka bir konudur. İkinci Senfoni'nin sonunda, hepsi farklı anahtarlarla ilerleyen *Columbia the Gem of the Ocean*'ın parçaları, biraz ambar dansı kemanı ve *De Camptown Races* vardır. Ama Ives'in ifade tarzına aşinalık, dinleyenin, çokseslilığı parçalara ayırmasına izin verir. Bir disonans kalburundan geçirilmiş eski duygusal ezgilerin bu şekilde farkında olmadan, küstahça kullanılması (asla tam olarak aktarılmadan, her zaman ima yollu), Ives'in ulusal ifade tarzını diğer Amerikalı bestecilerin tarzından ayıran şeydir. Onunla karşılaştırılınca Roy Harris, ateşli bir şovendir; Virgil Thomson, çayını yudumlarken Orta Batı düşleri gören Parisli bir estetikçidir ve Copland, Brooklynli bir kovboydur. Ives'in otantik bir Yankee sesi vardı; aksanlı konuşur, bütün bir halkın inancını ve asaletini iletirdi.

Yankee aksanına hakkı vardı. Ataları 1653'te New England'a gelmişti. Ives'in babası George, İç Savaş sırasında bando şefi ve daha sonra Danbury'de bando şefi ve öğretmen olan dikkate değer bir kişiydi. Ives, "Bildiklerimi bana babam öğretti" diyecekti. Babasının öğrettiklerinin bir kısmı tamamen ortodokstu. Charlie'nin, kuralları bozmadan önce kuralları öğrenmesinde ısrar etti. Ama George Ives'ın öğrettiklerinin iyi kısmı da, o günlerde duyulmamış şeylerdi. Yeni tonal ilişkilere ilgi duydu ve bu konuda tamamen açık bir zihni vardı. "Aptallar ve vergiler dışında hiçbir şey mutlak değildir" diyordu. Oktav başına yirmi dört notayla bir mikroton sistemi oluşturmaya çalıştı. Oğlu gibi o da, geleneksel düşünen ve işiten insanlara katlanamıyordu. Charles on yaşına gelince babası, ona Mi-bemol anahtarla *Swanee River* şarkısını söyletecek ve kendisi de Do-Majör anahtarla ona eşlik edecekti. Yıllarca sonra Ives, buna "kulaklarımızı germek... geleneklere ve alışkanlıklara daha az bağımlı olmak" diyecekti.

Böyle bir arka planla Ives'in bu şekilde gelişmesinde şaşılacak bir şey yok. (Biyografisini yazan Henry Cowell, Ives'in aslında babasının müziğini yazdığını öne sürer.) Ama Ives tam zamanlı bir besteci olma düşüncesinden kısa sürede vazgeçti. "Babam, bir adam müzikle geçinmeye çalışmazsa müzik ilgisini daha güçlü, daha temiz, daha büyük ve daha özgür tutabileceğini düşünürdü." Ives sigortacılık işine girmekten hiçbir zaman pişman olmadı ve iş dünyasındaki açık fikirliliğin, müzik dünyasındakinden fazla olduğuna inandı. "Müzikteki işim ticaretime, ticaretteki işim müziğime yardımcı oldu." 1908'de evlendi, bir kız çocuğunu evlatlık aldı, büroya gitti, hafta sonları ve tatillerde beste yaptı (Danbury'ye yakın West Redding'de bir çiftliği vardı) ve birkaç performansının neden olduğu kahkahalara aldırmadı. Karısı Harmony Twitchell, Hartfordlu bir din adamının kızıydı. Ives, minnettar bir biçimde "Hiçbir zaman bana iyi biri olup halkın seveceği hoş bir şeyler yazmamı söylemedi" diyordu. 1951'de Leonard Bernstein, Ives'in İkinci Senfoni'sinde New York Filarmoni Orkestrasını yönettiğinde, dinleyiciler ve Ives'in müziğiyle ilgili üzücü deneyimleri olan Bayan Ives, bir locaya ürkekçe sızdı. Senfoni bir heyecan yarattı ve Bayan Ives, Charles'ın bir eserinin alkışlandığı düşüncesini ilk önce kabul edemedi. Ives konsere gitmemişti. Doğu 74. Sokaktaki evinde, hizmetçinin mutfaktaki masa radyosundan (Ives'in evindeki tek radyo buydu) dinledi. Senfoni bitince, Henry Cowell'e göre, Ives "sevinçten ve haklı çıkmaktan yerinden zıpladı."

İkinci Senfoni, Ives'in dört senfonisinden beğenilen ilk senfonidir. Birinci senfoni bir mezuniyet parçasıydı, kulağa yeterince hoş geliyordu; Beethoven, Brahms ve Dvořák hatıralarıyla doluydu. 1902'de bestelenen ve 1951'de Bernstein "keşfedene" kadar icra edilmeyen İkinci Senfoni, çok daha güvenle ilerler. Ives'in daha mülayim eserlerinden biridir; ama sahici Amerikandır, tatlı ve akıcıdır. 1904'te bestelenen ve 1945'e kadar icra edilmeyen Üçüncü Senfoni, ilahi-ezgili senfoni gibi bir şeydir ve o da, dikbaşlı armonik bağımsızlıkla yazılmış tatlı, akıcı bir partisyondur. 1904'ün dinleyicilerini çığlık çığlığa salonun dışına kaçırtırdı. Dördüncü Senfoni vahşidir. Ives'in en büyük, en gür sesli ve en karmaşık senfonisidir. 1916'da bitirildi ve ilk eksiksiz icrası, 1965'te Leopold Stokowski ve Amerikan Senfoni Orkestrasıyla geldi. Kopyacılar, onu bir şekle sokmak için uzun zaman çalışmak zorunda kaldılar; notalama neredeyse anlaşılmaz durumdaydı ve partisyonlar yoktu. Senfoni, Ives'in yapmaya çalıştığı şeyin bir toplamıydı; sırayla birbirini izleyen yoğun disonans ve poliritimler ile Pazar-günü-kilise sakinliği (Stokolowski, prömiyerde iki yardımcı şef kullanmak zorunda kaldı.) Şaşırtıcı bir eserdir ve bir Amerikalının bestelediği açık ara en büyük senfonidir.

Yaratıcı döneminde Ives, yazdığı partisyonların yalnızca küçük bir bölümünü dinledi. Eserleri icra edilmeye başlandığında, artık yaşlı bir adamdı; kalbi zayıflamış, katarakttan ötürü görme yetisi azalmıştı ve evinden ayrılıp konserlere gidemiyordu. Halkın tanımadığı bir figürdü. Çok az fotoğrafı vardır ve tanıtımdan uzak dururdu. Uzun ömründe yalnızca bir kere, 1949'da bir gazeteye röportaj verdi. Kimse müziğini dinlemek istemediği için, bazılarını kendisi yayınladı: "Özel olarak basılmıştır ve piyasaya sunulmayacaktır. Arz devam ettiği sürece isteyene parasız kopyalar gönderilecektir." Kendisini destekleyen birkaç kişinin arasında, şair-romancı Henry Bellamann, piyanist E. Robert Schmitz, besteci Henry Cowell ve besteci-şef Nicolas Slonimsky vardı. Slonimsky, 10 Ocak 1931'de bir Town Hall konserinde *Three Places in New England*'ı programa aldı. Müzik şiddetle ıslıklandı ve aynı programda yer alan Carl Ruggles'ın *Men and Mountains*'i ise daha da şamatalı bir kabul gördü. Ives, kendi başarısızlığına sabırla katlandı; ama Ruggles'le ilgili kıyamet koparılınca ayağa kalkıp haykırdı: "Allah'ın belası bir hanım evladı olmayı bırakın! Neden böyle güzel ve güçlü bir müziğin önünde ayağa kalkıp bir erkek gibi kulaklarınızı kullanamıyorsunuz?" (Ives gerçekten böyle konuşmuş.) Slonimsky daha sonra Avrupa'da Ives'in bazı

müziklerini yönetti; gülündü, ama aynı zamanda bazı sorumlu müzisyenlerin ve eleştirmenlerin kulaklarını da yakaladı. Ives'in davasını üstlenen tek önemli Amerikalı eleştirmen, New York *Herald Tribune*'den Lawrence Gilman'dı. Ömrünün son on yılında, sonunda ün ve şöhret gelince Ives, gecikmeden ötürü biraz alınmış olabilir. 1947'de Üçüncü Senfoni'sinden ötürü Pulitzer Ödülünü kabul etti; ama komiteye "Ödüller çocuklar içindir, ben artık büyüdüm" dedi. Bir muhabire "Ödüller bayağılığın nişanlarıdır" dedi ve ödül için aldığı 500 doları bağışladı. Belki de deha sahibi birçok bestecinin, bir opera için 10.000 dolarlık bir ödül kazanmaya çalışarak baş aşağı bir yolda işe başladıklarını da söyledi. Burada Horatio Parker'a gönderme yapılıyordu; Parker'ın *Mona* operası, 1911'de Metropolitan Operasının sunduğu 10.000 dolarlık bir ödülü kazanmıştı.

Bu tutum esas Ives'tir. Elbette zengin olduğuna ve ticariliğe burun kıvırma olanağına sahip olduğuna işaret edilerek bu tutum küçümsenebilir. (Mozart ya da Beethoven, dünyada 10.000 doları geri çevirecek son kişi olurlardı.) Ama Ives'in dedikleri, o kadar kolay bir tarafa atılamaz. Kastettiği şuydu: Hamilik koşullarında dünyanın Rollo'ları için cici müzik gelişir, parayı veren düdüğü çalar ve yetenekli bir besteci kendini satmaya ayartılır. Ives'e göre, yarı-zamanlı fahişe diye bir şey yoktu: Ya temizdiniz ya değildiniz. Cici müzik ödün demekti. Ives bir Yankee ve Püriten olarak, dinlerken rahatlığı küçümsemeyi görev sayıyordu ve yeterince kirlenen halkın da, yeni tonal ilişkileri dinleme görevi bulunduğuna inanıyordu. Müzikal açıdan yaptıklarını –o şaşırtıcı yenilikler– kendisine rağmen yaptı. Çok iyi bir tekniği yoktu; bazı bakımlardan korkunç bir tekniği vardı. Dehaya ve yeni bir dinleme şekline sahipti. Ives icra edilseydi, orkestralarla ve müzisyenlerle birlikte çalışsaydı nasıl besteler yapardı? Daha pürüzsüz bir beste yapar mıydı? Notalaması daha berrak olur muydu? Söylemesi zor, ama olasılıkla olmazdı. Ives çok inatçı bir adamdı ve *Tone Roads No. 1*'in elyazmasında belirttiği gibi, insanların "kalkıp sonuçlarına aldırmadan düşündüklerini söyledikleri" bir geçmişten geliyordu.

Ives'in 1950'lerde keşfedilene kadar neredeyse bilinmeyen bir faktör olarak kalması nedeniyle, o dönemde kamuoyunda ve profesyonel gözlerde Amerika Birleşik Devletleri'ni en iyi temsil eden besteci, 14 Kasım 1900'de Brooklyn'de doğan Aaron Copland'dı. Copland, Amerikan müziğini MacDowell'ın solgun taşracılığından uzaklaştırıp güçlü, modern, çok kişisel bir

konuşma türüne dönüştüren kopuşu gerçekleştirdi. Amerikan müziğindeki Alman egemenliğinin kırılmasına da yardım etti. Genç bir piyanist ve hevesli bir besteci olarak ilk önce Rubin Goldmark'tan (*The Queen of Sheba*'nın bestecisi Karl Goldmark'ın yeğeni) ders aldı; ama aniden yön değiştirip, 1921'de Paris'e gitti. Orada, Fontainebleau'de yeni açılan Amerikalılar İçin Müzik Okulunda Nadia Boulanger'den ders aldı. Boulanger'den alınan bu dersler, daha sonra Copland tarafından yaşamının en önemli müzik deneyimleri olarak tanımlandı. Boulanger, 1920 ile 1940 arası dönemde fiilen her önemli Amerikalı bestecinin öğretmeni oldu; daha önceki dönem için Rheinberger ve Jadassohn ne idiyse, bu yirmi yıl için de Boulanger oydu. Öğrencileri o kadar çoktu ki her Amerikan kasabasının iki şeye sahip olduğu söylenirdi –bir tuhafiyeci ve bir Boulanger öğrencisi.

Boulanger, öğrencilerini on dokuzuncu yüzyıl modellerinden uzaklaştırdı. Brahms ve Beethoven kadar Musorgski ve Stravinsky'yle de ilgilendi; dünyanın her tarafında boy veren yeni deneylere sempatiyle bakıyordu. Copland, iyi bir zamanda Paris'teydi ve entelektüel açıdan uyarıldı. Stravinsky, Ravel, Prokofyev, Fransız Altıları, Rus Baleleri –hepsinin karargâhı Paris'teydi. Picasso, Hemingway, Gertrude Stein ve çevresi, Joyce ve Sol Yakanın diğer kahramanları 1920'lerde Paris'i dünyanın en heyecan verici kenti yaptılar. Atılgan, neşeli ve kendinden emin, müzikle ilgili düşüncelerle dolu, Amerikan cazına ilgi duyan Copland, kendine ait bir müzik türü üretmeye başladı. Yeni çağı yansıtan bir müzikti. Copland, avangard bir üslupla çalışan tek Amerikalı değildi. Henry Cowell, ton salkımlarıyla çalışmış ve ses için ses deneyleri yapmıştı. Parıltılı genç piyanist Leo Ornstein, tuşları parçalıyor ve ritmik, disonant müziği epeyce ses getiriyordu. Ama Ornstein, kısa sürede gözde kayboldu ve Cowell, en iyi durumda küçük bir yetenek gibi görünüyordu. Copland, amacına ulaşmak için beyni, kararlılığı ve becerisi olan kişiydi.

Başlangıçta Stravinsky ve Fransız Altılardan etkilendi ve caz öğeleriyle oynayan poliritmik müzik besteledi. Daha sonra işlenip *Dance Symphony*'ye (1925) dönüştürülen *Grogh* balesi bu döneme aittir; *Music for the Theater* (1925) ve Piyano Konçertosu da öyledir. Büyük bir yeteneğin geldiği açıktı. 1927'den sonra Copland cazı bıraktı. "Konçertoyla birlikte, sınırlı duygusal kapsamını düşünerek o ifade tarzıyla yapabileceğim her şeyi yaptığımı hissettim. Doğrusu, müzikal bakımdan Amerikan olmak kolay bir yoldu;



AARON COPLAND (1900-1990)

ama bütün Amerikan müziği, iki egemen caz modeliyle –'blues' ve hareketli sayı– sınırlı olamazdı." Dönemin diğer birçok bestecisi de aynı sonuca varmıştı. 1920'lerde Stravinsky de aralarında olmak üzere bazı uluslararası yıldızlar, cazla küçük bir kaçamak yapmış, ama oradan bir şey çıkmamıştı.

Copland, Piyano Konçertosu'ndan sonra tamamen farklı bir ifade biçimine, her genç Amerikalı besteciyi harekete geçiren bir biçime yöneldi. Piyano Varyasyonları (1930), *Short Symphony* (1933, daha sonra Altılıya dönüştürüldü) ve *Statements for Orchestra* (1935) ile Copland, yeni Amerikan okulunun lideri oldu.

Copland'ın kaleminden çıkan bu yeni çalışmalar, disonant, vurmalı, güçlü, soyut, çıplak partisyonlardı. Ana meşguliyet konusu, ezgiden çok daha fazla örüntü ve ritimdi. Ruslar bunlara "formalist" derdi. Müzikal öğeleri saf mantığa varan formlarda manipüle eden güçlü bir zihin işbaşındaydı. Stravinsky bile o kadar ileri gitmemişti. "İcra edilmeleri güçtür ve izleyicinin anlaması zordur" dedi Copland, bu müzikle ilgili olarak. Halk karşılık vermedi; soyut müziğe –yani, bir düşüncenin dakik gelişiminin ezgiden (sözcüğün geleneksel anlamında) daha önemli olduğu müziğe– halk nadiren karşılık verir. Birçok izleyici için bu tür müzik, gereğinden fazla "entelektüel", çapraşık ve tatsız sayılır. Ama yeni Copland üslubunun öğeleri, Amerikalı birçok bestecinin bestelerine sızdı. O zamanlar, herkesin "modern" olmaya can attığı günlerdi ve Copland en modern Amerikalıydı.

Copland yine aniden üslubunu değiştirdi. Soyutluktan daha popüler bir ifade tarzına geçti. Copland, yeni müziğin, sonunda halktan tamamen yabancılaşması anlamında tehlikeli olabileceğini hissetti. 1930'ların başında *The New Music*'te buna işaret etti:

> *Müzik-sever kamuoyu ile yaşayan bestecinin ilişkilerinde artan bir memnuniyetsizliği hissetmeye başladım. Modern müzik konserlerinin eski "özel" kamuoyu küçülmüştü ve geleneksel konser kamuoyu da, yerleşik klasikler dışında hiçbir şeye aldırmamaya devam etmekteydi. Bana öyle geliyordu ki biz besteciler, bir boşlukta çalışma tehlikesi içindeydik. Üstelik radyo ve fonograf etrafında tamamen yeni bir müzik kamuoyu oluşmuştu. Onları önemsemeyip yoklarmış gibi yazmaya devam etmenin anlamı yoktu. Söylemem gerekeni olası en basit terimlerle söyleyebilmenin, icabına bakmaya değer olduğunu hissettim.*

Copland'ın en çok tanınmasını ve en çok sevilmesini sağlayan müzik böyle ortaya çıktı. *The Second Hurricane* (1935), *El Salón México* (1936) ile ve her şeyden önce üç Amerikan balesiyle –Eugene Loring için *Billy the Kid* (1938), Agnes de Mille için *Rodeo* (1940) ve Martha Graham için *Appalachian Spring* (1944)– küçük bir çevreden çıkıp yalnızca en saygın değil, aynı zamanda en popüler Amerikalı besteci konumuna yükseldi. Listeye eklenebilecek diğer eserler: *Lincoln Portrait* (1942), *The Tender Land* operası (1954'te sahnelendiğinde başarılı olmamasına rağmen), *Quiet City* (1940), *Twelve Poems of Emily Dickinson* (1950). Bütün bunlar usta işi, ezgili ve havalı partisyonlardır; popülerdir, ama üstünkörü değildir. Hepsi karakteristik armonileri ve ritmik kırılmalarıyla Copland izini taşır. Başka bir deyişle Copland, malzemenin peşinden gitmedi; onu kendi iradesine uydurdu. Amerikalı genç besteciler bir kez daha Üstadı taklit etme yarışına girdiler.

1930'larda, Copland'la birlikte, dikkat çeken bir grup Amerikalı besteciye tanık olundu. Çok azı kalıcı olabildi. O günlerde Copland, Roy Harris, Walter Piston, William Schuman, Samuel Barber ve Virgil Thomson'ın, yeni Amerikan okulunun öncüleri olmaları umuluyordu. Öyle olmadı ve tarih, bu besteci grubunu (Copland hariç) Boston Klasikçilerininkine benzer bir konuma –kalıcı bir müzik külliyatı yaratacak bireysellikten yoksun, değerli ve becerikli müzisyenler– sokacak. Harris, peş peşe eserler çıkardı; ama yalnızca Üçüncü Senfoni'si ilgi gördü ve bugün bu eser, repertuvarın ancak kıyısında durabiliyor. Piston özel bir önceliği ya da bireyselliği olmayan kibar, iyi kotarılmış Klasikçi müzik üretti. Schuman'ın zayıf ve atletik, iyi düzenlenmiş ve zekice orkestralanmış müziği konuşuldu, ama fazla sevilmedi. Neden, herhalde ezgisel çekingenliğiydi. Thomson, Gertrude Stein librettolarına tatlı ve sahici bir yanı bulunan iki opera besteledi –*Four Saints in Three Acts* (1934) ve *The Mother of Us All* (1947). Oldukça değerli eserlerdir ve herkesin beğenisine uygun değildir; ama Satie-benzeri "beyaz anahtar" armonileriyle son derece içerikli ve çekicidirler. Hepsinin en gelenekseli Barber büyük popülerlik kazandı ve hâlâ repertuvarda duruyor. En tutkulu eseri *Antony and Cleopatra*, 1966'da Lincoln Center'daki yeni Metropolitan Operasının açılış eseriydi. Başarısız oldu. Ondan sonra Barber, görece az beste yaptı.

Müzik değişmişti. Copland ve 1920-1940 döneminin diğer Amerikalı büyük bestecileri, Amerikan hareketinin öncüsü olmak yerine, kendilerini

geride buldular. Genç besteciler, seriyal müziğe ve türevlerine yöneldi; bir Amerikan üslubu yerine aniden bir uluslararası üslup oluştu. Hiçbir zaman çok üretken bir besteci olmayan Copland, New York'taki Lincoln Center'da Filarmoni Salonunda (daha sonra Avery Fisher Salonu) açılış konseri için 1962'de bestelenen *Connotations for Orchestra* ve Piyano Fantezisi'nde olduğu gibi, seriyal kompozisyon formunda birkaç girişimde bulundu. Her iki eser de fazla icra edilmedi ve Copland, giderek daha az beste yaptı. Başka şeylerle uğraştı. Amerikan müziğinin ve müzisyenlerinin en konuşkan sözcüsü olarak yazardı, analizciydi, şefti, eğitimciydi ve yöneticiydi. Yıllarca kitaplarında ve makalelerinde yeni müziği açıkladı; bir eğitimci olarak, Tanglewood'da kurulduğu 1940'tan 1969'da kadar başında bulunduğu Berkshire Müzik Merkezinde genç bestecilere rehberlik etti. Danışman ve kıdemli müzik insanı Aaron Copland, 2 Aralık 1990'da ölene kadar, yarım yüzyıllık Amerikan müziğinin kentli, saygın simgesiydi.



GASPARE SPONTINI (1774-1851)
(ANDREAS HALL)

38
ÖDÜN VERMEYEN MACAR
BÉLA BARTÓK

Yirminci yüzyılın birinci yarısının post-Debussyci en büyük üç bestecisinin Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg ve Béla Bartók olduğu genellikle kabul edilir; her biri güçlü bir bireyci, her biri önemli bir yenilikçiydi. Stravinsky, müzikte mantığı ve kesinliği temsil ediyorsa Schoenberg, tonaliteden kopup tamamen yeni bir müzikal kompozisyon felsefesine geçişi temsil ediyorsa Bartók da, milliyetçilik ile on dokuzuncu yüzyıl müzik düşüncesinin kaynaşıp sarsıcı ölçüde güçlü bir ifade aracına dönüşmesini temsil eder.

Bartók, her an patlamaya hazır, müziği hiç çalınmasa bile bildiğini okumaya devam eden, ufak tefek, çelimsiz bir adamdı. İnatçı bir dürüstlük ve herkesi kapsayan bir hümanizm, ona can veriyordu; Nazilere direnip başka yerde yeni bir yurt edinmesi gerektiğinde bile, kendi doğruluk idealinden sapmayacaktı. Müziğini ve özgürlüğünü savunmak söz konusu olduğunda yerleşik düzene kafa tutmaya her zaman hazırdı. Kişisel ve sanatsal onurunu koruma kararlılığıyla, Schoenberg'e çok benziyordu, hatta bazı mektupları, Schoenberg'inkiler gibi okunur. Bartók'un müziğinin pek icra edilmediği 1915'te, Birinci Süit'i çalındı, ama sakatlanmış bir biçimde. Bartók, hemen Budapeşte Filarmoni Derneği yöneticilerine bir protesto mektubu gönderip "her bölümün diğer bölümlerle tematik ilişkisi o kadar güçlüdür ki belli bölümler, önceki bölümlerden sonra gelmedikçe anlaşılamayan ölçüler vardır" dedi. Bartók son bir paragraf ekledi; süitinin birkaç bölümünü programa almakla Bartók'a içtenlikle bir iyilik yaptıklarını düşünen Budapeşte Filarmoni Derneği yöneticileri, bestecinin buyruğunu okuyunca şaşırmış olmalılar:

> *Bu koşullarda, bundan sonra hiçbir eserimi icra etmezseniz size son derece minnettar kalacağımı ilan etmeliyim. Bu istekte bulunabilirim; zira Budapeşte'deki müzik işlerinin acınacak durumu, son dört yıldır bir besteci olarak kamusal katılımdan çekilmeye ve bu dönemde yazmış olduğum hiçbir bestenin icra edilmesine izin vermemeye beni mecbur etmiştir.*

Bartók, milliyetçi bir besteciydi; belki de Musorgski'yle birlikte yaşamış en büyük milliyetçi besteciydi ve olgun müziğinde Macar *melos*'u duygusu sinmemiş bir nota bulmak zordur. Arada bir yapsa da asıl yaptığı şey, yalnızca halk ezgileri icat etmek ya da aktarmak değildi. Bundan daha derin bir şeydi. Dünyanın en bilgili etno-müzikologlarından biri olarak –Bartók'un bilimsel halk müziği araştırmalarından kaynaklanan uluslararası bir ünü vardı– memleketi Macaristan'ın müziğinin sesi, ritimleri ve dizileri onun o kadar ayrılmaz bir parçasıydı ki, otomatik olarak onlara göre düşünüyordu. İfade ettikleri gerçek, sulandırılmamış bir şeydi. Bir önceki yüzyılın pek çok milliyetçisi, halk öğelerinin Batılılaştırılmış, pürüzsüzleştirilmiş bir versiyonunu kullandı. Bartók temellere, hammaddeye, *Ur*-halk'a gitti. Çoğu kez bu malzemeyi, Batı müziğinin ana-akımından türetilen formlara soktu. "Kodály ile ben" diyordu, "Doğu ile Batının bir sentezini yapmak istedik." Zoltán Kodály de müziğinde halk öğeleri kullandı. Ama onun eserleri, Bartók'unkilerin yanında evcil görünüyordu. Kodály'nin daha kibar ve daha geleneksel bir kafası vardı ve iyi bir besteci olduğu halde on dokuzuncu yüzyıl formüllerinden tamamen kopamadı. Bartók koptu; sonatı ve diğer formları kendine uygun biçimde değiştirdi ve halk öğelerini yeni ve cüretli bir tarzda kullandı.

Başından itibaren halk müziğine açıktı. 25 Mart 1881'de Macaristan'ın Torontál yöresinde (şimdi Romanya sınırları içinde) Nagyszentmiklós'ta doğdu. Ciddi bir çocuktu ve gelişip ciddi bir adam oldu; endamı hafif, özellikleri zarif olmasına rağmen boyun eğmez bir güce sahip izlenimi veriyordu. Bartók yedi yaşındayken babası öldü; piyano öğretmeni olan annesi ülkeyi dolaşıyordu. Bu yüzden Bartók, çocukluğunda halk müziğinin birçok türünü dinleme olanağı buldu. Beş yaşındayken, annesi piyanoya başlattı ve kısa sürede mutlak bir ses genişliği ve şaşırtıcı bir yeteneğinin olduğunu fark etti. On bir yaşında halkın önünde çalabiliyordu. 1899'da Budapeşte Müzik Akademisine girdi. O günlerde baş Macar yetenek Erno Dohnányi'ydi (1877-1960). Dohnányi dikkate değer bir piyanist ve Brahms geleneği içinde çalışan yetenekli bir besteciydi. Daha sonra Macar müziğinin çarı oldu. Bartók'la dostça rakiptiler ve yıllar içinde yolları birçok kez keşisecekti. Bartók 1901'de mezun olup ilk halk konserini verdiğinde eleştirmenler, Akademide Dohnányi'nin ayak izinden gidebilecek tek piyano öğrencisinin Bartók olduğunu söylemekten daha güçlü bir övgü sözü bulamadılar. (Dohnányi, 1897'de Akademiden mezun olmuş ve çok sayıda ödül kazanmıştı.)

Bartók çocukken beste yapmaya başlamıştı. Bir süre ara verip piyanoya yoğunlaştı. 1902'de Strauss'un *Also sprach Zarathustra*'sını dinledi ve çılgınca heyecanlandı. "Derhal Strauss'un partisyonlarını incelemeye koyuldum ve tekrar beste yapmaya başladım." On bölümlük senfonik bir şiir olan *Kossuth* gibi, o günlerde yazdığı parçalar genel olarak Alman geleneğini ve özel olarak Strauss'u yansıtmaktaydı. Ardından, Dohnányi'den ders almayı da kapsayan daha fazla piyano çalışması geldi. Sağlığının bozulduğu dönemler de oldu; ömrünün çoğunda Bartók, şu ya da bu şekilde hasta oldu. 1904'te piyano ve orkestra için bir rapsodi olan Op. 1'i besteledi. Bu da, güçlü bir on dokuzuncu yüzyıl Macar milliyetçiliğiyle birlikte de olsa, Alman kaynaklı bir eserdi. Liszt, yirmi yıl daha yaşasaydı aynısını yazabilirdi; bir bakıma, Liszt'in *Hungarian Fantasia*'sının üslubundadır. Bartók, bunu kendisi için bir araç olarak besteledi. Mozart'tan bu yana her piyanist-besteci gibi, mallarını göstermek için bir malzemeye ihtiyacı vardı ve Bartók 1905'te diğerlerinin yanı sıra, bu eseri de, Rubinştayn Ödülü için yarışmak üzere Paris'e götürdü. Kompozisyon dalında Attilio Brignoli adlı bir İtalyandan sonra ikinci oldu; piyano yarışmasında Wilhelm Backhaus'a yenildi ve bunda utanılacak bir şey yoktu.

Bartók'un gelişim çizgisinde büyük kopma 1905'te, Zoltán Kodály ile birlikte halk müziği derleme alanına girince gerçekleşti. Yanlarında yüzlerce bobin kayıt yaptıkları bir Edison makinesi vardı ve ciltler dolusu not aldılar. Halk şarkılarını incelemek ve sınıflandırmak, ömrünün geri kalan kısmında Bartók'un enerjisinin önemli bir kısmını tüketecekti. Kodály ile birlikte gerçekleştirdiği ilk yayını, 1906'da çıkan *Twenty Hungarian Folksongs* adlı derlemeydi. Bartók ve Kodály, birçok Macar halk şarkısı kategorisi olduğunu keşfettiler –ezgisi büyük ölçüde pentatonik eski üslup; karma makamlı ve heptatonik dizili yeni bir üslup; her iki ögenin birleştirildiği bir sınıf. Bartók kemancı arkadaşı Stefi Geyer'e diyalog biçiminde eğlenceli bir mektup yazıp köylülerden eski müzik çekip almanın zorluklarını tartıştı. Bartók "G"-dir (Gezgin):

G: Komşunuzun karısı, gençliğinizde yaşlılardan öğrendiğiniz eski tür şarkıları bildiğinizi söyledi.

K: Ben?! Eski şarkılar?! Beyefendi benimle dalga geçmeyin. Hi-hi-hi!

G: Ama bakın, şaka değil! Ciddi söylüyorum. Çok uzaktan, çok uzaktan, Budapeşte'den yalnızca buralarda bilinen bu eski, eski şarkıları aramaya geldim!

K: Peki, bu eski şarkıları ne yapacaksınız –gazeteye mi konulacaklar?
G: Asla! Bu çalışmanın amacı bu şarkıları korumak, yazıya dökmektir. Çünkü yazıya dökmezsek, bugün burada söylenen şarkıları insanlar daha sonra bilemeyecekler. Çünkü biliyorsunuz, gençler tamamen farklı şarkıları biliyorlar; bugünlerde yapılanlardan çok daha sevimli olmalarına rağmen eski şarkılara ihtiyaç bile duymuyorlar, öğrenmiyorlar bile. Değil mi? Şimdi yazıya dökmezsek, elli yıl sonra kimse var olduklarını bile bilmeyecek.
K: Öyle mi? [Sessizlik.] Brahahahaha –hihihihih! Hayır, yine de inanmam!
G (çaresizce): Ama bu kitapçığa bakın, teyzeciğim –bakın, bunları yazdım. [Islıkla bir ezgi çalar.] Bunu, Bayan András Gego söyledi [başka bir ezgi çalar] ve bunu da Bayan Bálint Kosza. Bunları siz de biliyorsunuz, değil mi?
K: Eh, benim zamanım geçti. Bu tür şarkılar söyleyerek zaman geçirmek yaşlı bir kadına göre değildir; şimdi tek bildiğim kilise şarkılarıdır.

Bartók hanımefendiden, istemediği kilise şarkıları ve hiç istemediği bozulmuş halk şarkıları dışında bir şey alamaz. "Sıkılmış" olarak çekip gider; ama teyzeyi sıkıştırıp, onun verdiği bilgiyle sokağın yukarısındaki köşede oturan ve gündoğumundan günbatımına kadar hiçbirini tekrarlamadan söyleyebilecek kadar çok eski şarkı bilen Bayan Gyurka Sándor'la tanışır.

Bartók, "köylü müziği" dediği şeyde gençleştirici bir güç buldu. Yirminci yüzyılın başında müzikte bir dönüm noktası olduğunu öne sürdü (1920'de yayımlanan Almanca dergi *Melos*'ta uzun bir makalede): "Romantiklerin aşırılıkları birçok kişi için katlanılmaz olmaya başladı." Peki, nereye dönelim? "O zamana kadar bilinmeyen bir tür köylü müziği bu değişime (daha doğrusu gençleşmeye diyelim) paha biçilmez yardımda bulundu." Bu müziğin en iyilerinde, diyordu Bartók, formlar değişik, ama kusuzsuzdu. Ayrıca ifade gücü şaşırtıcıydı ve aynı zamanda müzik "duygusallıktan ve gereksiz süslemelerden uzak"tı. Bartók'un iddiasına göre, "müzikal bir yeniden doğuş için ideal başlangıç noktası" burasıydı ve "yeni yollar arayan bir besteci, daha iyi bir usta bulamaz." Bestecinin yapması gereken şey şudur: "Köylü müziğinin ifade tarzını o kadar eksiksiz özümsemelidir ki onunla ilgili her şeyi unutup ana diliymiş gibi kullanabilmelidir." Aşağı yukarı aynı zamanda İngiltere'de Ralph Vaughan Williams ve diğerleri benzer iddialarda bulunuyorlardı. O "diğer" İngilizler arasında, Avustralya-kökenli ünlü piyanist Percy Gainger (1882-1961) de vardı. Bartók gibi o da bir kayıt ciha-

zıyla dolaştı ve sonuçta, *British Folk-Music Settings* adlı bir kitap çıktı. Halk müziğini temel alan besteleri; Vaughan Williams, Gustav Holst ve İngiliz Halk Şarkıları Derneğinin diğer üyelerinin kalkıştıklarından çok daha fazla radikaldi. Grainger, birçok bakımdan kendi zamanının çok ilerisindeydi. Ne gariptir ki en çok tanınmasını sağlayan parça, solo piyano için *Country Gardens*, kendisinin "yapmacık süs" dediği hoş bir ticari eser örneğidir.

Özümseme kavramı, müzikteki Çek konuşma örüntüleriyle Janáček, Vaughan Williams ve zamanın diğer milliyetçileri gibi Bartók'un düşünme şeklinin de ayrılmaz bir parçasıydı. Köylü müziğinin alanda fiilen var olduğu şekliyle incelenmesi ve köylülerle yaşamın paylaşılması gerektiğini hepsi kabul ediyordu. "Müzelerde depolandığı şekliyle incelemek yetmez" diyordu Bartók:

> *Köylü müziğini yüzeysel bir biçimde kullanmak, müziğe birkaç yeni süs ve incik boncuk eklemekten başka bir şey yapmaz. Halk müziğine tamamen yeni bir yaklaşım geliştirilmelidir. Örneğin, on dokuzuncu yüzyılın şu tuhaf düşüncesini, yalnızca basit armonizasyonların halk ezgilerine uygun oluğu düşüncesini alın. Bu çok yanlıştır. "Tuhaf görünebilir, ama ezgi ne kadar basit olursa, ona uygun eşliklerin ve armonizasyonların o kadar karmaşık ve tuhaf olabileceğini söylemekte sakınca görmem."*

Ama bu ifade tarzıyla çalışmak isteyen bir besteci, tonal bir araçla çalışmalıdır. Bartók ile Viyanalı atonalistler bu noktada ayrılıyorlardı. Bartók, tonal olan halk müziğinin, Schoenberg'in atonalitesiyle uzlaştırılamayacağı "hakikati" konusunda katıydı. Zaten Bartok, Tek yöntem ve yalnızca Tek yöntem olduğunda ısrar eden Schoenberg ve izleyicilerinin iddialarına biraz sinirleniyordu. Bartok 1931'de "Günümüzde bir besteci için tek kurtuluş yolunun, müziğini halk müziğine dayandırmak olduğunu savunmak bana göre değil" diyordu. "Ama keşke muhaliflerimiz de halk müziğinin önemi konusunda eşit ölçüde özgürlükçü bir görüşe sahip olsalardı." Bartók birkaç noktayı açığa kavuşturmaya çalıştı. Atonalistler, milliyetçileri ödünç alınmış malzeme kullanmakla suçluyorlardı. Ama ödünç alınmış malzeme kullanmanın, bir müzik parçasının sanatsal sonuçlarıyla bir ilgisi yoktur. İş ona gelirse, diyordu Bartók; Shakespeare, Molière, Bach ve Handel de ödünç aldı. Herkesin kökleri, daha önceki bir zamanın sanatına uzanır. İşe bakın ki Bartók'un durumunda "köklerimizi barındıran köylü müziğidir."

Bir bestecinin Brahms'ı ya da Schumann'ı model almak yerine bir eserini halk müziğine dayandırması, kısırlığın ya da yetersizliğin bir işareti değildir. Diğer yanda, bir bestecinin halk müziğini alıp basmakalıp müzikal formlara sokması da bir o kadar kötüdür. Her iki durumda da temel kavrayış yanlıştır, çünkü "temaların önemini vurgulayıp o temalardan bir şey yapabilen, form sanatını unutur." Elbette eninde sonunda bir müzik parçasının meziyeti bestecinin yeteneğiyle doğru orantılıdır. "Yetersiz bestecilerin elinde ne halk müziği ne de başka bir malzeme anlam kazanır... Her durumda, bir sonuç çıkmayacaktır."

Bartók'un kuramları kendine yaradı. Viyanalı atonalistler daha az ilgilenmiş olabilirler. Elbette onlar kendi yollarında gittiler ve anlaşıldığı üzere tarih onlardan yanaydı. İkinci Dünya Savaşından ve Bartók'un ölümünden sonra, müziği popüler olduğu halde genç bestecilerin düşüncesi üzerinde fazla etkili olmadı. Seriyal okulu savunanlar, Schoenberg ve okulunun çalışmalarıyla ilişkinin izine rastlanan alanlarda Bartók'un müziğini ilginç buldular. Bu yüzden Pierre Boulez, Bartók'u "geç Beethoven ile olgun Debussy'nin bir tür sentezi" olarak reddederken, buna karşın "Berg ve Schoenberg'den çok uzak olmayan çok özel kromatik deneyler evresine ulaşan" Bartók müziğini övdü. Boulez'e göre, bunun dışında Bartók müziği "iç tutarlılıktan yoksundur" ve dinleyiciden en fazla ilgi gören Bartók eserlerine –Piyano Konçertosu No. 3 ve Orkestra için Konçerto– gelince, "çifte tat" verirler. Boulez, Bartók'un milliyetçiliğini oldukça alaycı bir biçimde "yalnızca on dokuzuncu yüzyılın milliyetçi atılımlarının bir kalıntısı" olarak tanımladı.

Bartók estetiğine bu kadar öğretisel yaklaşım, Bartók'un 1906'dan itibaren halk müziği öğelerinin evrensel bir şeye dönüştüğü bir müzik külliyatı bestelediği gerçeğini görmezden gelir. Üslubu bir anda gelişmedi ve bir pekişme dönemi vardı. Strauss'un müziğiyle daha az ilgilendikçe, Liszt ve Debussy'nin müziğine ve Stravinsky'nin *Düğün*'e kadar olan Rus müziğine daha fazla ilgi duydu. Budapeşte Akademisinde piyano öğretmeni oldu (hiçbir zaman bestecilik dersi vermedi) ve beste yapmaya başladı –*Portraits* (1908), *Bagatelles* (1907), Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü (1908) ve aletin sert, vurmalı bir çalgı gibi kullanıldığı çok sayıda piyano müziği. Tek perdelik opera *Bluebeard's Castle* (1911), bale-pandomima *The Wooden Prince* (1917) ve *The Miraculous Mandarin* (1919) balesi, büyük eserleri arasındaydı. Bunlar-

dan hiçbiri, zamanında popülerlik kazanmadı ve yeni-*Ayin* ritimleri, azgın disonansları ve seks-yüklü örgüsüyle bale, toptan mahkûm edildi. 1907'den 1920'lerin başına kadar geçen dönemin diğer eserleri, iki Keman Sonatı (1921-1922) ve İkinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsüdür (1917).

Bartók çok az icra edildiyse de müziği, en azından Avrupalı profesyoneller üzerinde güçlü bir etki yarattı. Payesiz bir peygamber konumunda olduğu ülkesinden çok daha fazla, Macaristan dışında tartışıldı. Müziği atonal sayıldı. Bartók, ancak 1923'ten sonra popüler bir eser yazdı. Bu eser *Dance Suite*'ti. 1920'lerin ikinci yarısında, Bartók'un üslubunda tam bir olgunlaşma görüldü. Bir dizi önemli eseri çıktı: *Cantata profana* (1930), ilk iki Piyano Konçertosu (1926 ve 1931), son dört Yaylı Çalgılar Dörtlüsü (1927, 1928, 1934 ve 1939), İki Piyano ve Perküsyon için Sonat (1937), *Music for Strings, Percussion, and Celesta* (1936, birçok kişi tarafından şaheseri olarak kabul edildi), Keman Konçertosu No. 2 (1936) ve Yaylı Çalgılar Orkestrası için Divertimento (1939). Bu dönemin müziğinin, etrafı vahşi bir milliyetçilik türüyle çevrili muazzam bir atılımı, kişiliği ve erilliği vardı. Ses bakımından Stravinsky'nin, Prokofyev'in ya da Fransız okulunun yazdıklarından daha haşindi ve şiddetli sesinin Bartókçu olduğu hemen fark ediliyordu. Yalnızca Viyanalı atonalistler ve Charles Ives, böylesine ödünsüz bir müzik yapabilirdi.

Doğal olarak, ezgiden yoksun olduğu için Bartók, saldırıya uğradı. Bazen yalnızca birkaç nota uzunluğunda veciz temalardan eser çıkarmayı severdi ve Liszt'ten hareketle, bütün öğeleri birleştirecek bir tür döngüsel form geliştirdi. Bartók biyografisinde Hasley Stevens'in yazdığı gibi: "Çoğu kez yalnızca iki üç notadan oluşan motifleri, sürekli bir yeniden üretilme durumundadırlar. Organik olarak büyürler; çoğalırlar; evrimsel süreç kinetiktir. Kuşkusuz, dikkatle hesaplanmış gibi görünen birçok motif manipülasyonu sezgisel olarak gerçekleşirdi: Akıl ile sezgi arasındaki çizgi hiçbir zaman keskin bir biçimde tanımlanmaz, ama derli toplu tematik mantık inkâr edilemez."

Siyasal olarak duyarlı bir kişi olan Bartók, Nazizmin yayılması karşısında dehşete kapıldı. 11-13 Mart 1938'teki *Anschluss*'tan sonra Bartók, ülkesinden ayrılmak zorunda kalacağını biliyordu; zira Avusturya'dan sonra sıra Macaristan'a gelecekti. İsviçre'deki bir arkadaşına yazdığı gibi, "Yakında Macaristan'ın da bu soygun ve cinayet sistemine teslim olma tehlikesi vardır. O zaman böyle bir ülkede yaşamaya ya da –aynı kapıya çıkan– çalışmaya

devam edebileceğimi düşünemiyorum." Ama Bartók elli sekiz yaşındaydı ve kendi karısının ve ailesinin yanı sıra, annesine de bakıyordu. Naziler ve onların saf ırk düşünceleriyle ilgili iğneleyici açıklamalarda bulundu. Yayıncısı Viyana'daki Universal'dı ve Naziler Avusturya'yı alınca Universal, listesindeki bütün bestecilere "Alman kanından mısınız, ırksal olarak akraba mısınız, ya da Ari değil misiniz?" diye soran bir anket gönderdi –Bartók "rezil bir anket" diye parladı. Bartók ve Kodály, bu tür soruların yasadışı ve anayasaya aykırı olduğu gerekçesiyle anketi doldurmaya reddettiler. Bartók'un yazdığına göre, bu şekilde karar vermeleri bir bakıma yazık olmuştu; zira şöyle sevimli şakalar yapılabilirdi:

> *Örneğin, diyelim ki biz Ari değiliz –çünkü sözlüğümün dediğine göre "Ari" "Hint-Avrupalı" demektir. Ne var ki, biz Macarlar Fin-Ugor'uz, hatta ırksal olarak belki de gerçekte Kuzey Türk kökenliyiz; o yüzden hiçbir şekilde Hint-Avrupalı, dolayısıyla Ari değiliz. Başka bir soru şöyle: "Ne zaman ve nerede yaralandınız?" Cevap: "11, 12 ve 13 Martta Viyana'da."*

Bartók, Universal'dan ayrılıp İngiliz yayıncılık şirketi Boosey and Hawkes'e gitti. 1939'da annesi ölünce Macaristan'dan ayrılmaya karar verdi ve ertesi yıl, ömrünün son yıllarını geçireceği Amerika Birleşik Devletleri'ndeydi. Ayrılmadan önce bir vasiyetname yazdı; vasiyetnamenin bir paragrafı, Bartók'un özgürlükçülüğünü ve diktatörlükten nefretini gösterir:

> *Ben öldükten sonra bir sokağa adımı vermek ya da kamusal bir mekânda benim adıma anıtsal bir yazıt dikmek isterlerse, o zaman benim arzum şudur: Budapeşte'de daha önce Oktogon-tér ve Körönd olan yerlerin şimdiki adları [Hitler ve Musolini] devam ettiği sürece, ayrıca Macaristan'da herhangi bir meydan ya da cadde bu iki adamın adını taşıdığı sürece, Macaristan'da hiçbir meydana, caddeye ya da kamu yapısına benim adım verilmesin ve kamusal bir mekâna benim adıma bir yazıt dikilmesin.*

Amerika Birleşik Devletleri'nde, Columbia Üniversitesinde bir görev verildi; orada bir halk şarkıları derlemesi üzerinde çalıştı. Çok fazla parası yoktu, ama aşırı yoksulluğuyla ilgili hikâyeler romantik bir uydurmadır. Hiçbir zaman başkasına muhtaç olmadı. Bir süre Forest Hills'te bir apartman dairesinde yaşadı ve 1940 Noel'inde, Budapeşte'deki oğullarına yeni evini ve Amerika deneyimlerini betimleyen sevimli bir mektup yazdı:

7 Aralıkta yukarıdaki adreste bulunan döşeli bir daireye taşındık. New York'un merkezine 16 kilometredir, ama metro (ekspres) istasyonu kapımızın önünde; bu yüzden istediğimiz zaman 5 sente 20 dakikada kentte olabiliyoruz. Trenler sürekli çalışıyor, gece gündüz durmadan... Yakında dükkânlar ve bütün kolaylıklar var. Isıtma o kadar aşırı ki, radyatörlerin dörtte üçünü kapatmak zorunda kalıyoruz; yatak odamızın pencerelerinden birini açık tutabiliyoruz (rüzgâr yoksa). Amerikalılaşmaya başlıyoruz, örneğin yemek konusunda. Sabahları greyfurt, kremalı buğday gevreği (!), esmer ekmek ve tereyağı, yumurta ya da jambon ya da balık... Kafam bir sürü yeni sözcükle doluyor; metro istasyonları, sokak adları, metro sistemi planları, bir yığın tren değiştirme olanağı: Burada yaşamak için mutlak gereklilikler... Elektrik, gaz, tirbüşon, konserve açacağı gibi aletlerle, ulaşım araçlarıyla başa çıkmayı öğrenmede yeterince zorluk çektik, ama artık beceriyoruz. Yalnızca arada bir bir aksilik çıkıyor; örneğin geçenlerde metroyla New York'un en güney kısmına gitmek istedik: Nerede neyi değiştereceğimi tam olarak bilmiyordum (görünürde fazla tabela yok; aslında çok seyrek ve karışıklar), bu yüzden 3 saat boyunca yer altında dolaşıp durduk; sonunda zamanımız bitti, amacımıza ulaşamadan utanç içinde eve döndük, elbette yer altından.

Bartók, Columbia'daki işine ek olarak beste yapıp konserler de verdi. Ama sağlığı bozuldu ve son kez 21 Ocak 1943'te New York'ta halkın karşısına çıktı. O ve karısı Ditta, Fritz Reiner'in yönetiminde New York Filarmoni Orkestrasıyla birlikte İki-Piyano Konçertosu'nu (orijinali İki Piyano ve Perküsyon için Sonat) çaldılar. Doktorlar, hastalığın nedenini bulamadılar, ya da Bartók'a öyle söylediler. Kan kanseriydi ve tedavisi yoktu. Bartók hızla kilo kaybetti, 40 kiloya düştü ve sürekli ateşlendi. Amerikan Besteciler, Yazarlar ve Yayıncılar Derneği (ASCAP) kötü dönemi boyunca ana para desteğinde bulundu. Serge Koussevitzky, bir orkestra eseri için 1000 dolarlık bir siparişle Bartók'a geldi. (Reiner'in ve kemancı Joseph Szigeti'nin telkiniyle yapıldı bu teklif.) Sonuç, Orkestra için Konçerto oldu; Bartók'un en popüler orkestra eseri olduğu anlaşıldı. Yehudi Menuhin için, Eşliksiz Keman için Sonat'ı besteledi ve karısı için, Üçüncü Piyano Konçertosu üzerinde çalıştı. 1944'ün sonunda işler iyiye gidiyordu. Teliflerden ve performans ücretlerinden para gelmekte; Boosey and Hawkes'le yapılan yeni bir anlaşma daha fazlasını vaat etmekteydi; William Primrose için bir Viyola Konçertosu üzerinde çalışmaktaydı;

Barlett ve Robertson için iki piyano konçertosu düşünmeye başladı. Ama beklentileri iyileştikçe kendisi zayıf düştü. Büyük ölçekli iki eseri –eksik bırakılan Viyola Konçertosu ve neredeyse tamamı bitirilen Üçüncü Piyano Konçertosu– aynı anda bitirmeye çalıştı. 26 Eylül 1945'te New York'ta öldü. Ölüm döşeğinde Schubert gibi yakındı: "Sorun, hâlâ söyleyecek çok şeyim varken gitmek zorunda olmam."

Ölümünden sonra birkaç yıl içinde Bartók, en çok çalınan modern besteciler arasına girdi. Bartok'un müziğinin büyük bölümünden nefret eden Boulez bile imana geldi ve en inandırıcı Bartók şefi olarak hayranlık kazandı. Orkestra için Konçerto yalnızca repertuvara girmekle kalmadı, aynı zamanda *Petruşka* ve *Klasik Senfoni*'yi neredeyse bir yana itti. Yeni başlayan piyanistler altı ciltlik *Mikrokosmos*'u, gençleri modern klavye sesleriyle tanıştırmayı amaçlayan, basitten zora doğru giden 153 parçayı hatmetmeye başladılar. Bu parçalar standart öğretim malzemesi haline geldi. Genç virtüözler son iki piyano konçertosunu, özellikle Üçüncüsü'nü çalmaya başladılar. Bu eserle ilgili bir yarış vardı; yirminci yüzyılın en popüler piyano ve orkestra eserleri olarak Prokofyev'in Do-Majör Konçertosu ve Rachmaninoff'unkilerle aşık atıyordu. Altı yaylı çalgılar dörtlüsüne özellikle hayranlık duyuluyordu. Altılı dizi, Bartók'un ölümünden sonra giderek artan sıklıkta çalındı ve birçok kişi tarafından, Beethoven sön dörtlülerinden sonra en büyük oda müziği külliyatı sayıldı.

1908 ve 1917 tarihli ilk iki Bartók dörtlüsü, armoniler disonant bir kromatiklik türü kullanmasına rağmen görece gelenekseldir. 1927 tarihli üçüncüsü ve ondan sonraki üç dörtlü oda-orkestra seslilikleriyle ve o günün dinleyicilerini ve çalgıcılarını korkutan bir dizi efektle dolu, yeni, vahşi, dehşet verici bir dünyadadırlar. Bartók bütün çalgılar için *glissando* (kaydırma), *ponticello* yay çekme (köprüye yakın), armonikler, *col legno* (yayın ağaç kısmını kullanarak), karışık çoklu duraklar, çeyrek tonlar ve ünlü "Bartók *pizzicatosu*"nu da (tellerin keman sapında sekmesi) kapsayan bir vurmalı sesler çeşitliliği ister. Aklında Brahms'ın, hatta geç Beethoven'ın dörtlüleriyle, hazırlıksız olarak bu müziğe gelmek, dinleyiciler için rahatsız edici bir deneyim olabilir. Bu dörtlüler tek dinleyişte, Beethoven dörtlüleri ne kadar anlaşılabiliyorsa o kadar anlaşılabilirler. Aynı şey Bartók'un *Music for Strings, Percussion, and Celesta*'sı ve İki Piyano ve Perküsyon için Sonatı için de söylenebilir. İlkinin açılış bölümü, sessiz polifonik akışı ve görkemli, sert

dünyasıyla, Beethoven'ın Do-diyez Minör dörtlüsünün açılışıyla karşılaştırılmıştır. Bu eserlerin ifade tarzı iyice sindirilmelidir, bunun için de birçok kez dinlemek gerekir. Ondan sonra müzik berraklaşır. Zengin ve karışık olan müzik, artık ilk göründüğü kadar zor değildir. Her zaman hazır Macar ritimleri ve halkvâri ezgi parçaları güçlü bir biçimde öne çıkar ve disonanslar, korkunç görünmek yerine dokunaklı gelmeye başlar. O kulak tırmalayıcı ikililer ve yedililer, o birbirine kenetli akorlar, köylü müziği makamlarından gelen o armoniler, o vahşi ve eksantrik beşlik ve yedilik ritimler –hepsi berraklaşıp doğrudan duygusal bir söze dönüşür.

Bartók'un kendisinin de özenle işaret ettiği gibi, öncelikle bir "milliyetçi" değildi. Saf haliyle halk müziğinin ürün verici bir güç olduğuna hasbelkader inanan bir besteciydi. Bu yüzden bir folklorcu olarak değil, bir besteci olarak değerlendirilmek istedi. Kimseden aman dilemeyen pürüzlü müzik besteledi ve en iyi eserleri, yirminci yüzyılın en güçlü ve en ödünsüz müzikal kafalarından birinin yasımasıdır.



ARNOLD SCHOENBERG (1874-1951)
(RICHARD GERSTL)

39
İKİNCİ VİYANA OKULU
SCHOENBERG, BERG, WEBERN

Yirminci yüzyılın ilk on yılı, insan düşüncesinde bir dizi sarsıcı değişime tanık oldu. Bu değişimler o kadar radikaldi ki tam olarak ne anlama geldikleri, o sırada fark edilmedi ve sonuçlarını göstermeleri yılları aldı. 1900'de Sigmund Freud *Rüyaların Yorumu*'nu yayımladı ve ondan sonra insanoğlu, insan zihnini araştırmanın yeni bir yolunu buldu. Aynı yıl Max Planck, Öklitçi geometriyi ve Newtoncı fiziği kökten değiştiren kendi kuantum kuramını yayımladı. Planck'ın denklemleriyle çalışan Albert Einstein, 1905'te kendi görelilik kuramını geliştirdi; ondan sonra, insanoğlunun, evreni yöneten kurallarla ilgili anlayışı değişti. 1903'te Wright Kardeşler, bir uçağı havalandırıp insanın eskiden beri süregelen bir alet yardımıyla uçma arayışını başarıyla sonuçlandırdı. 1910'da Wassily Kandinsky, ilk tam soyut tablosunu yaptı ve ondan sonra ressamlık, bir daha eskisi gibi olamadı. İlk kez bir tablo, doğada bir şeye gönderme yapmadan yalnızca biçimsel bir şekil ve renk toplamı olarak görülebildi. 1908'de Arnold Schoenberg, *Buch der hangenden Gärten*'ini besteleyip yüzyıllık tonalite kavramını, Newton'ın makro-kozmosunu Einstein'ın yıkması kadar etkili bir biçimde, yerle bir etti. Bütün bunlar on yıl içinde, yazılı tarihin belki de en devrimci on yılı içinde oldu.

13 Eylül 1874'te Viyana'da doğan Arnold Schoenberg, ömrü boyunca gelenekçi olduğunda ısrar eden bir devrimciydi. Geçmişin müzikal estetiğini bir tarafa bıraktığını kabul etmek zorunda kalmasına rağmen bütün eserlerinin "tamamen Alman müzik geleneğinden kaynaklandı"ğını savundu. "Öğretmenlerim, öncelikle Bach ve Mozart'tı; ikinci olarak Beethoven, Brahms ve Wagner'di." Ya da "Ben radikal olmaya mecbur olan bir muhafazakârım." Kısa boylu, kel kafalı, fanatik yüzlü bir adamdı: güçlü, kalın çizgili, Mesih gibi, ödünsüz bir yüz; sürekli güvensizlik ifade eden kalın dudaklı bir ağza sahip bir yüz; kocaman, ışıltılı, manyetik etkili gözleri olan bir yüz. "Gözleri fırlak ve patlamaya hazırdı, adamın bütün gücü gözlerindeydi" (Stravinsky).

Schoenberg, misyon sahibi bir adam olduğunu hissediyordu. "Bir keresinde, ordudayken, besteci Arnold Schoenberg olup olmadığım soruldu. 'Birisi olmak zorundaydı, başka kimse olmak istemeyince ben üstlendim' dedim." Müziği, "insanoğlunun evrildiği daha yüksek bir yaşam biçimini açığa vuran peygamberce bir mesaj" ileten sanat olarak tasavvur ediyordu. Elbette mesajı taşıyan peygamber Schoenberg'di. Daha yüce bir güç onu yönlendiriyordu. Oda Senfoni'si No. 1'i bitirince arkadaşlarına, artık üslubunu saptadığını söyledi. "Ama bir sonraki eserim bu üsluptan büyük bir sapma gösterdi; şimdiki üsluba doğru attığım ilk adımlarımdı... Yüce Kumandan bana daha yüksek bir yol buyurmuştu." Mektupları, müziğinin değiştirilemez doğruluğuyla ilgili ısrarla doludur. Schoenberg'in egomanisi, Wagner'inkine yaklaştı. "Yaptığıma inanırım ve yalnızca inandığımı yaparım; benim inancıma el sürene yazıklar olsun. Böyle birini düşman sayarım ve aman vermem! Hasımlarımın yanındaysanız benim yanımda da olamazsınız." Ya da "Benimkinden farklı görüşler asla gücenmemem gereken şeylerdir; kısa bir bacağı, biçimsiz bir eli ve benzeri başka bir sakatlığı olan birine gücenmeyeceğim gibi. Böyle bir kişiye ancak üzülebilirim, ama ona kızamam." 1942'de onunla ilgili yüksek lisans tezi yazan bir öğrenci, kendisi ve müziğiyle ilgili bilgi vermesini istedi. Yanıtı çarpıcıydı: "*Pierrot lunaire*'in ve müziğin tarihini değiştiren diğer eserlerin bestecisi, bir yüksek lisans tezinin üretimine katılma onurlu davetinizden ötürü size teşekkür eder. Ama yüksek lisans diploması adaylarının asla bilmeyeceği eserler yazmasının daha önemli olduğunu düşünür; bu adaylar o eserleri bilirse, bu tip sorularla onun canını sıkmalarını önleyecek mesafeyi hissetmezler." Demek ki onun zamanında bestelenen müziğin çok azı –eğer varsa– onu tatmin ediyordu. Stravinsky'nin Yeni-Klasisizmiyle alay etti ve kişisel olarak da yerdi. "Oburlar ('modern' diye yutturulan) gibi" üst üste ahenksizlik yığan, "ama bunlardan sonuç çıkarma cesareti olmayan" bestecileri küçümsemekten başka bir şey yapamam dedi. "Sözde tonalistler"le ve " 'falana filana bir geri dönüş' yaptığını iddia eden" Busoni ve Hindemith gibi Yeni-Barok bestecilerle dalga geçti. (Ama kendisi de tutarsız bir biçimde, Bach'a dönüş hareketinin lideri Reger'i bir deha olarak görüyordu.) "Daha ileri bir düşünce tipine uygun bir tekniği, doğası gereği ilkel olan popüler müzik düşüncelerine uygulamaya çalışan" Bartók'un başını çektiği folklor okulundan da hoşlanmıyordu. Son olarak

Schoenberg, adeta kimseyi atlamadığından emin olmak için, kapsamlı bir süpürme hareketiyle "yalnızca *mannerist* (üslupçu) olarak görebildiği bütün 'istler'e" saldırdı.

Schoenberg, başlangıçta Wagner ve Mahler'den kaynaklanan gösterişli bir kromatik dokuya sahip, az çok geleneksel müzik yazdı. Yine de ilk partisyonlarından itibaren bir bozguncu olarak görüldü. 1900'de bir grup şarkısı, bir resitalde kamusal bir taşkınlık yarattı. Schoenberg, yıllar sonra, "Ondan beri skandalın arkası kesilmedi" diyordu. *Verklärte Nacht* (*Başkalaşmış Gece*) bile, 1903'teki prömiyerinde neredeyse bir ayaklanmaya neden oluyordu. Bugün *Verklärte Nacht* gibi bir partisyon, post-Romantizmin özü olarak görülür; ama yüzyılın başındaki dinleyiciler öyle görmüyordu ve sağlam tonaliteden yoksunluk, onlar için sarsıcıydı.

Schoenberg, kendi kendini yetiştirmiş bir besteci olarak müziğe geldi. Sekiz yaşında keman çalmasına rağmen çok az eğitimi vardı. Bir delikanlı olarak beste yapmaya çalıştığında, dinlediği müziği taklit ediyordu. Bir süre bir bankada çalıştı; ama Viyana'nın entelektüel yaşamının bir parçası olup sanatçılara, yazarlara ve müzisyenlere karıştı. Besteci ve şef Alexander von Zemlinsky'yle tanıştı ve ondan kontrpuan dersleri aldı. Bilindiği kadarıyla Schoenberg, başka da ders almadı. Tarihte büyük ölçüde kendi kendini yetiştirmiş çok az önemli besteciden biridir. Schoenberg, 1901'de Zemlinsky'nin kız kardeşiyle evlendi. (Eşi 1923'te öldü, ondan sonra Schoenberg, kemancı Rudolph Kolisch'in kız kardeşiyle evlendi.)

Schoenberg'in ilk eserleri, bir yaylı çalgılar dörtlüsü ile bir grup şarkıyı kapsamaktaydı. 1899'da uzun, yorucu bir post-*Tristan* iç çekme olan yaylı çalgılar altılısı *Verklärte Nacht*'ı besteledi. (1917'de Schoenberg, yaylı çalgılar orkestrası için yeniden yazdı; 1943'te o versiyonu kapsamlı bir biçimde gözden geçirip değiştirdi.) *Verklärte Nacht*'la ilgili tek tuhaflık, bir programa uyarlanan bir oda müziği parçası olmasıdır. (Bunun dışında hemen akla gelen tek örnek, Smetana'nın Mi-Minör Dörtlüsü *From My Life*'tır.) Senaryonun kaynağı, Richard Dehmel'in bir şiiriydi. Schoenberg daha sonra bütün "kuralları" bozan müzik bestelemeye devam etti ve sonunda, İkinci Dünya Savaşından sonraki kuşağın müzikal düşünüşünü etkileyen en önemli tekil faktör olacak bir düzenleme sistemi –"on iki ton yöntemi" denilen– yarattı. İşin tuhafı, oldukça geleneksel olan *Verklärte Nacht*, en popüler kalan Schoenberg eseridir; tıpkı Stravinsky'nin *Ateş Kuşu* gibi.

Schoenberg, evlendikten sonra kısa bir süre Berlin'de çalışıp müzikhol ve operet performansları yönetti. Senfonik şiiri *Pelleas und Melisande* üzerinde ve 1900'de, yıllarca partisyon haline getirilmeyen muazzam *Gurrelieder* üzerinde çalıştı. 1903'te Viyana'ya döndü ve ders vermeye başladı. İlk öğrencileri arasında Anton Webern ve Alban Berg vardı. Webern, 3 Aralık 1883'te doğdu. Sakin bir akademisyendi; 1906'da müzikolojide doktora yaptı. Yıllarca Viyanalı Yaratıcıların Senfoni Konserlerinde şeflik yaparak geçimini sağladı. 9 Şubat 1885'te doğan Berg, uzun boylu, yakışıklı, aristokrat bir gençti; ailesinin parası vardı. Bir müzisyen olarak Schoenberg'e geldiğinde tam bir amatördü. Schoenberg 1910'da şöyle yazıyordu: "İçinde bulunduğu durum... öyleydi ki imgelemi, açıkça şarkı dışında bir şeye çalışmıyordu. Şarkıların piyano eşlikleri bile, üslup olarak şarkıya benziyorlardı. Enstrümantal bir bölüm yazma ya da enstrümantal bir tema icat etme yeteneğinden kesinlikle yoksundu. Yeteneğindeki bu kusuru gidermek için başvurduğum çareleri hayal edemezsiniz." Schoenberg'in başka yetenekli öğrencileri de vardı; ama hiçbiri Berg ve Webern düzeyinde değildi. Schoenberg'e tapıyorlardı; zaten o da tapmayı dayatıyordu. Schoenberg'in öğretimi, katı ve ısrarcıydı; ama öğretisel değildi. Daha başlarken bile öğrencinin kendi imgelemini kullanmasında ısrar ederdi. Alıştırmalar ezbere yazılmayacaktı. En basit biçimlerinde bile, ifadeli alıştırma olmalıydılar. Webern daha sonra şöyle yazıyordu: "İşte [öğrenci], müzikal inşanın en ilkel başlangıcında bile fiilen yaratmalıdır. Schoenberg'in öğrenciye açıkladığı şey, tamamen elindeki çalışmayla ilgilidir. Dışarıdan dogmanın gelmesine izin vermez. Bu yüzden Schoenberg, aslında yaratma yoluyla eğitir. Azami enerjiyle öğrencilerin kişiliğinin izlerini takip eder, onları derinleştirmeye çalışır, atılım yapmalarına yardımcı olur..." Schoenberg ömrü boyunca Berg ve Webern'in manevi babası olarak kaldı. O vaaz etti, onlar itaatkar bir biçimde dinledi.

Schoenberg'in müziği, çok geçmeden, *Pelleas und Melisande*'nin ve *Gurrelieder*'in devasa orkestra kavramlarından kopmaya başladı. 1906 tarihli Oda Senfonisi No. 1, daha çok o sırada Skriyabin'in Rusya'da yaptığı gibi, dörtlüleri denedi. 1908'de Schoenberg, tonaliteyi terk etme noktasına ulaşmıştı. *Buch der hangenden Garten*'deki (Op. 15) şarkıların yeni bir şeye yol açtığını kavradı:

> *Op. 15 şarkılarıyla birlikte, yıllardır önümde sallanıp duran ideal bir forma ve ifadeye yaklaşmayı ilk kez başardım... Geçmiş bir estetiğin bütün izlerini*

sildiğimin farkındayım; bana kesin gibi görünen bir hedefe doğru gitme sürecindeysem, üstesinden gelmek zorunda olduğum direnci zaten hissederim... Sanırım, şimdiye kadar bana inanan bazı kimseler bile bu evrimin zorunluluğunu kavramayacak.

Şarkıları, tek perdelik kısa opera *Erwartung*, Beş Orkestra Parçası (ikisi de 1909'da), 1911'de Altı Küçük Piyano Parçası ve her şeyden önce 1912'de *Pierrot lunaire* izledi. Schoenberg, artık post-Romantik müzikten çok Dışavurumcu müzik yazıyordu. Bu, tesadüf değildi. Dışavurumculuğu rayına oturtan grup olan *Die Brücke*'ün Alman ressamlarıyla yakın ilişki içindeydi ve kendisi de, kendi portresi de dahil, çarpıcı, amatörce tablolar yaptı. Kandinsky'nin Dışavurumcu resim tanımı, şu ifadeyi içermekteydi: "... içsel bir ifadenin dışsal, görünür biçimde sunumu." Schoenberg, çok bilinçli bir biçimde, Dışavurumcuların resimde yaptıklarını müzikte yapmaya çalıştı. "Yazdığım her şeyin benimle belli bir içsel benzerliği vardır." Dışavurumculuk, yoğunlaşmış Romantizmdir, içsel durumların araştırılmasıdır. Dışavurumcu sanat ve müzik çok ciddidir. Dışavurumculuk yüzeysel hoşluktan sakınır ve doğayı aşmaya çalışır. Çoğu kez toplumsal yorumla, psikolojik yorumla, ruhla, ruhsal durumla, bilinçdışıyla ilgilenir. Kokoschka bir keresinde bir portre yaptı. Poz veren modele "Sizi bilenler sizi tanımayacak, ama sizi bilmeyenler sizi çok iyi tanıyacak" dedi. İzlenimciler saydam ve duyusal dokularla ve siyah pigmentlerden sakınarak ("Doğada siyah yoktur") ideal bir durumu akla getirmeye çalışırken Dışavurumculuk, çıplaktır, çoğu kez acımasızdır, çizgi ve doku bilerek çarpıtılır, sinirsel gerilimle doludur. İzlenimci müzik pürüzsüzdür ve hiçbir zaman tonaliteden (=doğa) tamamen kopmaz; Dışavurumcu müzik disonanttır, atonaldır, çentik çentik ezgisel atlamaları vardır ve idealizmden çok, yoğunlaşmış bir gerçekçilikle ilgilenir.

Schoenberg, sürekli tamamen atonal dokulara –kendi ifadesiyle "disonansın kurtuluşu"– doğru hareket ediyordu ve bu dokuları Op. 11 piyano parçalarında ve *Pierrot lunaire*'de gerçekleştirdi. Operası *Erwartung* ("beklenti" ya da basitçe "bekleme" olarak çevrilen bir başlık), sonunda Berg'in *Wozzeck*'iyle sonuçlanan estetikte anlamlı bir adımdı. Schoenberg, Erwartung'u 1909'da 17 Ağustos ile 12 Eylül arasında on yedi yoğun günde besteledi. (Sonra, 30 dakikalık bir eserin sahne performansını on beş yıl beklemek zorunda kaldı.) Metin, Marie Pappenheim'ındır. Bir kadın ormanda âşığını arar.

Onu kendisinden çalan kadının evinin yakınında ölü bulur. Bütün hikâye budur. Müzik, büyük ölçüde hitabetli olan bir vokal çizgiyle ve büyük ölçüde dörtlüler ve bozuk dörtlüler, yedililer ve karmaşık nota gruplarından oluşan bir armoniyle kadının zihin durumlarını yansıtır. Bütün eser atematiktir. Yani herhangi bir tema tekrarı yoktur ve kabul edilen anlamda ezgi kaybolmuştur. Yine de eser, insan ifade tarzına kendini verince, ileriye dönük olduğu kadar geriye de dönüktür. Aslında aşırı derecede Wagnercidir. Büyük orkestrada, zengin dokularda ve birçok librettonun yanında Wagner barizdir. *Tristan und Isolde* gece ve gündüz simgeciliğiyle doludur, *Erwartung* da öyledir. *Tristan und Isolde* bir aşk ölümüyle biter, *Erwartung* da öyle biter: Schoenberg'in operasındaki kadın, ölü âşığını bulunca, *Liebestod*'tan geri kalmayan uzun bir pasaj okur.

Erwartung, geriye Wagner'e baktığı gibi, ileriye, birçok kişinin Schoenberg'in en anlamlı partisyonu saydığı *Pierrot lunaire*'e de bakar. *Pierrot lunaire* konuşmacı (bir şarkıcıdan çok bir aktris görevlendirildi), flüt (pikolo ikileme), klarnet (basklarnet ikileme), keman (viyola ikileme), viyolonsel ve piyano için bestelendi. *Pierrot lunaire*'in yirmi bir şarkısı için Schoenberg, Albert Giraud'nun Otto Erich Hartleben tarafından Almancaya çevrilen bir şiirini kullandı. Şiir, T. S. Eliot'ın *Çorak Ülke*'sinin bir paralelidir ve modern insanın yozlaşmasıyla ilgili bir dizidir. Schoenberg'in besteleri, cüretleri ve yenilikleriyle emsalsizdi ve ilk kez *Sprechstimme* (tam anlamı "konuşma sesi") ve *Sprechgesang* (tam anlamı "konuşma şarkısı") sözcükleri dile girdi. Vokal çizgi, konuşma örüntülerinin yükselip alçaldığı neşeli bir konuşma şarkısı –*Sprechgesang*– gerektirir. Şarkı değildir, ama konuşma da değildir; ikisinin arasında bir şeydir; ses yaklaşık perde sesleriyle bazen yukarı çıkıp aşağı iner (arada bir olağanüstü yüksek bir falsetto sese çıkar). *Pierrot lunaire*'de müziğin bir kısmı geleneksel formlara –passacaglia, kanonlar ve benzeri– dayanır. Formlar klasik olarak kesin olabilirler, ama armonik ve ezgisel ifade tarzı, bilinen bütün kuralları ihlal eder. Müzisyenler burada yeni bir ses dünyasının olduğunu hemen anladılar. Ama iş bundan ibaret değildir. *Pierrot lunaire*, kan simgeciliğiyle dolu, mecaz yüklü, minyatür, hayalet bir dünyayı barındıran büyülü ve hatırlatıcı bir partisyondur. Bugün, *Bahar Ayini*, Joyce'un *Ulysses*'i ve Picasso'nun *Avignonlu Kızlar*'ı kadar çığır açıcı bir eser olduğu kabul edilir. Özellikle, *Pierrot lunaire*'in vokal üslubu, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin birçok bestecisini çok güçlü bir biçimde etkilemiştir.

Schoenberg, *Style and Idea* kitabında, *Verklärte Nacht*'ın bestecisinden *Pierrot lunaire* ve on iki ton müziğine gelişiminin izini sürdü. Önemli bir pasaj, Schoenberg'in kafasında bulunan ve *Pierrot*'ya yol açan kavramlarla ilgilidir:

> *Son yüzyılda armoni kavramı, kromatikliğin gelişmesiyle muazzam ölçüde değişti. Tek bir tonun, kökün; akorların inşasına hâkim olduğu ve dizilişlerini düzenlediği düşüncesi –tonalite kavramı– gelişip önce,* genişlemiş tonalite *kavramına dönüşmek zorunda kaldı. Çok geçmeden, böyle bir kökün, her armoninin ve armonik dizilişin işaret etmesi gereken merkez olarak kalıp kalmaması kuşkulu hale geldi. Dahası başlangıçta, ya da sonda, ya da başka herhangi bir noktada ortaya çıkan bir toniğin yapıcı bir anlama sahip olup olmadığı kuşkulu hale geldi. Richard Wagner'in armonisi, armoninin mantığında ve yapıcı gücünde bir değişiklik yapmıştı. Bunun sonuçlarından biri, özellikle Debussy'nin uyguladığı, izlenimci denilen armoni kullanımıydı. Onun yapıcı anlamı olmayan armonileri, ruh hallerini ve resimleri renkli ifade etme amacına hizmet etti. Ruh halleri ve resimler, müzik dışı olmalarına rağmen müzikal işlevlerle bütünleşen yapıcı öğeler haline geldiler; kuramda olmasa da pratikte bir tür duygusal kavranabilirlik ürettiler. Tek başına bu, beste tekniğinde köklü bir değişikliğe her halde neden olmazdı. Ne var ki benim, disonansın kurtuluşu dediğim şeyle sonlanan eşzamanlı bir gelişme olunca böyle bir değişim zorunlu hale geldi.*

Schoenberg'in açıklamasına göre, "disonansın kurtuluşu" terimi, disonansın kavranabilirliğine işaret eder; "konsonansın kavranabilirliğine eşdeğer sayılır. Bu öncüle dayanan bir üslup disonansları konsonanslar gibi ele alır ve tonal bir merkezi reddeder. Bir anahtar kurmaktan uzak durmakla, modülasyonu dışlar; çünkü modülasyon, yerleşik bir tonaliteden ayrılıp *başka bir* tonalite kurmak demektir." Schoenberg, bu üslupta ilk kompozisyonların 1908'de kendisi tarafından ve hemen ardından Webern ve Berg tarafından yazıldığını söyler. Söylemeye gerek yok, bu tür müzik muazzam bir düşmanlıkla karşılaştı ve hâlâ karşılaşır. Besteciler arasında Schoenberg ve Webern çılgınlığının dorukta olduğu 1960'larda bile müzikleri nadiren icra edildi. Yüzyılın ilk on yıllarında neredeyse her Schoenberg prömiyerine bir *skandal* eşlik etti. Çok fazla prömiyer olmamakla birlikte. Müzik vahşiydi, çok zordu, dinleyici tarafından sevilmiyordu; bu yüzden pek çok müzisyen ve şef ondan uzak duruyordu. Schoenberg, kendi müziğinin normal dil ola-

cağından emindi. 1910'da şöyle yazıyordu: "On yıl içinde her yetenekli besteci, ister doğrudan benden öğrenmiş olsun ister yalnızca eserlerimden, bu şekilde yazıyor olacak." Daha sonra o kadar emin olmadı. 1924'te "Bugün, anlaşılamadığımı kavradım ve saygıyla yetinmeye razıyım" diyordu. Ölümünden birkaç yıl önce, kaderine boyun eğdi. 1947'de yazılan bir mektupta şunları söyledi: "Çok iyi biliyorum ki eserlerimin tam olarak anlaşılması, birkaç on yıldan önce beklenemez. Müziğimi anlamadan önce müzisyenlerin ve dinleyicilerin zihinlerinin olgunlaşması gerekir. Bunu biliyorum, erken bir başarıdan vazgeçtim ve kaderimin bana yazmayı emrettiklerini yazmanın, tarihsel görevim olduğunu biliyorum –başarılı ya da başarısız."

Her besteci gibi Schoenberg de performans peşinde koştu. Pek çok besteciden farklı olarak, performansların müziğe sadık kalmasında –yani tam hazırlanmasında– ısrar etti, aksi takdirde performansa izin vermemekte diretti. 1913'te besteci-şef Franz Schreker, bir performansı iptal etme tehdidinde bulunduktan sonra, yayıncısına "Kimse bana kabadayılık yapamaz" diye yazdı. "Sükseye o kadar hevesli değilim. Özellikle, *herhangi bir* performansla değil, yalnızca iyi bir performansla ilgilenirim... Lütfen performansı iptal etmekte tereddüt etmeyin." *Erwartung* ve *Die glückliche Hand* operalarının bir kez sahnelenip sonra kaldırılmasına izin vermeyecekti. "Bir tiyatroya yalnızca repertuvara almaları için izin veririm." Viyana Filarmoni Orkestrası müziğini hiç çalmadığı için öfkelenen ve gücenen Schoenberg, Wilhelm Furtwängler'e "Yeni eserimin ilk performansının Viyana'da olmasına izin vermeyeceğim. Filarmoni Orkestrasının, müziğini henüz icra etmediği tek ünlü besteci benim. Öyle de kalsın!" uyarısında bulundu. Amerika Birleşik Devletleri'nde, Otto Klemperer'in onun müziğinden duyduğu hoşnutsuzluğu ifade ettiğini, kendisine "yabancı" olduğunu söylediğini öğrendi. Klemperer, bir eseri yönetme konusunda Schoenberg'le ilişkiye geçince, iddia edilen açıklamasıyla ilgili sert bir suçlama mektubu aldı. "O nedenle eserlerimi yönetmeyi bırakmanız gerektiğini düşünüyorum. Zira, eğer müzik size yabancılamışsa nasıl bir performans olabilir?" 1922'de Edgard Varèse, *Pierrot lunaire*'i icra etmeye karar verdi ve Schoenberg'den sert bir mektup aldı. Mektupta başka şeylerin yanı sıra, aşağıdaki paragraf da vardı:

> *Bununla birlikte beni eşit ölçüde inciten şey, yapıp yapamayacağınızı bana sormadan* Pierrot lunaire *için kesin bir tarih saptamış olmanızdır. Uygun bir konuşmacı, bir kemancı, bir piyanist, bir şef vb. buldunuz mu? Kaç prova*

yapmayı düşünüyorsunuz vb. vb. Viyana'da aç ve titreyen insanlarla 100 kadar prova yapıldı ve benim işbirliğimle hatasız bir topluluğa ulaşıldı. Ama sizler yalnızca bir tarih saptıyor ve her şeyin hallolduğunu sanıyorsunuz! Zorluklardan, üsluptan, hitabetten, tempolardan, dinamiklerden, bütün bunlardan haberiniz var mı? Ve benden işbirliği yapmamı bekliyorsunuz? Hayır, o kadar becerikli *değilim. Benimle bir şey yapmak istiyorsanız, işe tamamen farklı başlamalısınız. Şunları bilmek istiyorum: 1. Kaç prova? 2. Provalardan kim sorumlu? 3.* Sprechstimme*'yi kim yapar? 4. Çalgıcılar kim? Bütün bunlar beni tatmin ederse rıza gösteririm. Bundan ötesine gücüm yetmez ve istediğinizi yapabilirsiniz. Ama o zaman lütfen bana bir şey sormayın. Daha yardımcı olacak bir şey söyleyemediğim için üzgünüm. Ama bu salt ticari yaklaşımı reddetmeliyim. Başka bir zaman daha dostane olma fırsatı bulmayı içtenlikle umuyorum.*

Birinci Dünya Savaşı sırasında, 1915 ile 1917 arasında iki devre askere alındı. Çok az beste yaptı ve 1923'e kadar bir şey yayımlamadı. İki ünlü öğrencisinden Berg üç yıl, Webern kısa bir süre orduda kaldı. İri yapılı, yakışıklı, sağlıklı görünen; ama iyi olmayan Berg, astımdan ötürü çürüğe çıkarıldı. Webern, görme bozukluğundan dolayı terhis edildi. Berg, Webern ve Schoenberg, savaş yıllarında sürekli temas halinde kaldılar ve ardından Schoenberg Berlin'e göçünce de, mektuplaştılar, birbirlerinin en son bestelerini betimleyip çözümlediler. Üçlünün en Romantik olanı; en fazla Wagner, Mahler ve post-Romantizm hissi vereni Berg'di. Schoenberg gibi Berg'in de Alman geleneğinde kökleri vardı ve sürekli eski formlarla çalışıyordu. Çok fazla beste yapmadı. 1912'de *Altenberg* şarkıları, 1914'te Üç Orkestra Parçası geldi ve 1914'te *Wozzeck* üzerinde çalışmaya başladı; Georg Büchner, oyunu kendi amacına uyarladı. Librettoyu 1917'de, partisyonu 1922'de bitirdi. Berg'in operasını Klasik ve Klasik-öncesi formlar üzerine inşa etmesi karakteristikti. Bu atonal, Dışavurumcu opera, bestecisi tarafından bir sonat olarak tanımlandı; birinci perdesi sergi, ikinci perdesi gelişme ve üçüncü perdesi bir sergi tekrarı biçimi. Beş sahneden oluşan I. Perde, bir süit, rapsodi, askeri marş, ninni, *passaglia* ve rondo içerir. II. Perdenin beş sahnesi, aslında bir senfoninin beş bölümüdür: sonat bölümü, fantezi ve füg, largo, *scherzo* ve rondo (bir girişle birlikte). Yine beş sahne olan III. Perde, bir dizi yaratıcılıktır: bir tema, bir ton, bir ritim, bir akor, bir tonalite üzerine.



ALBAN BERG (1883-1935)

Çok az kişi *Wozzeck*'i dinlerken bu yapının farkındadır. Prömiyeri, eşi görülmemiş bir dizi provadan sonra Erich Kleiber'in şefliğinde 1925'te Berlin Devlet Operasında yapıldı. Operanın sevildiği söylenemez; ama öyle bir heyecan yarattı ki, diğer Avrupa opera evleri de sahnelemek için yarışa girdi. Eleştirmenler, yoz sanat ve müzikte kaos diye saldırdı; *Wozzeck*'in hayranları ve savunucuları da vardı. Bu kadar güçlü ve özgün bir operanın safında doğal olarak ferasetli dinleyiciler vardı. Daha duyarlı dinleyiciler, Berg'in deliliğinde bir yöntem bulunduğuna karar verdiler. *Vossiche Zeitung*'da Max Marschalk, *Wozzeck*'te disonansın tam bir ilke düzeyine yükseltildiğine işaret etti. "Formlar çözünüp akıcılığa dönüşür, renkler kaynaşır ve buradan, bizzat salınımıyla ve bulutsu atmosferiyle *Wozzeck*'in bir operaya dönüşmesini haklılaştıran müzik ortaya çıkar." *Die Musik*'te Adolf Weissman, operanın manevi değerlerini ve "içgüdüsel algısını" yazdı.

Diğer eleştirmenler huzursuz oldu. *Der Auftakt*'ta Erich Steinhardt, "Dinleyici öyle bir hipnotik duruma ulaşır ki salonun duvarlarının üzerine yıkılmak üzere olduğuna inanır" dedi. Elbete ağzından köpük saçan eski tarz eleştirmenler de vardı. *Deutsche Zeitung*'dan Paul Zschorlich, bunlardan biriydi: "Devlet Operasından ayrılırken, bir halk tiyatrosunda değil, bir tımarhanedeymişim duygusuna kapıldım. Sahnede, orkestrada, koltuklarda –düpedüz deliler... Burada, müzikal açıdan idamlık bir suçtan bahsediyoruz." Sovyet eleştirmenler, *Wozzeck*'te doğal olarak Batının gerilemesini gördüler ve görüşlerini onaylı ideolojik dille ifade ettiler: "Berg'in operası... Batı Avrupalı küçük burjuva aydınların süregiden faşistleşme karşısındaki çaresizliğini açığa vurur ve yalnızca Batı Avrupalı burjuva bestecinin bilincinde değil, genel olarak Batı Avrupa müzik kültüründeki krizi sergiler" (Boris Asafyev, *Sovietskaya Musica*'da).

Berg 1928'de Gluck ve Wagner'e kadar geri giden bir dille ne yapmaya çalıştığını açıkladı:

> Wozzeck'*le operanın sanatsal yapısını iyileştirmeyi hiç düşünmedim... İyi müzik bestelemek, Büchner'in ölümsüz dramasının içeriğini müzikal olarak geliştirmek, onun şiirsel dilini müziğe çevirmek istedim; bunun dışında, bir opera yazmaya karar verdiğimde tek niyetim, kompozisyon tekniği de dahil, tiyatroya ait olanı tiyatroya vermekti. Başka bir deyişle müzik, bilinçli bir biçimde, her uğrakta eyleme hizmet etme görevini yerine getirecek şekilde oluşturulmalıydı. Dahası müzik, eylemin sahnede*

gerçekliğe dönüştürülmek için ihtiyaç duyduğu her şeyi vermeye hazır olmalıdır...

Bu amaçların az çok eski müzikal formlar kullanılarak gerçekleştirilmesi (eleştirmenler tarafından benim sözde opera reformlarımın en önemlilerinden biri sayılan) doğal bir sonuçtu. Libretto için, Büchner'in gevşek yapılı, bazen parça niteliğinde yirmi altı sahnesinden bir seçim yapmak zorunluydu. Müzikal varyasyonlara uygun olmayan tekrarlardan uzak durulmalıydı. Son olarak sahneleri perdeler halinde bir araya getirmek, düzenlemek ve gruplandırmak gerekiyordu. Bu yüzden sorun, benim irademin tamamen dışında, edebi olmaktan çok müzikal; dramaturji kurallarıyla değil, daha çok müzikal yapı yasalarıyla çözülecek bir sorun haline geldi. Tikel herhangi bir birey bu operanın çerçevesi içindeki müzikal formlardan, her şey hazırlanırken gösterilen titizlik ve mantıktan, perde ilk kez açıldığından son kez kapanana kadar her ayrıntıda sergilenen beceriden ne kadar haberdar olursa olsun, izleyiciler arasında çeşitli füglere, keşiflere, süitlere, sonat bölümlerine, varyasyonlara ve passacaglia'lara dikkat eden hiç kimse –Wozzeck'in kişisel kaderini çok aşan bu operanın düşüncesi dışında bir şeye önem veren hiç kimse– olmamalıdır. Benim başarımın bu olduğuna inanıyorum.

Bu arada Webern, farklı bir dünyayı araştırıyordu –makrokozmos yerine mikrokozmos dünyası; hassas, gelip geçici, nokta niteliğinde sesler, sessizlikler, yeni perde ilişkileri, değişmeyen veciz ana fikir, zarif bir biçimde ışıltılı orkestrasyon dünyası. 1908 ile 1909 arasında bestelenen Orkestra için Passacaglia, Stefan George şarkıları, Yaylı Çalgılar için Beş Bölüm ve Orkestra için Altı Parça'da temalardan çok, küçük parçalarla, vecizelerle ve hücrelerle çalıştı. Bir cümlenin neredeyse her notasına farklı bir çalgı verilen, dolayısıyla değişen renkleriyle, yeni bir besteleme yöntemi ortaya çıkardı. Webern, düşünceyi, "ton renklerinden oluşan bir ezgi" ya da *Klangfarbenmelodie*'den söz eden Schoenberg'den aldı. Webern'in müziği giderek daha özlü ve kısa olmaya devam etti. 1914-1917'nin şarkı dizisinde, "katı kontrpuanı temel seriyal formlara uydurma"sıyla seriyal sistemi neredeyse önceliyordu (Pierre Boulez'in görüşüne göre). Boulez'e göre, Webern burada yeni bir boyut yarattı: ses-mekân. "Webern'in dehası, hem bakış açısının radikalizmi hem duyarlılığının yeniliği bakımından emsalsiz gibi görünür."

1923'te Schoenberg tekrar beste yapmaya başladı ve dünyaya yeni bir müzikal düzenleme yolu kazandırdı. "Bu işleme 'Yalnızca Birbirleriyle İlişkili Olan On İki Tonla Beste Yapma Yöntemi' dedim." Josef Matthias Hauer adlı bir besteci, benzer bir sistem geliştirmekteydi; tutunan, Schoenberg'inki oldu. Kısaca, Schoenberg'in on iki ton (ya da dodekafonik) yöntemi bir kompozisyonun, kromatik dizinin on iki notasından oluşan, temel takımda ya da ton-sırasında ya da serisinde hiçbir nota tekrarlanmayacak şekilde düzenlenen bir "seriye" ("seriyal bestecilik" terimi buradan gelir) dayandırılmasını gerektiriyordu. Bir tema ya da motif tarzında işlev gören bu temel takım ya da ton-sırası, ilk açıklamadan sonra üç şekilde kullanılabilir. Aralıkların yönü değiştirilerek (çevrimli), son notadan birinciye (geriye dönüşlü) ve son notadan birinciye aralıkların yönü değiştirilerek (geriye dönüşlü çevrimli) çalınabilir. Bütün bunlar ayna formlardır ve yeni değildir. Bach, *Füg Sanatı*'nda ve başka yerlerde bunları kullanmıştı. Schoenberg, bir müzik parçası içinde tam birliğe ulaşmanın bir yolunu arıyordu –Bach'ın aradığı gibi. Schoenberg'e göre, bu yeni yöntem *"mutlak ve birlikçi müzikal mekân anlayışına* karşılık gelir." Ama müzik nasıl bestelenirse bestelensin, sistemi ne olursa olsun Schoenberg, dinleyicilerin ve müzisyenlerin sistemi unutup müziği müzik olarak yargılamaları gerektiğini ısrarla söyledi: "Sürekli söylüyorum: Benim eserlerim on iki-tonlu *bestelerdir*, *on iki-ton* besteleri değil.

Bu yeni müzik, esasında, Romantiklerin dikey (armonik) yazımına karşıt olarak yataydı (kontrpuanlı). Ezgi çizgisi ayrımlıydı, geniş atlamaları vardı. Ton-sıralaması, üçlü (geleneksel) armoni duygusu olmayacak şekilde düzenlenirdi. (Berg bu kuralı ihlal edecekti.) Çalgılar ve ses, alışılmamış perdelerde kullanılırdı. Fark edilir temalar yerine ton-sıralamasından türetilen hücreler vardı. Schoenberg'in 1923'te yayımlanan Op. 23 Piyano Parçaları'nın son bölümü ve Serenat'ın bölümleri, on iki ton öğelerini içeriyordu; yine 1923'te yayımlanan Piyano Süiti (Op. 25) baştan sona bir on iki ton eseriydi. (İngiliz yazarlar, "on iki ton" *(twelwe-tone)* yerine "on iki nota" *(twelwe-note)* demeyi tercih ederler. Schoenberg'in kendisi, İngilizce yazılan denemelerinde ve mektuplarında ve konuşmalarında "on iki-*ton*" *(twelwe-tone)* terimini kullandı. (Güçlük, "ton" ya da "nota" olarak çevrilebilen Almanca *Ton* sözcüğünden kaynaklanır.)

Schoenberg'in iki çömezi, yeni tekniği coşkuyla benimsediler. Berg post-Romantizmden hiçbir zaman tamamen kopmadı ve daha sonraki seriyal



ANTON WEBERN (1883-1945)
(AVUSTURYA MİLLİ KÜTÜPHANESİ)

püristler onun çalışmalarına, seriyal teknik içinde bile çoğu kez tonal göründüğü için melez dediler. Berg, seriyal ilkeleri bütünleştiren yaylı çalgılar dörtlüsü için *Lyric Suite* ve Oda Konçertosu üzerinde çalışmaya koyuldu. Sonra seriyal bir operaya, *Lulu*'ya başladı; son eseri Keman Konçertosu da seriyaldı. *Lulu* için Berg, Frank Wedekind'in iki dramasını –*Erdgeist* ve *Die Buchse der Pandora*– birleştirdi. Lulu, dokunduğu her şeyi mahveden baştan çıkarıcı ahlaksız kadın Lilith'in cisimleşmesidir; yine de kötülüğünün bilincinde olmadığı için tuhaf bir masumiyeti vardır. Hayat bahçesinde yılandır. Berg bütün operayı, on iki tonun ilk sıralamasından türetti; ama âdeti olduğu üzere notadan notaya ilişkilerin, çoğu kez tonaliteye yaklaşan bir duygusu vardır.

Lulu'nun öyküsü, müzik tarihinin garip olaylarından biridir. Berg, 1934'te Webern'e bir mektup yazıp operayı bitirdiğini ve rötuşa geçeceğini söyledi. Ama Berg, 24 Aralık 1935'te, son perdeyi bitirmeden bırakarak öldü. Ama bir *Particell* –orkestrasyona ilişkin kimi işaretleri olan kısa partisyon– bıraktı. Bir vokal dörtlünün birkaç ölçüsü hariç üçüncü perdenin her notası, *Particell*de vardır. Berg, III. Perde librettosunun daktilo metni de dahil, taslaklar ve başka malzemeler de bıraktı. İlk iki perdenin piyano partisyonunu (yayımlanmış) hazırlayan Erwin Stein, III. Perdenin tamamını da hazırladı. Berg'in yayıncısı Universal Edition, Stein'in vokal partisyonunu yayına hazırlamaya başladı. Sonra *Anschluss* geldi ve Hitler yönetimi aldı. Berg, nasyonal sosyalizmin nefret listesinde yer alan bestecilerden biriydi. *Lulu*'yla ilgili bütün çalışmalar derhal durduruldu. İki perdelik versiyonun prömiyeri 1937'de Zürih'te yapıldı. Savaştan sonraya kadar bir daha da sahnelenmeyecekti.

Peki, Universal, Stein'in eksiksiz III. Perdesini 1945'ten sonra yayımlamak için neden acele etmedi? Yanıt, Berg'in dul karısı Helene'le ilgiliydi. Ilımlı ifade etmek gerekirse tuhaf biriymiş gibi görünüyor. Kocasıyla iletişim içinde olduğunu iddia etti. Her gün birbirleriyle konuşuyorlarmış. Ona sürekli *Lulu*'nun tamamlanmaması gerektiğini söylüyormuş. Yalnızca bu da değil: Berg'in en yakın arkadaşları ve dostları Arnold Schoenberg, Anton Webern ve Alexander Zemlinsky de, *Lulu*'yu tamamlamanın olanaksız olacağını ona söylemişler. Bayan Berg böyle diyordu.

Stein 1958'de öldü. Bayan Berg'in (aynı zamanda vasiyet hükümlerini yerine getiren kişiydi) isteklerine saygı duyan Universal, bütün *Lulu* malzemesinin üzerine oturdu. Kimsenin bir şey görmesine izin verilmedi. Ame-

rikalı besteci ve Berg uzmanı George Perle, umutsuzca Lulu kalıntılarını incelemeye çalıştı. Geri çevrildi. Universal, Stein'in III. Perde vokal partisyonunu yayımlama planları olmadığını da söyledi.

1963'e kadar böyle sürdü. O yıl, Perle'ye, Viyana'daki Universal karargâhına gidip *Lulu* malzemesini incelemesine izin verildi. Particell ve libretto önüne konuldu. Perle şaşıp kaldı. Görebildiklerinden çıkan sonuç şuydu: *Lulu,* açıkça tamamlanabilir durumdaydı. Aslında, diyordu Perle, zor bir iş de olmazdı. Bulgularını uzun bir mektupla Universal'den Alfred A. Kalmus'a iletti. "Tamamı değil, ama neredeyse tamamlanmış olan III. Perde, 2. Sahnede yirmiyi geçmeyen ölçü hariç" diyordu Perle, "Lulu'nun üçüncü perdesi, 2. Sahnenin beşte üçünün tam orkestrasyonu da dahil, müzikal ve dramaturgi bakımından tamamdır." Eksik birkaç ölçüye gelince; Perle, Berg'in bu barlarının "eksik" olmadıklarını gösteren birçok işaret buldu. Perle, hiçbir sorun olmadığını söylüyordu. "Bizzat Berg'in verdiği işaretlerin yardımıyla, birkaç saatlik bir çalışmayla doyurucu bir çözüme ulaşılmaması için hiçbir neden göremiyorum." Berg'in III. Perde planıyla ilgili olarak Perle, eski karakterlerin alter egosu olan yeni karakterlerin müziğinin, önceki iki perdenin müziğini ikilediğine de işaret eder. Berg, önceki müziğin partisyonunu tam olarak yazdığı için, aynı ya da benzer bir orkestrasyon III. Perdedeki eşdeğer bölümlere de uygulanabilir, yeniden yapılandırma işi daha kolaylaşır.

Universal'ın 1962'de bir uzmana III. Perdeyi yeniden yapılandırması için izin verdiğini Perle bilmiyordu. Avusturyalı besteci, şef ve bilgin Friedrich Cerha, Perle 1963'te *Lulu* malzemesine bakarken zaten işbaşındaydı. Gizli tutuluyordu. Kimse Bayan Berg'in anlamasını istemiyordu. Bayan Berg 1976'da öldü ve hemen teklifler gelmeye başladı. Her yerden opera evleri, *Lulu*'yu eksiksiz sunan ilk opera olma onurunu istiyordu. Paris Operası "dünya prömiyerini" 24 Şubat 1979'da verdi. Pek çok eleştirmen ve müzisyen, Patrice Chereau sahnelemesini ayıpladı; ama Cerha'nın partisyonu kavrayışı, yaygın biçimde övgü aldı. Son perdenin, operanın döngüsel özelliğini tamamlamasının zorunlu olduğu da genel kabul gördü. Ondan önce *Lulu,* başsız kolsuz bir gövdeydi. Ama III. Perdede Lulu'nun alçalması ve düşüşü görülünce, önceki motivasyonlar ve müzikal göndermeler şekil alır; özellikle Lulu'nun son üç müşterisi –Profesör, Siyah ve Karındeşen Jack– ortaya çıkınca. Bunlar, Lulu'nun daha önce mahvettiği erkeklerin ayna yan-

sımalarıdır ve Berg, pekiştirmek için aynı şarkıcıları kullanır. Üç perdelik tamamlanmış haliyle *Lulu*, sıkı örgülü *Wozzeck*'tan daha yayılıp açılmış bir eserdir; ama öğeler bir o kadar zekice bir araya getirilmiştir ve seriyal öğeler olağanüstü ölçüde ifadeli bir tarzda kullanılır.

Webern, 1920'lerde üslubunu sürekli rafineleştirip Boulez'in "yeni bir müzikal *varlık* tarzı" dediği şeye dönüştürdü. Webern, diyor Boulez, "bir ses ve sessizlik diyalektiğinin olanaklarını araştıran ilk kişiydi;" sessizlikler, ritmik hücrelerin ayrılmaz bir parçasıydı. Webern yeni bir perde yapısı da geliştirdi ve "seriyal yazım ilkeleri temelinde çok-sesli müzik düşüncesi"ni (Boulez) yeniden düşündü. Schoenberg ve Berg, Romantizmi bir tarafa bırakamadıkları halde Webern, Romantik retoriği tamamen reddederek saf tonal düzen içinde çalışan biriydi. Retoriğin hiç olmadığı söylenebilir. Yazım o kadar yoğundu ki bir parça, yalnızca birkaç dakika, bazen bir dakikadan az sürebiliyordu. Bu kadar yüksek yoğunluklu formlar uzun gelişmelere dayanamazlar. Webern'in en konuşkan sözcüsü Boulez, Webern'in seriyal tekniği benimsemesinin, söz dağarcığını birleştirmesine yardım ettiğine; ama müzikal düşünüşünü köklü bir biçimde değiştirmediğine işaret eder: Üslubu dodekafonizmden önce devrimciydi, ondan sonra da devrimci kaldı. Boulez'in iddia ettiğine göre, Webern'in 1927 ile 1934 arası olgunluk eserlerinde –Yaylı Çalgılar Üçlüsü, Senfoni, Dokuz Çalgı için Konçerto– "her ses, diğerleriyle bağlantılı kendi başına bir görüngü haline gelir... Zaman ve mekândaki ve bir o kadar enstrümantal bağlamdaki konumunu da havalandırır." Enstrümantasyonun kendisi yapısal bir işlev üstlenir. Boulez, Webern'in katkılarını, müzikal malzemeyi eşi görülmemiş bir biçimde rafineleştirme ve yoğunlaştırma sanatı olarak özetler; burada ilişkiler o kadar sıkı örülüdür ki ezgi, armoni, hatta ritim, birbirlerinden ayrılamaz hale gelirler. Buradan, Olivier Messiaen'in, Milton Babbitt'in ve Boulez'in kendisinin, İkinci Dünya Savaşından kısa süre sonra ortaya çıkan toptan örgülü müziğine yalnızca kısa bir adım vardı. Toptan örgülü müzikte dinamikler, ton renkleri ve sessizlikler bile seriyal tarzda ele alınır.

On iki ton müziğinden toptan seriyalizme geçiş, Naziler ve yedi yıllık savaş araya girmeseydi, daha erken olabilirdi. Hitler'in iktidara gelmesiyle birlikte İkinci Viyana okulunun –Schoenberg-Berg-Webern grubu bu adla anılır oldu– müziği, kültürel Bolşevizm olarak yasaklandı. Berg, 1935'te, Nazi dehşetinin tam etkisi ortaya çıkmadan önce öldü. Webern, kimseye

görünmeden yaşamak zorunda kaldı, Universal Edition'a editörlük yaptı. 14 Eylül 1945 gecesi Mittersill'de, Webern'in damadının karıştığı bir karaborsa olayını araştıran Amerikalı bir asker tarafından kazayla vuruldu ve öldü. Yahudi olan Schoenberg, 1933'te Berlin'den kaçmak zorunda kaldı. 1926'dan beri Berlin'deydi ve Prusya Devlet Sanat Akademisinde ders veriyordu. Fransa'ya ve oradan da Amerika Birleşik Devletleri'ne gidip Malkin Konservatuvarında öğretmen olarak Boston'a yerleşti. Sağlık sorunlarından ötürü bir yıl sonra Los Angeles'a gitti; California Üniversitesinde öğretmenlik yaptı ve özel dersler verdi. 1941'de Amerikan vatandaşı oldu ve adını Schönberg'den Schoenberg'e değiştirdi. "Adım 'oe' ile yazılmalıdır. Amerika'ya geldiğimde çok az matbaada 'ö' harfi bulunduğu fark ettiğim ve 'Schonberg' olarak yazılmasını istemediğim için değiştirdim." 1944'te, yetmiş yaşında üniversiteden emekli olmak zorunda kaldı; ama emekli maaşı, yalnızca sekiz yıl fakültede kaldığı için çok azdı –ayda 38 dolar–, bu yüzden özel ders vermeye devam etmek zorunda kaldı. California'da kaldığı on yedi yıl boyunca bir öğretmen olarak o kadar meşguldü ki beste yapmaya görece az zaman buldu; yine de Keman Konçertosu, Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 4, İkinci Oda Senfonisi, Bando için Tema ve Varyasyonlar, Piyano Konçertosu; konuşmacı, erkekler korosu ve orkestra için *A Survivor from Warsaw*'u bitirdi. 1927'de başladığı operası *Moses und Aron* üzerinde de çalıştı. İki perdesi 1932'de tamamlanmıştı. Schoenberg *Moses und Aron*'u tamamlamayı çok istiyordu, ama yapamadı. 13 Temmuz 1951'de Los Angeles'ta öldü.

Moses und Aron'da epeyce Schoenberg vardır. Ömrünün sonunda, öneminin bilincinde ve ihmal edilmesine içerlenen acılı bir adamdı: pek çok kişinin nahoş ya da anlaşılmaz bulduğu bir mesajı dünyaya vermeye çalışan yüksek ideal sahibi bir adam. Musa'yla özdeşleşmesi boşuna değildi. Schoenberg, dininden ayrılmıştı; ama Almanya'da Yahudi düşmanlığı yükselişe geçince dine geri döndü ve Yahudiliğini gururla ilan etti. 1923'te Kandinsky'ye yazdığı büyüleyici ve fikir verici iki mektup vardır. Kandinsky, avangard sanatçılar grubu *Blaue Reiter*'in kurucularından biriydi (Franz Marc, sürekli mavi atlar resmederdi; "Mavi Süvariler" anlamına gelen grubun adı, buradan kaynaklanır); Schoenberg de grubun üyesiydi ve Kandinsky ile yakın arkadaştılar. Birinci Dünya Savaşından sonra Kandinsky, Bauhaus grubuna girdi ve bazı Bauhaus üyelerinin Yahudi düşmanı olduğuna dair haberler vardı. Ama inançlarını rasyonelleştiriyorlardı

ve en iyi arkadaşlarından bazıları Yahudiydi. 20 Nisan 1923'te Schoenberg, Kandinsky'ye kederli bir mektup yazdı: "Yıllardır bana zorla dayatılan dersi sonunda öğrendim ve hiç unutmayacağım. Ders şu: Ben Alman değilim, Avrupalı değilim, aslında belki insan bile değilim (en azından Avrupalılar, kendi ırklarının en kötüsünü bana tercih ederler), ama Yahudiyim... Bir Kandinsky'nin bile Yahudilerin eylemlerinde yalnızca kötülük, kötü eylemlerde de yalnızca Yahudilik gördüğünü öğrendim ve bu noktada ulaşma ve anlama umudundan vazgeçtim... Geçmişte tanıdığım Kandinsky ile bugünün Kandinsky'sinin, içten ve saygı dolu selamlarımdan kendi paylarına düşeni almalarını isterim." Kandinsky, Schoenberg'in pek çok Yahudinin temsilcisi olmadığını açıklayan bir cevap verdi. Schoenberg patladı:

> *Aziz Kandinsky:*
>
> *Mektubumun sizi derinden duygulandırdığını yazdığınız için size böyle hitap ediyorum. Kandinsky'den umduğum buydu; ama benim Kandinsky'm ise, bir Kandinsky'nin imgeleminin zihninde canlandırması gereken şeyin yüzde birini dahi söylemedim. Çünkü örneğin sokakta yürüyünce ve herkes Yahudi mi, yoksa Hıristiyan mı olduğumu anlamak için bana bakınca, onların her birine Kandinsky ve diğer bazı kimselerin, Hitler onlarla aynı fikirde olmamasına rağmen istisna saydığı kişi olduğumu söyleyemem.*

Bu 1923'teydi ve *Moses und Aron* henüz gelmemişti. Schoenberg 1932'de ikinci perdeyi bitirdikten sonra, operanın sonunun nasıl olacağını kestiremezdi. "Kitabı Mukaddes'te neredeyse anlaşılmaz kimi çelişkiler" dediği şeyi halletme sorunuyla karşılaştı. Her halükârda Schoenberg, *a la Samson et Dali la* tarzı bir kutsal kitap operası bestelemeye çalışmıyordu. Öyle bir operada, metinle istenildiği kadar oynanabilir. *Moses und Aron*'un yaptığı gibi felsefi hakikat arayan bir operada, sonuçların bir tür dayanağı olmak zorundadır. Schoenberg, Birinci Dünya Savaşından sonra güçlü bir biçimde dindarlaştığı halde ("O yıllarda din benim tek desteğimdi –burada ilk kez itiraf ediyorum.") onunki dışsal uyuma değil, etik öğretiye dayanan bir dindi. Musa konusunda Schoenberg'i özellikle ilgilendiren şey, görünüşe göre, Kitabı Mukaddes'te Musa'nın Tanrı'ya seslendiği küçük bir pasajdı: "Ben kulun, ne geçmişte ne de benimle konuşmaya başladığından bu yana iyi bir konuşmacı oldum. Çünkü dili ağır, tutuk biriyim." Schoenberg, librettosunda Musa ile kardeşi Harun arasında bir düalizm kurdu. Musa, Yahudilerin

Tanrısını görür ve anlar, ama görüsünü iletemez. Görüsü ve içgörüsü daha az bir adam olan Harun, Musa'nın dili gibi hareket edebilen ve halkını etkileyebilen bir politikacı-lafazandır. Ama ancak Musa onun tarafında olup onu iteklediği sürece hareket edebilir.

Böylece bir tarafta Tanrı ve Musa, diğer tarafta Harun ve halk (güruh?) vardır. Bir çatışma çıkar. Musa, Tanrı'nın Tekliğini bilir. Ama böyle bir bilgi çok az kişiye verilir. Belki de kitlelerin hiçbir zaman ulaşamayacağı bir bilgidir. Musa'ya bu kadar yakın olan Harun bile, yalnızca ödün vermeye değil, manevi lider yanı başında olmadığında tekrar puta tapmaya da hazırdır. Harun, kitlelerin "duyguları dışında hiçbir şeye" sahip olmadıklarını anlar. Musa için bu bir lanettir. "Benim aşkım düşünceyedir. Yalnızca onun için yaşarım." Harun, On Emir'in yazılı olduğu tabletlerin aynı zamanda imge, "bütünsel düşüncenin yalnızca bir parçası" olduklarına işaret eder. Sonra der Musa, "Bu tabletleri paramparça edeceğim ve Ondan, bana verilen görevi geri almasını isteyeceğim." İkinci perdenin sonunda Musa, çaresizlik içinde yere düşer. Sorun, Tek Tanrı'nın varlığından kuşkulanması değildir. Sorun, Düşünceyi halka açıklayabilmekten umudunu kesmesidir. "Ey söz, bende olmayan söz." Alegori yeterince açıktır. Musa-Schoenberg, Sözü bulacak mı?

Schoenberg, operayı bitirmeyi çalıştı; son perdeyi dört kez yeniden yazdı. Bir Kitabı Mukaddes uzmanına şunları yazdı: "Burada, Kitabı Mukaddes'te neredeyse anlaşılmaz kimi çelişkiler nedeniyle büyük zorluklarla karşılaştım. Zira Kitabı Mukaddes'e sıkı sıkıya sadık kalacağım görece çok az nokta bulunsa bile, işte tam da burada 've sen taşa çarpacaksın' ile 'taşa konuş' arasındaki farkın üstesinden gelmek zordur. Uzun zamandır bu malzeme üzerinde çalışmaktasınız; bu konuda nereye bakabileceğimi bana söyleyebilir misiniz? Şimdiye kadar kendim için bir çözüm bulmaya çalışıyorum... Peşimi bırakmıyor."

Ama Schoenberg, çözümü bulamadı ve bu yüzden *Moses und Aron* bir gövde olarak duruyor. Aynı zamanda yazılmış en kişisel operalardan biri olarak da duruyor; ne yazık ki o kadar statik, o kadar çok sözlü ve o kadar opera dışı bir operadır ki olasılıkla hiçbir zaman fazla izleyici bulamayacak. Operada, kendisini izlemesi için halka sessizce yalvaran, taşıdığı Mesajla ilgili asla kuşkuya kapılmayan, ama Mesajın kabul edilip edilmeyeceğini merak eden Musa-Schoenberg figürü görülür. Manevi ilke, maddeyi ve Al-

tın Buzağıyı yenebilir miydi? Schoenberg'in kendisi, eninde sonunda ilkenin zafer kazanacağından hiç kuşku duymadı. Görüsü tam gerçekleşmeye başlarken, Mesajı tam da dünyadaki her avangard bestecinin düşüncelerine egemen olmaya başladığı sırada öldü. 1830'dan 1860'a kadar olan dönem erken Romantik dönemse, yüzyılın ikinci yarısı Wagner çağı ise, 1910 ile 1945 arası dönem Stravinsky çağı ise, 1950'den sonraki on yıllar da Schoenberg ve okulunun dönemiydi ve daha oyun sona ermedi.



EDGARD VARÈSE (1883-1965)
(BETTMANN ARŞİV)

40
ULUSLARARASI SERİYAL HAREKET
VARÈSE'DEN MESSIAEN'E

Bütün Batı dünyasında bestecilerin imgelemini ele geçiren, –1945 sonrası yeni müziğin piri olmasına rağmen– Arnold Schoenberg değildi; onun öğrencisi Anton Webern'di. Webern'in inanılmaz sıkı örgüsü, mantığı ve müzikal arılığının, uluslararası avangardı önüne katıp götüren bir sel olduğu anlaşıldı. Müziğin rotası, doksan derecelik bir dönüş yapacak gibiydi. Yeni tanrılara tapılıyordu –her şeyden önce Webern'e, ama Edgar Varèse ve Olivier Messiaen gibi daha önce saklı kalan şahsiyetlere de.

Zeitgeist'te bir şey, müzikte düzen ve berraklık idealini kavradı. Atom bombasıyla, kuantum mekaniği ve Heisenberg'in Belirsizlik İlkesiyle, uzayın fethinin başlamasıyla adeta yeni bir dünya açılmış gibiydi –bu yeni dünyanın müzisyenleri, adeta bilimsel ilkelerle desteklenen katı bir kontrol istiyorlardı. Aniden yeni bir müzik ortaya çıkmaya başladı. Çoğu kez matematiksel kurama dayanan, hassas bir alet gibi yapılandırılan, soyut bir müzikti. Romantizmi ve tuzaklarını tamamen bir tarafa bırakan, tamamen yeni ses ve düzenleme kavramlarına dayanan bir müzikti.

Ama hiçbir şey, bir mutant bile, yoktan var olmaz. Yeni okulun gözünde çığır açan bestecilerden biri, Edgard Varèse'ydi (1883-1965). Fransa'da doğan, ama 1915'ten sonra Amerika'da yaşayan Varèse, asla bir seriyalist değildi; ama modern hareketin ön saflarındaydı. Geçmişin neredeyse her ögesini bir tarafa atıp tamamen yeni bir müzik türü arayan bir devrimciydi. Bir keresinde, "Bir takıntım vardı: müziği ahenkli sistemden kurtaracak yeni bir çalgı" demişti. Yeni sesler yaratacak yeni çalgılar aradı; bir bakıma, henüz elektronik müzik diye bir şey yokken elektronik müzik yazıyordu. Geleneksel armoniden çok daha fazla ritim ve tınıya ilgi duydu ve "yaşayan madde olarak saf ses"i amaçladı. Rüyalarının çalgısını bulmak için, teremin adlı elektronik bir çalgı yaratan Rus mucit Leon Theremin'le bir süre çalıştı. Varèse, Bell Telefon Laboratuarları'yla da çalıştı.

Varèse, başlangıçta *Bahar Ayini*'nden etkilenen müzik yazdı. Ama 1931 tarihli *Ionisation*'la birlikte, geçmişin bütün müziğinden tamamen koptu. *Ionisation* yalnızca sirenlerden, vurmalı çalgılardan ve teremin gibi, o sırada bulunan elektronik çalgılardan ne varsa onlardan oluşan bir orkestra için yazılmıştır. Varèse, *Ionisation*'ı "iç ritmik ve motif ilişkiler"le ilgili bir çalışma olarak tanımladı. "Yapısal, mimari öğeler olarak vurmalı çalgıların gür sesiyle de ilgilendim." Karmaşık ritmik vurmalı çalgılarıyla, çığlıkları ve feryatlarıyla, kendi zamanının epeyce ilerisinde modernliğiyle bu tür müziğin örneği yoktu. *Ionisation,* dünyanın üzerine çullandı ve dünya ona gülüp kakofoniden başka bir şey değil, dedi. Üç yıl sonra Varèse, solo flüt için *Density 21.5* adlı bir eser besteledi. Georges Barrère ve onun platin flütü için yazıldı (platinin özgül ağırlığı 21.5'tir). Sonra uzun bir sessizlik oldu.

1954'e kadar Varèse besteciliğe dönmedi. O sırada teyp ve elektronik müzik, hayran müzisyenler tarafından kullanılıyordu ve Varèse, yeni araçlardan yararlanıp ara müzikleri elektronik olan bir orkestra eseri, *Déserts*'i meydana getirdi. 1958'de, Brüksel Dünya Fuarı için bestelenen, Le Corbusier'in yeni Philips Pavyonunda on bir kanal ve 425 hoparlörden *Poème electronique* geldi. Bugün, repertuvarın çeperinde duran *Ionisation* hariç, Varèse'in müziğinin büyük bölümü ölüdür. Bu müzik, tarihsel bir kavrayıştı; ezgi, armoni ve kontrpuan olmadan müzik yazmanın olanaklı olduğunu gösterdi. Zonklayan bir ritmin alıp götürdüğü, kendi var olma nedeni olan, ses olarak sesti. Varèse'i bir kahraman olarak gören seriyalistler için bu kavrayış, çok şey ifade ediyordu.

Başka maceracılar da vardı. Henry Cowell ve Leo Ornstein, daha Birinci Dünya Savaşı döneminde, ton salkımlarıyla ve aşırı disonans müzikle deneyler yapıyorlardı. Ornstein unutuldu (1960'ların sonunda müziğine ilgi biraz canlanmasına rağmen). Cowell, Amerikan müziğinin duayenlerinden biri olacak kadar yaşadı. Halk müziği malzemelerinden (birçoğu Asya kaynaklı), poliritimlerden ve tonik-egemen ses uyumuyla karışık disonanstan oluşan eklektik bir karma yapı kullandı.

Ama müziğin geleceği onlarda değildi. İkinci Dünya Savaşından sonra Fransa'da Olivier Messiaen ve onun öğrencileri Pierre Boulez ve Karlheinz Stockhausen gibi besteciler farklı düşünüyorlardı. New York'ta da Milton Babbitt öyleydi.

Webern'in bıraktığı yerden devam ettiler. Genç kuşaktan pek çok kişiye ve özellikle Fransız okuluna göre, müzik sanatını mantıksal sonucuna taşıyan Schoenberg değil, Webern'di. Schoenberg'in başı çektiği doğruydu, ama 1950'lerin heyecanlı genç devrimcileri için Schoenberg, potansiyelini gerçekleştiremeyen bir yaratıcıydı. Genç Pierre Boulez, besteciyle ilgili bir inceleme yazdı ve büyük harflerle SCHOENBERG ÖLDÜ diye ilan etti. Fransız grubun sözcüsü André Hodeir'in ifadesiyle, Schoenberg yeni dilin "müzikte formun *enine boyuna* yeniden değerlendirilmesini ima etti"ğini anlamadı. "Schoenberg yeni yollar açmıştı, ama yolların nereye gittiği konusunda açık bir fikri yoktu." Alban Berg'e gelince, "yeni sistemi, gerçek sonuçlarını anlamadan kullanmıştı."

Ama Webern! Fransız avangardist Jean Barraqué'nin yazdığı gibi, "çokseslilik sözcüğüne daha geniş ve daha derin bir anlam kazandıran" Webern'di; "müzikal bileşenler, aralarındaki bağ kuvvetlenecek, birbirlerine eşit olduklarını ve bütünün bölünemezliğini kanıtlayacak şekilde birbirlerinden ayrılıp yeniden düzenlendi." Yeni seriyal okulu savunanlar, Webern'in tarihte temasız müzik (tamamen konusuz ve geleneksel kulaklar için ezgisiz müzik) konusunda berrak bir görüşe sahip ilk besteci olduğuna karar verdiler. Evet, Jön Türkler, Webern'in daha önce kimsenin ziyaret etmediği bir dünyanın ilk kâşifi olduğunu heyecanla iddia ettiler.

Webern İkinci Dünya Savaşı öncesi dönemde çalışırken, oldukça yetenekli ve vasıflı besteciler bile onun müziğini izlemekte güçlük çekiyorlardı. On iki ton sisteminin İtalya'daki önde gelen savunucusu olan Luigi Dallapiccola, tipik bir tepkiyi yaşadı. Yeni bir şeyin huzurunda olduğunu anladı, ama bir anlam vermekte zorluk çekti. Webern'in Konçerto'sunu (Op. 24) 1935'te, Prag'da Uluslararası Çağdaş Müzik Derneğinde dinledi ve günlüğüne şunları yazdı: "... inanılmaz özlü (altı dakikalık müzik) ve sahiden olağanüstü yoğun bir kompozisyon. Hiçbir süs öğesi yok... Parçayla ilgili tam bir fikir oluşturamadım, benim için çok zor; ama kendine ait bir dünya yarattığı, bana tartışılmaz gibi geliyor."

Webern'in bu kadar kısa ve özlü olan müziği, "bilgi" ile paketlenmiştir (bilgisayar terminolojisini kullanırsak). Bazılarına göre, Hollanda Rönesans okulunu akla getiren bir çokseslileği de barındırır. Webern'in doktora tezinin Hollandalı besteci Heinrich Isaac üzerine olması belki de tesadüf değildi. Kanon niteliğinde düzenekler, Webern'in müziğinde önemli bir rol oynar. İkinci

Kantat'ıyla (Op. 31) ilgili olarak, esasında "belki de hiçbir Hollandalının aklına gelmeyen bir şekilde yapılandırılan" son bölümüyle bir *Missa brevis* olduğunu söylüyordu. "Bu bakış açısıyla yerine getirmek zorunda olduğum belki de en zor görevdi. Zira temel, en karışık türden dört-parçalı bir kanondur."

İzlemek şöyle dursun, bir kanon olduğunu anlamak bile çok bilgili bir müzikal zihni gerektiriyordu. Üslup konusunda ne kadar bilgili olursa olsun herhangi bir profesyonel, tekrar tekrar dinlese bile bu tür müziği anlayabilir miydi? Birçok kişi hayır dedi ve *Augenmusik* terimi yaygın kullanıma girdi: "Göz müziği" anlamına gelen *Augenmusik*, basılı sayfa üzerinde görülmesi ve çözümlenmesi gereken bir müzik türü; işitsel olarak değil, daha çok görsel olarak anlam ifade eden bir müzik türüdür.

Dallapiccola gibi eski kuşaktan birçok besteci, başlangıçta Webern'i anlamakta güçlük çektiyse, İkinci Dünya Savaşından sonraki kuşak da onu anne sütü gibi kolayca buldu. Besteciler, onun kavramlarını hızla özümsediler. Ama bunlarla tam olarak ne yapacaklardı? Öğrenmeleri uzun sürmedi. Webern'in kuramları, Batı dünyasını silip süpüren bir dizi tekniğe genişletildi.

1948'de Princeton Üniversitesinde Milton Babbitt, Piyano için Üç Kompozisyon ve Dört Çalgı için Kompozisyon'unu besteledi; burada ilk kez müziğin çeşitli boyutları aynı parça içinde seriyalizme tabi tutuldu: perdeler (sıra halinde ya da daha doğrusu takım halinde düzenlenmiş), süreler, tempo, dinamik, genişlik ve tını. Başka bir deyişle, herhangi bir bestecinin yapacağı gibi yalnızca notalar değil, her şey düzenleniyordu. Herhalde ancak Babbitt gibi matematik eğitimi almış ve müthiş odaklanan bir zihin, bu zor işi başarabilirdi. Nasıl yapılabildiğini gösterdikten sonra, başkaları hızla onu izledi ve Babbit, Amerikan seriyalizm okulunun lideri oldu.

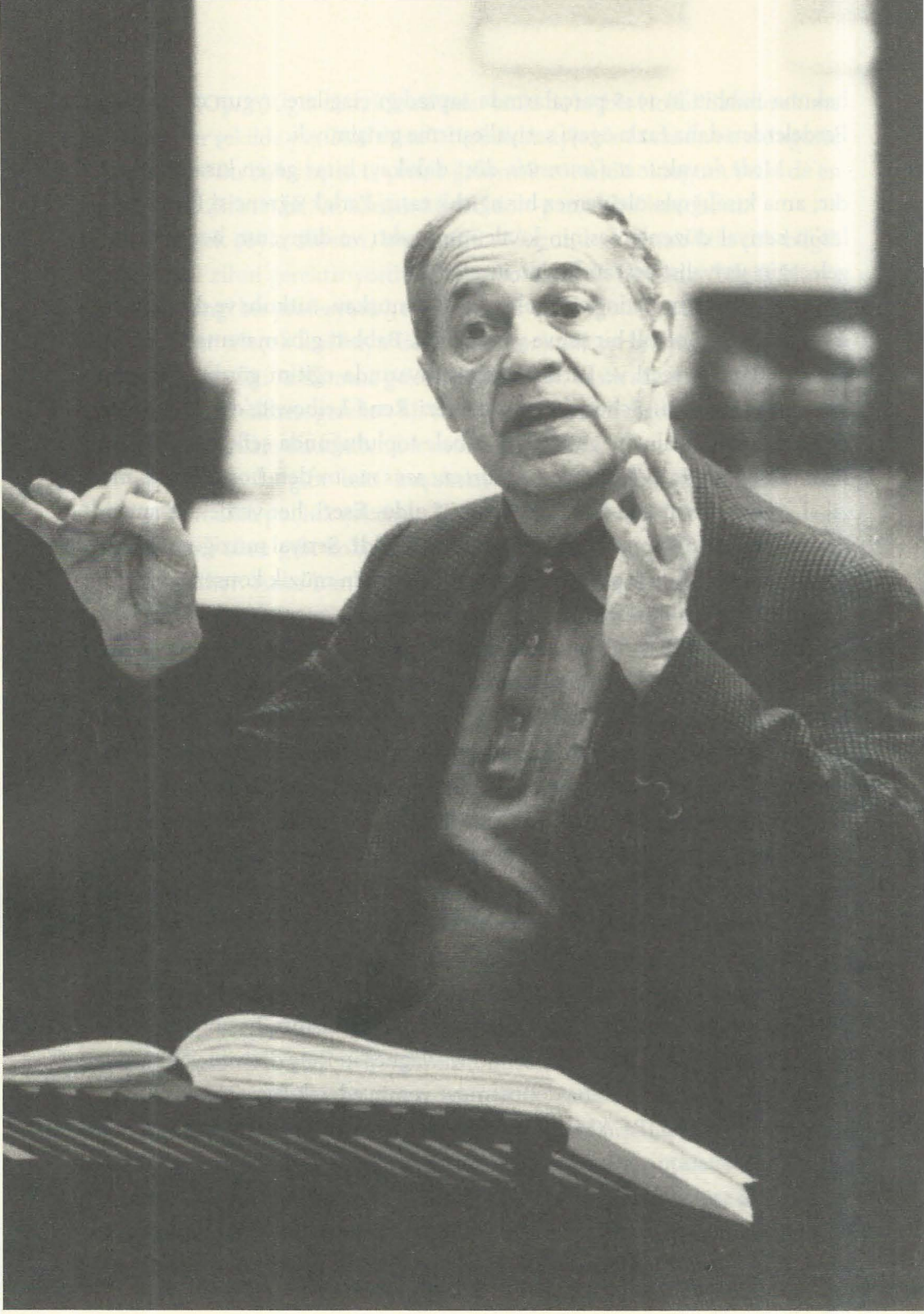
Webern'in müziğini nihai sonucuna kadar götürmeye kararlı yaşlı besteciler de vardı. Kendi çapında bir aykırı bir duruşu olan Messiaen, bunlardan biriydi: Debussy'ye borçlu bir besteci; doğaya, Katolikliğe, kuş seslerine ve Asya müziğine ilgi duyan bir mistik. Ama Messiaen savaştan sonra Paris'te, seriyal müzik konusunda anlamlı bir ilerleme kaydetti. 1949'da *Mode de valeur et d'intensités* adlı bir piyano parçası yazdı. Dört Etüt adlı bir takımın üçüncüsü olan bu parça, dört temel öğe kullanır: hepsi farklı, otuz altı perdelik bir temel mod; yirmi dört "süre"lik bir mod; yedi farklı şiddetli bir mod ve on iki farklı klavye atağından oluşan bir mod. Messiaen, bir

bakıma Babbitt'in 1948 parçalarında saptadığı çizgilere uygun çalışıyordu. Perdelerden daha fazla ögeyi seriyalleştirme girişimiydi.

Mode de valeur et d'intensités, dört dakikayı biraz geçen kısa bir parçadır; ama kısalığıyla ölçülemez bir ağırlık taşır. Parlak öğrencisi Pierre Boulez'in seriyal düzenlemesinin kıvılcımını çaktı ve dünyanın her tarafında geleceğin seriyalistleri tarafından incelendi.

26 Mart 1925'te doğan Boulez; zeki, konuşkan, tutkulu ve dogmatikti, aynı zamanda önemli bir şef ve yöneticiydi. Babbitt gibi matematik eğitimi almıştı. Müziği seçti ve Paris Konservatuvarında eğitim gördü. Başından itibaren atonalistti. Schoenberg'in çömezi René Leibowitz'den aldığı özel dersler, onu seriyalizme götürdü. Bir bale topluluğunda şefliğe de başladı. Piyano Sonatı No. 2 (1948) ve *Le Marteau sans maitre*'den (1954) sonra, müzikal avangardın üstün figürlerinden biri oldu. Eseri, her yerdeki avangard bestecilerin daldığı bir tür ders kitabı haline geldi. Seriyal müziğin standart orkestrasyonunu da saptadı. Herhangi bir modern müzik konserinde ya da festivalinde flüt, vibrafon, ksilorimba, birçok çeşit vurmalı çalgı, olasılıkla bir iki yaylı çalgı barındıran bir topluluk dinlemek mümkündü. Bu etkinliklerde müziğin beklenenden daha anlaşılmaz, her şeyin aynı gibi görünme eğiliminde, ama seslerin zarif ve hoş olduğu belirtilirdi. Pek çok seriyal eser kısa olduğu için, vurmalı çalgıların sahnede yerlerini alırken geçen zamanın, eserin icra edilirken geçen zamandan uzun olduğu da söylenirdi.

Boulez, az sayıda eseri olan yavaş, özenli bir yazardı (orkestra şefliği, zamanının önemli bir bölümünü alıyordu). Bir kuramcı, malzeme üzerinde toptan kontrolün savunucusu olarak kaldı. Paris'te Domaine Musical avangard konserler dizisini kurdu. Savaş sonrasının ilerici müzikal düşünce merkezi Darmstadt'ta ders verdi. Orkestra şefi olarak büyük bir ün yaptı; İkinci Viyana okulunun ve diğer önemli modernistlerin müziğinde uzmanlaştı. 1971'den 1978'e kadar New York Filarmoni Orkestrasının başında kaldı ve 1976'da Bayreuth'un 100. yıldönümünde Wagner'in *Ring* dizisini yönetmeye davet edildi. 1964'te bir daha dönmemeye yemin ederek Paris'ten ayrılmıştı; ama 1976'da dönüp IRCAM olarak bilinen Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique'in başına geçti. Fransız Hükümetinin büyük mali destek sağladığı IRCAM, elektronik ve bilgisayarlı müziği de kapsayan bir müzikal deney merkezi olarak duruyor. Ama çağdaş kurama ne kadar çok katkıda bulunmuş olursa olsun IRCAM, halkın imgelemini ele geçi-



PIERRE BOULEZ (1925-2016)
(BRIAN TARR)

ren bir besteci çıkarmadı. Boulez'in kendisi bir efsane haline geldiği halde müziği, aktif repertuvara henüz yerleşmemiştir. Seriyal müziğin çoğu gibi Boulez'in müziği de dinlenmekten çok övülür; dinlendiğinde de, uzmanlık konserlerinde ya da kendisinin yönettiği orkestralarla dinlenir.

1960'ların bestecileri, Boulez ve Babbitt'in açtığı yolu izleyerek müziğin toptan düzenlenmesini savundular. Yalnızca perdeler değil, süreler, tını, yoğunluk, tempo ve dinamik de seriyalleştirilecekti. Elbette bazı ünlü besteciler daha geleneksel bir ifade tarzıyla yazmaya devam ettiler –örneğin, Benjamin Britten ve Dmitri Şostakoviç. Yeni grubun temsilcilerinden çok daha fazla onlar çalınmaya devam edildi. Halk, kurum ve birçok müzisyen, müziğe inatla dirense de manşetleri ele geçiren ve heyecan yaratan, avangard müzikti. Eleştirmenler de, şimdiye kadar var olan en organize müzik türü olan seriyal müziğin, her parametrenin besteci tarafından katı bir biçimde düzenlendiği, yine de kaotik ve düzensiz *gibi görünen* bir müzik olduğuna işaret ettiler. Bütün o kudretli entelektüel çaba, halkın ve birçok profesyonelin tutarsız bulduğu bir müzik türü yaratmaya gitmişti.

Ama dünyanın her tarafından seriyal besteciler çıktı. Fransa'da en önde gelenler, Boulez dışında, Jean Barraqué, Maurice Le Roux ve Gilbert Amy'ydi. Herkesin bildiği isim haline gelmediler. Macaristan'ı György Ligeti temsil etti; Almanya'yı Hans Werner Henze, Giselher Klebe ve Karlheinz Stockhausen; İtalya'yı Sylvano Bussotti, Luciano Berio, Luigi Nono ve Bruno Maderna temsil etti; İsviçre'de ise emektar Frank Martin, seriyal dokularla denemeler yapmaya başladı. Belçika'nın Henri Pousseur'ü vardı; Yunanistan'da Iannis Xenakis, İsveç'te Bo Nilsson vardı. Polonya'nın Tadeusz Baird'i; İngiltere'nin Alexander Goehr ve Humphrey Bearle'i; Japonya'nın Toru Takemitsu ve Toşiro Mayuzumi'si vardı. Aaron Copland ve Igor Stravinsky, seriyal tekniklerle hobi olarak ilgilendiler. Ortodoks seriyalist olmasalar da seriyal hareketten kaynaklanan öğeler kullanan besteciler de vardı. Bunların arasında Polonya'da Krzysztof Penderecki ve Peter Maxwell Davies ile Harrison Birtwistle'ın başını çektiği güçlü bir İngiliz okulu vardı. Sovyetler Birliği'nin bile bir grup yeraltı seriyalisti vardı; bunların arasında, Moskova'da bunaltıcı engellere rağmen çalışan Alfred Schnittke ve Edison Denisov da vardı. Batıda büyük bir şeyin gerçekleşmekte olduğunu biliyorlardı; ama radyo yayınları engelleniyordu ve yeni müziği radyodan dinleme olanakları yoktu; yeni müzikle ilgili kitaplara ya da makalelere de ulaşamıyorlardı.

Bu büyük gruptan Stockhausen, en üretken ve en yaratıcılardan biri olduğunu kanıtladı. İlgi çeken ilk eserlerinden biri, bütün müzikal malzemenin seriyalleştirildiği Kompozisyon No. 2'ydi (1953). Sonra *Kontra-Punkte* (1952), *Gesang der Jünglinge* (1956), üç orkestra için *Gruppen* (1957), *Zyklus* (1959) ve *Momente* (1964) gibi çok tartışılan eserler geldi. *Gesang der Jünglinge*'de Stockhausen, bozuk vokal sesler kullanarak elektro-akustik müzik alanında çalışan ilklerden biri oldu. (Daha sonra Berio, bundan daha büyük bir şey çıkaracaktı.) Boulez kadar polemikçi olan Stockhausen, müziğinde "sergi tekrarı, varyasyon, gelişme" olmadığını dünyaya bildirdi. Eski form işlemlerini terk edip yeni bir müzikal düzenleme türü yeğlediğini söyledi. Stockhausen, sürekli denemeler yaptı; açık formlarla, kapalı formlarla, mekânda müzik (*Gruppen*'de üç orkestranın üç şefi vardır ve salonun farklı yerlerine yerleştirilir), elektronik müzik ve "ses yapıları" çalıştı. Yıllarca, besteciler onun ne yapmaya çalıştığını anlamaya ve onu taklit etmeye çalıştığı için, güçlü bir nüfuz sahibi oldu.

1960'ların seriyal müziğinde "toptan düzenleme"nin sonucu, ezginin kaldırıldığı ve ulusal özelliklerin silindiği toptan disonans oldu. Bir seriyal eser, kaynağı ne olursa olsun, başka bir seriyal esere benzeme eğilimindeydi. Unutulmaz temalar besteleme suçunu hiç işlememiş olan İngiliz besteci Iain Hamilton, "temanın zorbalığından kurtulduk" diye övünüyordu. Besteciler yalnızca temadan değil, armoniden de kurtuldular. Yeni müzik, akor ve akor çevrimleri ve değişimleri kavramını bıraktı; yerine başlangıçtaki ton sıralamasına dayanan doğrusal bir sistem geçirdi. Bir şekilde müzik sanki birkaç yüzyıl geriye atlayıp yeniden tamamen çoksesli olmuş gibiydi.

Müziğin çalınmasının özellikle zor olduğu da anlaşıldı. Klasik gelenekle yetişmiş çok az müzisyen, bu müziğe el sürebilirdi. Uzmanlar bile yeni notasyonları deşifre etmek ve yeni parmak kullanmalar, yay çekmeler ve fiziksel tepkiler üretmek için epece zaman ayırmak zorundaydılar.

Seriyal müzikle ve yeni müzikal düşüncenin benzer tezahürleriyle birlikte yeni bir terminoloji de geldi. Besteciler artık akorlardan söz etmiyorlardı; "yoğunluklar"la uğraşıyorlardı. Yeni analistler olaylardan, eylemlerden, hareketlerden, ara sınıflardan, kümelerden, dönemlerden, belirsizlikten, yığılmalardan, parametrelerden, tritonlardan, tetrakordlardan, heksakordlardan, raslantısallıktan söz ediyorlardı. Amerika Birleşik Devletleri'nde yeni düşüncenin resmi yayını, *Perspective of New Music*'ti; bu yayında, 1963 Bahar

sayısında Michael Kassler'in bir makalesinden alınan aşağıdaki pasaj gibi hoş yazılara rastlanabilirdi:

> R, D'nin E'ye tek değerli bir fonksiyonudur *ve D'nin her w elemanı için, yalnızca ve yalnızca E'nin Z elemanı varsa ki, (w, z) R'nin bir elemanıdır. Ancak (z,w) Rı'nün bir elemanı olacak şekilde, yalnızca ve yalnızca* R *tüm elemanların (w,z) kümesi ise* R, *E'nin* D *ile* Rı *ilişkisinin rasyonel çevrimidir. Yalnızca ve yalnızca* R, *D'nin E'ye tek değerli fonksiyonuysa ve R'nin rasyonel çevirimi E'nin D'ye tek değerli fonksiyonuysa* R, *D'nin E'ye bire bir fonksiyonudur. (Son durumda D'nin ve E'nin her biri diğeriyle bire bir uyum içindedir.)*

Böyle bir çözümlemeyi anlamanın, bir kısım müziği anlamak kadar zor olduğu anlaşıldı ve avangardın Ernst Krenek gibi saygın üyeleri bile sersemlediklerini kabul ettiler. Krenek, "esin" gibi eski moda kavramların, yeni müzikle ilişkili olup olmadığını da merak ediyordu. "Ön-belirlenim, daha fazla 'esinlenme'yi önleyecek şekilde müzikal sürecin bütün ayrıntılarını kapsadığı için" seriyalizmin esini kaldırdığına işaret etti. "Bu gelişme, Batı uygarlığında doğduğundan beri müziğin yaratılmasına ve algılanmasına geleneksel olarak egemen olmuş pek çok temel kavramı gerçekten ortadan kaldırır."

Ama Krenek'in görüşü, azınlığın görüşüydü. Seriyal tekniğin pek çok pratisyeni, sanatlarının tarihsel kaçınılmazlığı konusunda hiçbir kuşku duymuyordu. Geçmişten kopmanın keyfini çıkarıyorlardı ve hareketin kahramanlarından biri olan Luciano Berio, meydan okuyordu: "Tonal estetiğin rasyonalist düşünüşüne özgü, güzel ya da çirkin, doğru ya da yanlış gibi kategorik yargılar, bir bestecinin kafasının nasıl ve neden çalıştığını anlamada artık yararlı değildirler."

Besteci ile halk arasında bir gedik oluştu. 1960'larda uluslararası avangard dünyası çeşitli üsluplar geliştirmişti; ama fiilen her seriyal bestecinin müziğinin bazı ortak özellikleri vardı –ezgi yokluğu, müziğin dikey (armonik) yanından çok doğrusal (çoksesli) yanına vurgu, toptan disonans, nesnellik, soyutluk. Halkta bunların hiçbiri yoktu. Bu, müzik tarihinde yeni bir şeydi. Önceki yüzyıllarda en vahşi denemelerin bile çekirdek bir hayran kitlesi vardı ve bir kuşak kadar sonra, eğer müziklerinin söyleyecek sözü varsa, repertuvara girerdi. Seriyal besteciler, kültürel bir gecikmeden söz ediyorlardı. Gelecek bir çağ için yazdıklarını söylüyorlardı. Ama kültürel bir

gecikmenin ne kadar süreceği sanılıyordu? 1950, 1960, 1970 ve şimdi de 1980; Boulez'in *Marteau sans maitre*'si bir yana, Schoenberg'in 1912 tarihli *Pierrot lunaire*'i gibi çığır açan bir eser bile henüz bir repertuvar parçası olarak tanımlanamıyor. Bir ihtimal –yalnızca bir ihtimal– kusur halkta değil de bestecide olabilir mi?

Seriyal düşünüş, savaştan sonra avangarda egemen oldu; ama 1950'ler ve 1960'lar, başka müzikal faaliyet biçimlerine de tanık oldu. 1945'ten kısa süre sonra Paris'te Pierre Schaeffer ve Pierre Henry, Almanya'da geliştirilmiş olan ses kaydedici ve ilgili donanımı kullanarak elektronik müzik denemeleri yapmaya başladılar. İlk önce insan sesi de dahil, doğadan sesleri kaydedip kullandılar. Yontma taş devrine ait bir elektronik müzik tipine *somut müzik* denildi. Birçok kentin –en önde gelenler Milano, Utrecht ve Köln'dü– kendi elektronik müzik stüdyoları vardı. New York'ta bulunan Columbia-Princeton stüdyosunda Babbitt, Otto Luening ve Vladimir Ussachevsky vardı. Çok geçmeden seriyalistler devraldı; daha da sıkı bir müzikal düzenleme yaratmak için elektronik donanımın milisaniyelik işleminden, birleştiricilerden ve bilgisayarlardan yararlanmaya kararlıydılar. Ama bestecilerin şanssızlığına, halk bu en yeni elektronik tekniği, muhtelif sinyal seslerinin ve beyaz gürültünün kaotik bir karışımı olarak görüyordu. Canlı ya da elektronik olarak işlenmiş insan sesiyle birleştirilen sentezlenmiş müzik deneyleri de vardı ve Babbitt'in *Philomel*'i bu doğrultuda öncü bir çabaydı. New York'ta Arjantin doğumlu besteci Mario Davidovsky, Columbia-Princeton olanaklarını kullanarak canlı piyanoyu elektronik seslerle birlikte kullanan bir müzik külliyatı yarattı. Luciano Berio da elektronik müzik üzerine insan sesi ve orkestra kullandı. Sonra, La Monte Young ve Steve Reich gibi bestecilerin ses ortamları geldi. Lejaren Hiller, bilgisayarlı müzik üzerinde çalışan ilklerden biriydi. Charles Dodge, kaydedilmiş insan sesi manipülasyonlarıyla çalıştı. Stockhausen bazı büyük elektronik parçalar yarattı. Bir süre, özellikle Moog birleştiricisinin (*synthesizer*) geliştirilmesinden sonra, elektronik müziğin büyük öneme sahip olabileceği öne sürüldü; ama ilk heyecan kısa sürede yatıştı. Bugün besteciler elektronik sesleri kullandıklarında öylesine kullanırlar, araçlardan yalnızca elde hazır bir çalgı gibi yararlanırlar.

Baş döndürücü bir dizi halinde üsluplar birbirini izledi. Seriyal teknikleri bir temel gibi kullanan besteciler, geçmişin müziğinin (Berio'nun *Sinfonia*'sında bir Mahler senfonisinden bölüm gibi) modern tekniklere

dayanarak manipüle edildiği kolaj denemeleri yaptılar. Bestecinin saptadığı "parametreler" içinde icracının kendi katkılarını yaptığı rastlantısal müzik, bir süre moda oldu. Amerika'daki öncülerinden biri Lukas Foss olan doğaçlama grupları vardı; Gunther Schuller'in, cazı seriyal ve rastlantısal tekniklerle birleştirdiği üçüncü-akım müzik vardı. Kemanların yakıldığı ya da bir viyolonselcinin çıplak çaldığı ya da bir şarkıcının saçma bir figürden başka bir şey olmadığı *happening*ler vardı. 1956'da Iannis Xenakis, "rastgele müzik" dediği şeyi geliştirdi –belirsizlik müziği, seriyalizmin katılığından kopma çabası.

Ama belirsizlikle en fazla özdeşleşen besteci John Cage'di (1912-1992). Eserleri yerleşik kurumlar tarafından bu kadar seyrek çalınan bir bestecinin kuramlarının bu kadar ezici bir uluslararası etki yaratması nadirdir. Los Angeles'ta Schoenberg'le birlikte çalışan Cage, müziğin Dadacısı oldu. Başlangıçta on iki ton müziği yazdı. Sonra 1938'de başlamak üzere, hazırlanmış piyano –tellerin altına metal, lastik ya da başka malzeme konularak sesi değiştirilmiş piyano– için parçalar geldi. Bu, müzikte yeni bir sesti. Hazırlanmış piyanoyla birlikte, vurmalı çalgılar orkestrası için Varèse-tarzı parçalar geldi. Merce Cunningham Dans Topluluğuyla birlikte çalışmaya başladı ve bu, hem besteci hem dansçı-koreograf için verimli bir deneyim oldu.

1942'de Cage'in *Imaginary Lanscape No. 3*'ü yeni bir yöne baktı. Bu eserde ses osilatörleri, değişken-hızla dönen plaklar ve güçlendirilmiş çalgılar yeni tür bir kaos yaratıyordu. Zen Budizm ve diğer Doğu felsefelerini incelemiş olan Cage, daha sonra müziğinde bu dünyalardan alınan düşünceleri kullanmaya başladı. 1950'lerin başından itibaren, tesadüfün egemen bir rol oynadığı parçalar inşa etti. Çince şans kitabı *I Ching*'den yazı tura atarak çıkardığı çizelgeleri kullanan Cage, *Music of Changes* denilen bir eser geliştirdi. Bu eser, tarihte ilk kez tamamen düzensiz bir müzik türüne yol açtı. Eskiden her müzik *düzenlenmiş* ses olurdu. Şimdi ise *Imaginary Landscape No. 4*'te çalgılar, eşzamanlı farklı istasyonlarda ses çıkaran on iki radyoydu; her radyonun başında istasyonları ve ses ayarını değiştiren düğmeleri kullanan iki çalgıcı vardı. Elbette her performans farklı olmalıydı. Cage manyetik teyp bantlarıyla çalıştı. Tesadüfi işlemlerden türetilen notaların ayrı eserler gibi ya da sürekli tek eser gibi çalınabildiği bir dizi piyano eseri yazdı. Parça on dakika ya da bir saatten fazla sürebiliyordu. Piyano ve Orkestra için Konser'i, belirtilmemiş sayıda çalgıcının, eseri kısmen ya da tamamen ya da herhangi

bir düzende solo çalmasına izin verir. En ünlü eseri *4'33"*te bir piyanist (ya da başka icracı/lar) dört dakika otuz üç saniye ya tuşlara dokunmadan ya da belli bir süre doğaçlama yaparak klavyenin başında oturur. Parça, piyanistin gözkapaklarını kaldırıp indirerek gösterdiği üç bölümden oluşur. *4'33"*ün arkasındaki düşünce şudur: Dinleyici sesleri, ortam gürültüsü, sokaktan ya da başka bir yerden ve şeyden gelen gürültü parçanın içeriğidir. Cage'in –kaçık da olsa– bereketli bir imgelemi olduğu iddiasını kimse çürütemez.

1950'lerin sonuna gelindiğinde Cage, icracılarına neredeyse tam tercih özgürlüğü veriyordu. Partisyonları her sayıda çalgıcıyı, onların istediği çalgıyı, gürültü çıkarıcıyı ya da elektronik sesi gerektiriyordu. Yazdığı müzikte notalar, müziği notalamak için kullandığı matbu sayfa üzerindeki kusurlardı. Cage'in bir karışım hazırlayıp içtiği bir konserde garip bir olay oldu; yutarken çıkardığı yutkunma sesleri de dahil, bütün sesler aşırı derecede yükseldi. Bu, müzikti. Ayrıca her açıdan katışıksız Dadaydı.

Batı dünyasının her tarafında, yalnızca bu yeni ve "özgürleştirici" müzik yaklaşımından değil, bizzat Cage'in kendisinden de büyülenen besteciler, belirsizlikle deneyler yapmaya başladılar. Düşünceleri o kadar anarşik, yazıları o kadar nevi şahsına münhasır, müziği oluşturan şeylerle ilgili peşin hükümlerden zihni o kadar uzaktı ki bir efsane haline geldi. O ve piyanist David Tudor, Avrupa ve Amerika'yı dolaşıp gösteri yaptılar, ders verdiler, propaganda yaptılar. Boulez ve Stockhausen, müziklerine belirsizlik öğelerini soktu. Bir süre her yerde, Cage'in belirsizliğinden türetilen rastlantısal müzik modaydı. Rastlantısal müzikte çalgıcıya ya da çalgıcılara belli yapısal ve zamansal parametreler içinde istediklerini yapma özgürlüğü verilen bölümler vardır. İşlemler burada içine girilemeyecek kadar karışıktır. Konuyu ayrıntılı öğrenmek isteyen okurlar, kendi türünün en iyi kitabı olan Robert P. Morgan'ın *Twentieth-Century Music*'ine başvurabilirler.

Cage'in gerçekte çaba harcıyormuş gibi görünmeden gazetelerde yer alma dehası vardı. Yaptığı her şey haber oluyordu, mantar arama seferleri bile –Cage ünlü bir mantar uzmanıydı. Gazetelerin müzik editörleri peşinden ayrılmıyorlardı. Bundan sonra hangi yeni, sarsıcı düşünceyle ortaya çıkacaktı?

Arada bir müziği bir senfoni orkestrası tarafından çalındığında, çalgıcılar şaşkına döner, dinleyiciler dışarı çıkardı. Ama dar avangard çevrelerde Cage bir kahramandı. Amerikan kolejlerindeki devrimci gençliğin bir simgesiydi de. Kampüslerini ziyaret ettiği her seferinde kitleler halinde dı-

şarı çıkıyorlardı. Bir öğrencinin bir eleştirmene dediği gibi, mesele yalnızca müziğini özellikle sevmeleri değildi, öğrencilerin aktif olduğu 1960'larda her türlü yerleşik düzene karşı bir isyanı temsil etmesiydi aynı zamanda. Öğrenciler *bununla* özdeşleştiler. Cage'in müziğinin icra edilmesine izin verilmeyen Sovyetler Birliği'nde bile Rus besteciler, ziyarete gelen müzisyenlerin yakasına yapışıp Cage'in ne yaptığını öğrenmek istiyorlardı. Haberleri kuşkuyla, bir tür dehşete düşmüş özlem ve büyülenmeyle dinliyorlardı.

Belirsizlikle, seriyalizmle, rastlantısal tekniklerle, elektronik manipülasyonla ve diğer yeni yaklaşımlarla birlikte müzik, giderek daha fazla zorlaştı ve karışıklaştı. Çalgılar ve insan sesi eşiği görülmemiş bir tarzda kullanıldı. Teknik öyle genişletildi ki akorlar, flüt ve obua gibi tek sesli çalgılarla çalınabiliyordu. Besteciler, çalgıların ve insan sesinin olağanüstü kapsamından büyüleniyorlardı. Şarkıcılardan, portenin çok üstünde ürkütücü sesler çıkarmaları isteniyordu. Viyolonselcilerden, çalgılarını parmak boğumlarıyla çalmaları isteniyordu. Piyanistlerden, kalkıp el yordamıyla telleri kontrol etmeleri isteniyordu. Vurmalı çalgıları çalmada yeni teknikler geliştirildi. Yeni notasyon icat edilmeliydi. Cage'in partisyonları o kadar usta işiydi ve o kadar güzel bir yazıyla yazılmıştı ki müzelerde sergilenmekteydi.

İşler o noktaya vardı ki uzmanlar bile pes etti. Herkes çalıp söyleyebiliyorsa, müzik yazmanın gereği neydi? Bir besteci olmanın yanı sıra, orkestra şefi ve eski bir kornocu olan Gunther Schuller, 1960'da biraz gerçeklik ve gerçekleşebilirlik diledi. "Bir talepte bulunmak istiyorum –belki bazılarınız buna şaşıracak– seriyal bestecilerden, hangi çalgı için yazıyorlarsa o çalgının içkin, asli karakteristiklerini hesaba katma talebi... İnsan varlığın, insan çalgının sizi sınırladığını hissediyorsanız, o zaman başka araçlar için, belki elektronik araçlar için yazın. Ya da çalgıcıyı, gerçekten istediğinizi size veremeyeceği... bir tür muallak konuma zorlamayın." Schuller, Nono ve Berio'nun düpedüz çalınamayan müziğini örnek olarak verir.

Besteci ile halk arasındaki gedik kapatılamazdı. Milton Babbitt 1958'de bir makalede, bestecilerin kamusal alandan tamamen çekilmelerini ve kendilerini, yalnızca birbirlerine müzik yazan bir elit gibi görmelerini önerecek kadar ileri gitti. Makaleyi yayımlayan derginin editörü, Babbitt'in özgün başlığı "Uzman Olarak Besteci"yi bir tarafa atıp yerine alevlendirici "Dinlemen Kimin Umurunda?" başlığını kullandı –sürekli geri gelip avangard bestecilere musallat olan bir ifade.

Amerika'da avangard, geçmiş yıllarda kiliselerin ve soyluların yaptığı gibi hamilik yapan üniversitelere çekildi. İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerikan üniversiteleri Schoenberg (Los Angeles'ta California Üniversitesi), Hindemith (Yale), Milhaud (Mills) ve Nadia Boulanger (Radcliffe ve Wellesley) gibi baskın şahsiyetleri bağrına bastı. Ondan sonra, bir üniversiteyle ya da konservatuvarla ilişkilenmeyen önemli bir Amerikalı besteci pek çıkmadı: Walter Piston (Harvard), Roger Sessions (Princeton), Mel Powell ve Morton Subotnik (California Sanat Enstitüsü), Leon Kirchner (Harvard), Arthur Berger (Brandeis), Milton Babbitt (Princeton), Otto Luening ve Mario Davidovsky (Columbia), Ross Lee Finney (Ann Arbor'da Michigan Üniversitesi), William Schuman ve Peter Mennin (Juilliard), Ralph Shapey (Chicago Üniversitesi), Salvatore Martirano (Illinois Üniversitesi), George Crumb (Pennsylvania Üniversitesi), William Bolcom (Michigan), Pauline Oliveros (San Diego'da California Üniversitesi), Hugo Weisgall (Queens College, New York Kent Üniversitesi), Donald Martino (Princeton, Yale, New England Konservatuvarı ve Harvard), Andrew Imbrie (San Francisco Konservatuvarı), Jacob Druckman (Julliard ve Yale) –liste kolayca iki katına çıkarılabilir.

Otuz yıldan fazla süren seriyal müzikle bağlantılı *Sturm und Drang*'la [Fırtına ve Coşku] birlikte, her şey bir iniltiyle bitti. Yirmi beş yıllık bir yaratım, tanıtım, tartışma, halkla ilişkiler çalışması ve sayısız çağdaş müzik kaydından sonra –bütün bunlardan sonra, kaç tane on iki ton ya da seriyal eser süregelen uluslararası repertuvara girdi? Hemen akla gelenler yalnızca üç tanedir: Berg'in *Lyric Suite*'i, *Lulu*'su ve Keman Konçertosu (yalnızca *Wozzeck*'in bazı bölümleri seriyaldır).

Seriyal öncü olup repertuvar statüsünde iyi bir yer tutturmuş gibi görünen tek besteci, Messiaen'dir. Bir seriyalist olarak başlamış olabilir; ama kısa sürede o tekniği bırakıp modernliği, arkaikliği, paganlığı, Katolikliği ve panteizmi birleştiren bir karışımı tercih etti. Ve ornitoloji.

10 Aralık 1908'de Avignon'da doğan ve 27 Nisan 1992'de Paris'te ölen Messiaen, on iki ton üslubunu çok kişisel bir şeyle harmanladı. Seriyalizmin neşeli yolculuğuna başlamasına yardımcı olan *Mode de valeurs*'ü yazmasına rağmen büyük ölçüde onu bir tarafa bırakıp, sonunda hiçbir okula ait olmayan mistik çoğu kez dinsel renkli bir eser grubunu yeğledi ve fiilen repertuvara giren eserler yarattı.

Messiaen yedi yaşındayken beste yapmaya başladı, Nantes'te okudu ve daha on bir yaşındayken Paris Konservatuvarına girdi. Sonra Paris'te La Trinité'de orgcu oldu ve kırk yıldan fazla bir süre orada kaldı. École Normale ve Schola Cantorum'da da ders verdi. Savaş sırasında esir düşünce Silesia'da bir esir kampında *Quatuor pour la fin de temps*'ı (klarnet, keman, viyolonsel ve piyano için "Zamanın Sonu İçin Dörtlü") besteledi. Parça, en popüler eserlerinden biri oldu. Esir kampından kurtulduktan sonra, Konservatuvarda armoni profesörü oldu, ardından bestecilik profesörü olarak atandı. Müziğinin yetkin icracısı haline gelen piyanist Yvonne Loriod'la evlendi. Bütün bu yıllar boyunca etrafı dolaşıp, müziğinin özsel bir parçası haline gelen kuş ötüşlerini notaya aktardı. 1956 tarihli *Oiseaux exotiques*'i, herhalde, en iyi bilinen kuş parçasıdır; ama kuş sesleri, neredeyse bütün müziğinde büyük bir rol oynar.

Amerika Birleşik Devletleri'nde, ilk kez 1949'da, Serge Koussevitzky ve Boston Senfoni'nin sipariş ettiği ve prömiyerini genç Leonard Bernstein'ın yönettiği muazzam (yaklaşık bir buçuk saatlik) *Turangalila* Senfonisi'nin bestecisi olarak tanındı. Messiaen, kendi zamanının en fazla tanıtımı yapılan bestecilerinden biri oldu. Her yere gitti ve dünyanın her tarafında müziğinin çalındığını görecek kadar yaşadı.

Müziği rengiyle ve özellikle ritmiyle dikkat çeker. Öğrencisi Boulez, Messiaen'in gerçek buluşlarının ritim alanında olduğuna inanıyordu. "Kilise müziğinin, Hindu ritminin ve Stravinsky'nin müziğinin ayrıntılı bir biçimde incelenmesine dayanan bilinçli bir süre tekniği yarattığı için Messiaen'e borçluyuz." Messiaen, diyordu Boulez, "Batı müziğinin ilk büyük ritim kuramcısı sayılmalıdır."

Messiaen bunu kabul ederdi. Kendisini "besteci ve ritimci" sayıyordu. Eski Yunan ve Hindu ritimlerini, Stravinsky ve poliritmiyi incelemişti. Ritim üzerine bir kitap bile yazdı: *Technique de mon langage musical*. Bir gazete röportajında, ölçüye göre yazmadığını söyledi. "Eşit vuruşlardan hiç hoşlanmam. Eşit tempolardan. Yalnızca askeri müzikten nefret etmem, eşit vuruşlara dayandığı için cazdan da tiksinirim. Benim müziğim, doğada olduğu gibi eşitsiz vuruşlara dayanır. Doğada suyun dalgalanması eşitsizdir, ağaç dallarının sallanması eşitsizdir, bulutların hareketi eşitsizdir."

Görünüşe bakılırsa Messiaen'in sinestezisi de vardır; en azından, beste yaparken her zaman renkleri gördüğünü iddia etmiştir. (Ama Skriya-

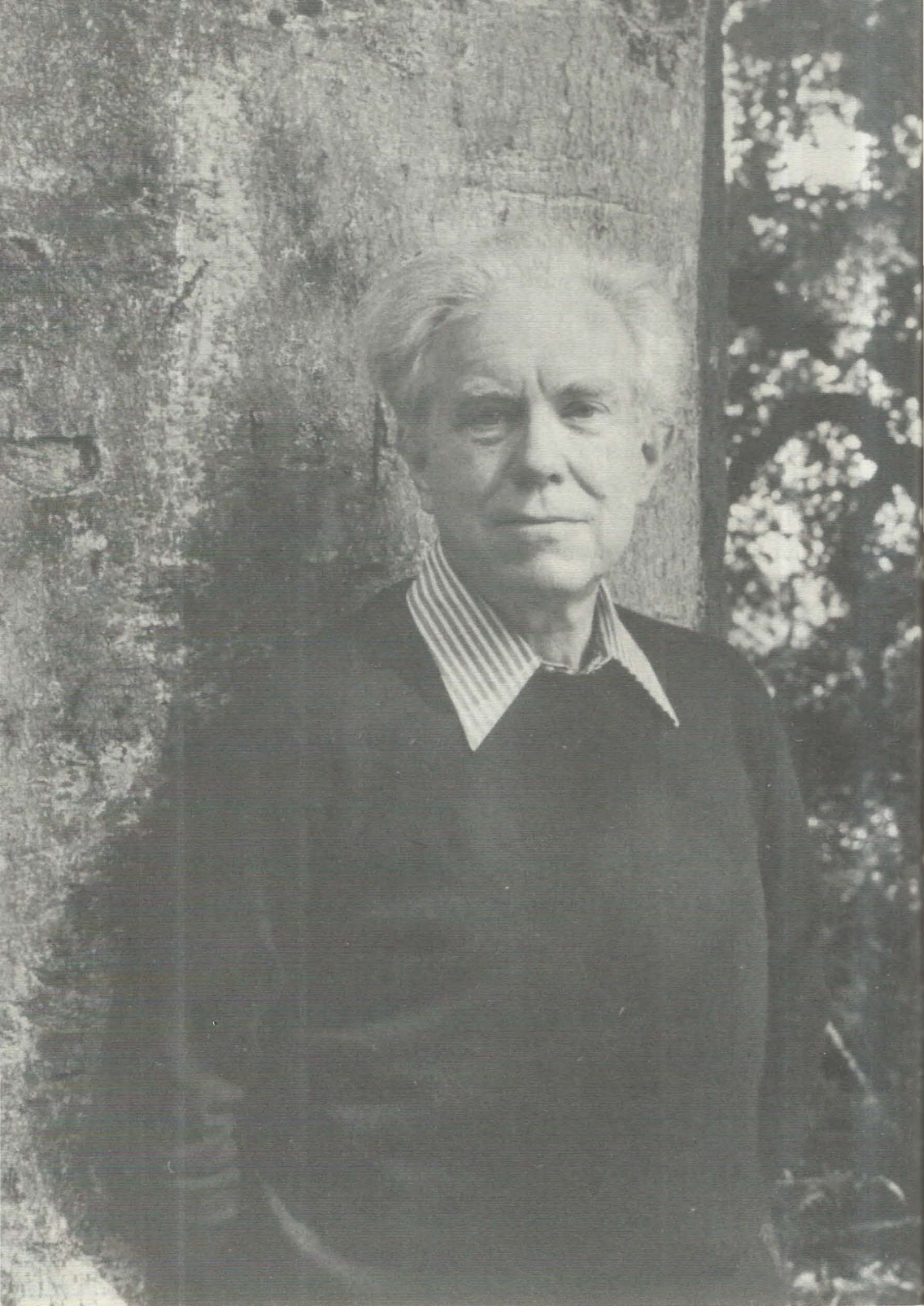


OLIVIER MESSIAEN (1908-1992)
(MATHEYSIN MÜZESİ)

bin'in yaptığı gibi, anahtarlarla ilgili bir renk çizelgesi çıkarmadı.) Orkestra eserlerinden biri, *Chronochromie* (1960), eserin inşasında rengi özsel bir bileşen haline getirir. Dindarlığı, iki piyano için *Visions de l'amen* ve solo piyano için *Vingt regards sur l'enfant Jésus* gibi parçalara yansıdı. Messiaen, *New York Times*'a "Bir inanç eylemi olan müzik, Tanrı hakkında olmayı bırakmadan her şey hakkında olan bir müzik yazmak istiyorum" dedi. Birçok müzisyen bu tür müzikten nefret ederdi. Stravinsky "sanatın cüruf yığını" dedi; Elliott Carter "şişirme, sıkıcı ve bayağı" dedi. Ama dinleyici sevdi.

Messiaen'in müziğinde zaman, çoğu kez hareket etmez. Operası *St. François d'Assise* 1986'da Paris'te sahnelendi, altı saat sürdü ve iyi karşılanmadı. *New York Times*'dan John Rockwell "pek çok opera evi için gereğinden fazla abartılı, elverişsiz ve nihayet, kendine düşkün" dedi. Messiaen'in orkestra için *Transfiguration de Notre Seigneur Jesus-Christ*'i *Turangalila* kadar uzundu, bir buçuk saat sürüyordu. Ulusal Senfoni Orkestrasını yöneten Antal Doráti'yle, 1972'de New York'ta icra edildi, *Times*'daki değerlendirmede, "Bal Kuşu, Sarı Gagalı Dağ Kargası, Sığırcık, Çizgili Baykuş, Taşkızılı, Büyük Dağ Bülbülü, Mavi Alaycı Kuş, Arduvaz-renkli Kuş, Boz Ötleğen, Tropikal Alaycı Kuş, Karabaş Ötleğen, Büyük Mukallit, Kırmızı Göğüslü Kardinal, Alamecek, Moussier Kızılkuyruğu ve Bonelli Kartalının seslerini barındıran herhangi bir eser, kendi türünde benzersiz ornitolojik bir atılımdır" denildi. Eleştirmen eseri sevdi ve "çeşitliliği ve özgünlüğü sıradışı olan heyecan verici bir parça" olarak tanımladı. "Bir bakıma, son yirmi yılın birbiriyle savaşan hiziplerini bir araya getirip onlardan kişisel bir şey yarattı. *La Transfiguration*'da önemli olan, kuş ötüşleri ve Mistik Messiaen'in, tanıtımı iyi yapılmış diğer örnekleri değildir. Hayır; önemli olan, partisyona hayat verip onu saf müzik gibi çalıştıran gerçek yaratıcı nabızdır."

Müziği hakkında ne düşünülürse düşünülsün, müzik tarihindeki nihai yeri ne olursa olsun Messiaen, bariz bir bireysellikle beste yaptı. Kendi zamanının Berlioz'u muydu? Ne olursa olsun, tonal-tabanlı müziğe (bir kısmı disonant olabilir) dönen ve süreç içinde geniş bir popüler dinleyici topluluğunu kendine çeken, kendi zamanının ilk önemli avangardistti. Herhalde bu ders, olgunlaşmaya başlayan yeni kuşak için boşa gitmedi. Zira 1970'lerde seriyalizmden dünya çapında bir kaçış başladı.



ELLIOTT CARTER (1908-2012)

41
YENİ EKLEKTİZM
CARTER'DAN MİNİMALİSTLERE

Sanki beklenmedik bir rüzgâr gibi geldi. Seriyal tekniklerle yetişmiş genç besteciler, aniden göğüslerini yumruklayıp *mea culpa* diye haykırmaya başladılar. Copland, soyut müziği bırakıp milliyetçi bale partisyonlarını tercih edince ne olduğunu görmüşlerdi. Copland (Amerikan okulunun lideri olabilirdi, ama ilk müziği geniş bir halk kitlesine çekici gelmedi), eserleri az çok tahammül edilerek çalınan bir besteci olmaktan çıkıp en çok icra edilen Amerikalı besteci oldu ve müziği, saygı duyulmak yerine sevildi. Yeni kuşak, Messiaen partisyonlarının uluslararası repertuvara girmeye başladığını, dünyanın önde gelen orkestra ve oda müziği gruplarınca sunulduğunu görmüştü. Herhalde burada iyi bir ders vardı.

Böylece tonal müzik geri gelmeye başladı. Besteciler, bir boşlukta çalışmanın hiçbir yararının olmadığına karar verdiler. Artık birbirlerine değil, bir dinleyici topluluğuna yazmak istiyorlardı. Bir *New York Times* röportajında David Del Tredici'nin John Rockwell'e dediği gibi, "*Final Alice*'in başarısı, gerçek dostlarımın kim olduğu konusunda çok belirleyici oldu. Sanırım birçok besteci, başarıyı bir tür tehdit olarak görüyor. *Hiç kimse* başarılı olmazsa, herkes tek kayıkta olursa, aslında daha iyi olur diye düşünüyorlar... Benim kuşağım için, bir parçayı ilk dinleyişte gerçekten, *gerçekten* seven bir dinleyici kitlesine sahip olmak bayağılık sayılır. Ama halkın duygularını harekete geçirmek, anlamlı olmak dışında neden müzik yazıyoruz? Bizi duygulandıran şeyler başka birilerini duygulandırmasın mı?.. Dinleyici, uyuyan devdir."

Elbette teslim olmayanlar kaldı. Boulez ve Babbit, seriyal müziğe yapıştılar ve eski yollarına inatla devam ettiler. Amerika Birleşik Devletleri'nde Roger Sessions, Elliott Carter ve Stefan Wolpe zorlu, disonant partisyonlar çıkarmaya devam ettiler. Bu üçlü profesyonel çevrelerde Klasik statüsüne ulaştı. Hayranlık duyulan, hatta ululanan figürlerdi. Bunlardan en fazla hayranlık duyulan Carter'dı; ödünsüz, zekice çatılmış, karışık ritmik yapıları ve güçlü ses titreşimleri, sevgi değilse de hayranlık uyandırdı.

11 Aralık 1908'de New York'ta doğan Elliott Carter, Paris'te École Normale'de okudu ve birçok Amerikalı besteci gibi, Nadia Boulanger'den ders aldı. Çeşitli Amerikan okullarında ders verdi ve Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 1'i 1953'te Liège'deki Uluslararası Yarışmada birincilik ödülünü alınca ön plana çıktı. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 2'nin aldığı Pulitzer Ödülü de aralarında olmak üzere, başka ödüller ve siparişler geldi. Alışılmamış yoğunlukta poliritmik müzik yazmaya başladı; bu müzikte çalgılar, bildiğini okuyormuş gibi görünüyordu; tematik ve metrik ilişkileri kurmak, en gelişmiş zihni gerektirmekteydi.

Örneğin Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 3, 1973'te bestelendi ve iki ikili biçimini alır –keman ve viyolonsele karşıt keman ve viyola. Bir ikili diğerine karşı çalar; her biri kendi yoluna gider, arada bir birleşir, sonra tekrar ayrılırlar. Hemen açılışta İkili I ve İkili II'nin farklı tempo işaretleri ve tamamen farklı iki ritmik şemaları vardır. İkili I'in kemanının bir dizi üçlemesi vardır, ona karşı viyola beşli gruplar halinde çalar. Diğer İkilide keman ve viyolonsel eşzamanlı olarak İkili I'e uyar. Dinamikler fortissimodur, bütün çalgılardan çift ve üçlü duraklarla doludur, tamamen atonal bir dokusu vardır. Prömiyeri çalan Juilliard Dörtlüsünün o sırada viyolonselcisi olan Claus Adam, halka açık bir provada dinleyiciye Carter'ın eserinin, –bu kadar çok modern eserin prömiyerini çalmış olan– topluluğun ele aldığı en zor eser olduğunu söyledi. "Yirmi beş yıl boyunca" diyordu Adam, "birbirimizi dinlemek için kendimizi eğittik. Şimdi her şeyi unutmak zorundayız."

Zor olsun diye mi zor? Müzik, gelecek bir çağın icracıları ve dinleyicileri için mi? Yoksa tamamen çıkmaz sokak mı? Carter'ın hayranları onun, eşsiz bir tekniğin ve bütünlüğün bestecisi, kuşağın büyük müzik düşünürlerinden biri olduğu konusunda ısrarlıdırlar. Bazıları, müziği konser müdavimi kamuoyunun en azından bir kesiminde coşku uyandırmayan "büyük" bestecidüşüncesine güldü.

Her halükârda birçok yeni bestecide, Carter'ın poliritmik disonansının ve seriyalizminin başarısız olduğu duygusu vardı. John Cage ve nihilist müzikal yapı-sökümleri bir yere varmamıştı. Ne yapmalı ve nereye gitmeli? 1970'lerde eski kötü günlerle bir ilgilerinin artık kalmadığını duyuran manifestolar çıkarmak, besteciler için neredeyse zorunlu görünüyordu. Besteci ile dinleyici arasında iletişimin yeniden kurulması gerektiğini söylediler. Doğrusu birçok gözlemci, John Milton'ın ifadesini tersine çevirirsek, yeni

rahibin değişim geçirmiş eski papazdan başka biri olmadığını hissetmekteydi. Eski papazlardan birçoğunun geçmişte kökleri vardı ve tamamen kopup yeni papaz olamazlardı. Ama görece yeni gelen bir grup, durumu güçlü bir biçimde hissetti ve bu konuda bir şeyler yapma çabasına girdi.

Bir tür yeni-Romantizmin karıştığı yeni bir eklektizm kendini hissettirmeye başladı. Benjamin Britten (1913-1976) *Sinfonia da Requiem, Les Illuminations* ve Michelangelo şiirlerine yaptığı bestelerle, İkinci Dünya Savaşından önce ün kazandı ve üslubunu temelde hiç değiştirmedi. *Ceremony of Carols*, Serenat ve özellikle operası *Peter Grimes* (1945) ile dünyanın en ünlü ve en önemli bestecilerinden biri oldu. Daha başarılı operalar (*Albert Herring, The Rape of Lucretia, A Midsummer Night's Dream, Billy Budd* ve *Death in Venice*); *Young Person's Guide to the Orchestra* ve *Simple Symphony* gibi orkestra eserleri; *War Requiem*'in büyük koro coşkusu; şarkılar, oda müziği, bale müziği, hatta çocuklar için müzik bile vardı. Britten'in müziği, eklektik biçimde muhafazakâr olarak tanımlanabilir; çünkü büyük bölümünün, daha ileri bazı tekniklerle birleşmiş güçlü bir tonal temeli vardır. Ama kişiliği o kadar güçlüydü ki oldukça bireysel bir yazım üslubu yaratıp repertuvara sıkı sıkıya yerleşmiş gibi görünen bir müzik külliyatı üretti.

Britten'in ardılı Peter Maxwell Davies (1934'te İngiltere'de doğdu), halk tarafından da kabul edilebilen oldukça ileri müzik bestelemek için standartları düşürmenin ya da azaltmanın zorunlu olmadığını gösterdi. Yüzeysel olarak Davies, tam eklektik gibi görünüyordu. *L'Homme armé* (1968) ya da *Eight Songs for a Mad King*'de (1969) disonansı kilise müziğiyle, cazla, ragayla, Broadway müzikallerinin çağrışımlarıyla, seriyalizmle ve Rönesans çokseslilığiyle karıştırdı. Tuhaf ama dikkat çekici, kişilikle dolu, çok atak bir karışımdı. Solo dansçı ve küçük orkestra için bir tiyatro parçası olan *Vesalii icones*'inde Davies, haç ve Deccal'ın ortaya çıkış yerleriyle ilgili bir dans çalışması yarattı. *Vesalii*'de Messiaen müziği, caz ve parodi öğeleri, modal ve elektronik müzik rol oynar. Garip, rahatsız edici bir eserdir. Tutkulu 1976 Senfonisi toptan dissonant, soyut bir yazım üslubuna geri gitmiş gibi görünüyor; ama yine de Davies, bariz bir bireysellikle konuşur ve çok fazla kendisidir.

1970 sonrası dönemde bütün üslupları bir araya toplayan tek besteci, herhalde Rus Alfred Schnittke'ydi. 1934'te Volga kıyısındaki Engels'te doğan Schnittke, müziğe oldukça geç başladı; on iki yaşında, babasının Rus ordu-

sunda çevirmen olarak görevlendirildiği Viyana'da. Alfred piyano dersleri almaya başladı ve hayatının müzik olacağını keşfetti. Moskova'ya dönünce, 1961'den sonra ders vereceği Konservatuvara girdi. O sırada seriyal ve elektronik müziğe ilgi duyuyordu; ama çok geçmeden, "çok-üsluplu" dediği bir sisteme ("eklektik"in süslü, çok-heceli bir eşanlamlısı mı?) geçti. Yani yoluna çıkan her şeyi aldı ve malzemeyi eğip büküp kişisel bir müzik haline soktu. Cazı, rastlantısal tekniği, seriyalizmi, kilise müziğini, müzikal panları, anagramları, kolajı, parodiyi kullandı. Dönemin diğer bestecileri de eşit ölçüde eklektik olabilirlerdi –örneğin Peter Maxwell Davies. Ama Schnittke'nin Rus duygulanımı ve dışa dönük kapsayıcı ifadeleri karşısında bitkin, yerleşik ve aşırı özenli görünme eğilimindeydiler.

Yeteneği, o Sosyalist Gerçekçilik günlerinde bile göz ardı edilemeyecek kadar büyüktü. Ama müziği çoğu kez bir taşra merkezinde icra edildi. Besteciler Evi'ndeki ideologlar, Sosyalist Gerçekçilikten bu kadar şiddetli sapmaların, Moskovalı hassas kulaklar ve ideolojik aygıt tarafından işitilmesine izin vermeyeceklerdi. Önemli bir Schnittke eseri, 1980'e kadar Moskova'nın önemli herhangi bir konser salonuna ulaşamadı. Ulaşan eser, Requiem Mass'ıydı. O sırada Schnittke, Rusya'nın egemen müzik dünyasına ait olmayan en ünlü bestecisiydi. Müziği dolaşmaya başladı. Örneğin 1982'de eserleri, New York'un Alice Tully Salonunda bütün bir geceyi işgal etti.

Komünist sistemin çöküşüyle birlikte Schnittke, Hamburg'a taşındı. İnanılmaz üretken bir besteciydi, opera dahil her alanda müzik yazdı. Geçirdiği iki kalp krizi, verimliliğini önlememiş gibi görünüyor. 1995 itibariyle sekiz senfonisi, büyük bir oda müziği, solo piyano parçalar, çeşitli çalgılar için konçertolar, kantatlar ve film müziği külliyatı vardı.

Konsonanstan seriyalizme uzanan armonik dili ve çok-üslupluluk felsefesi, bazı eleştirmenlerin canını sıktı. Schnittke'nin gerçekte neyi temsil ettiğini merak ettiler. Amerikalı müzikolog ve eleştirmen Richard Taruskin'e göre, "Schnittke'nin Babil Kulesi, bütünsel bir onayı değil; daha çok neredeyse tersini, hiçbir şeyin mensubiyet iddiasında bulunamadığı bir kültürel yabancılaşma tutumunu ifade eder."

Tariskin'in işaret ettiği gibi, Schnittke'nin müziğinde büyük bir *Kitsch* öğesi bulunduğu doğrudur. Bir kısmı, burjuvaziyi şaşırtmak için yazılmış gibi görünüyor. "Bakın ne kadar haylazım" diyor. Yine de arsızca sırıtmanın yerini, bir dinleyicinin Schnittke'nin kanında Dostoyevski ve Musorgski'nin

kanı da bulunduğunu anlamasını sağlayan bir derinlik ve duygusallık alabilir. İletecek bir şeyi var. Hiçbir şeyin, başarının kendisi kadar başarılı olmadığı bir gerçektir. Bu yazı yazıldığı sırada (1996) Schnittke, gelişkin bir aracıyla (medyum) çalışıp en fazla çalınan ve en fazla kaydedilen yaşayan besteci olmuştu.

Amerika Birleşik Devletleri'nde George Crumb (doğumu 1929) 1960'larda *Echoes of Time and the River* ve *Ancient Voices of Children* gibi partisyonlarla epeyce dikkat çekti. Bu eserler çoğu kez etnik kaynaklardan (özellikle Hindistan'dan) alınan, en gelişmiş hassas çalgı rengi algısıyla desteklenen basit ezgi araçları kullandı. George Rochberg (1918'de doğdu) yaylı çalgı dörtlülerinde ve diğer müziğinde seriyalizmi bir tarafa bırakıp Beethoven ve Mahler'e kadar geri giden teknikleri yeğledi. Eski seriyalist David Del Tredici (1937'de doğdu), büyük bir orkestra ve Mahler'den gelen post-Romantik bir dil kullanarak *Alice in Wonderland*'den türetilen müzik yazmaya başladı. Bu parçalar da parodi benzeri öğeler ve büyük disonans sıçramaları sergilediler. Dinleyici onları tuttu. *Final Alice*'i Amerika'nın konser salonlarını dolaştığında dinleyicilerin, büyük Alice ezgisini mırıldanarak dışarı çıktıkları fark edildi. Daha önce "modern müzik"te böyle bir şey olmamıştı.

Kadın besteciler dikkat çekmeye başladılar. İngiltere'de, Bartókçu bir etkiyle oda müziğinde uzmanlaşan emektar Elizabeth Maconchy (1907'de doğdu) ve opera yazan Thea Musgrave (1928) vardı. Rusya'da Sofia Gubaidulina (1931), konsonanslarla ve mistisizmle tınlayan çok ileri bir atonal müzikteki amaç ciddiyetiyle uluslararası alanda ilgi çekti. "Tanrı'ya hizmet etmek" için yazdığını ifade etti. Başlangıçta seriyalistti. Daha sonra karma araçlar, elektronik aletler, renk orgu ve güçlü disonanslar kullanan daha kişisel bir mesaja yöneldi. Sovyet yerleşik düzeni için çok fazla modern olan müziği, nadiren icra edildi ve ünü daha çok ağızdan ağza yayıldı. 1989 sonrası gelişmelerin ardından eserleri ülkesinde ve Batıda çalındı. Büyük bir iz bıraktılar. En ünlü parçalarından biri, Gidon Kremer için yazdığı Keman Konçertosu'ydu; bu eseri dünyanın her tarafında çalınıyor. Eser geriye, Bach'a dönüktür, *Musical Offering*'den alınan bir tema önemli bir rol oynar, ama dil ödün vermez bir biçimde modernidir. Viyolonselci-şef Mstislav Rostropoviç, Gubaidulina'nın Prokofyev ve Şostakoviç'ten bu yana en önemli Rus besteci olduğunu, altını çizerek iddia etti.

Amerika Birleşik Devletleri'nde Pauline Oliveros (1932 doğumlu), Ellen Taaffe Zwilich (1939) ve Meredith Monk (1943) gibi kadın besteciler, erkek emsalleriyle eşitliğe ulaştılar. Oliveros, dans ve diğer teatral etkinlikler için karma araçlı eserler yazdı. Carter ve Sessions'tan ders alan Zwilich, Juilliard School'dan bestecilik doktorası alan ilk kadın ve 1983'te Senfoni No. 1'le müzikte Pulitzer ödülü kazanan ilk kişiydi. Bartók'tan değişik bir seriyalizm tipine uzanan bir tür eklektik modernizmi temsil eder. Müziği her zaman sağlam ve güvenilirdir ve dinleyici rahat eder. Peru'da doğan, ama Amerika'da yetişen Monk, tiyatro parçalarında uzmanlaştı, koreograflarla ve sinemacılarla çalıştı. Pop ve etnik müzikten minimalizme kadar uzanan malzemeler kullanan kendi vokal topluluğunu yarattı. Çarpıcı operası *Atlas,* söz kullanmaz. Bir şekilde dinleyicinin ilgisini toplamayı başarabilen mırıltılı bir vokalizdir.

Monk, minimalizmi kullanırken yalnızca 1970'lerin ve sonrasının büyük uluslararası görüngüsünü yansıtıyordu. Minimalizm, İkinci Dünya Savaşından sonraki seriyalizm kadar beklenmedik bir yenilikti. Ama seriyalizm, insan zihninin o zamana kadar tasarladığı en karışık, disonant, yapısı oldukça güçlü ve entelektüelleştirilmiş müziği olduğu halde minimalizm, rüzgârda usulca sallanan, sıradan diyatonik üçlü akorlar dışında fazla bir şeye dayanmayan en basit müzikti.

Seriyalizmin karmaşıklıklarına karşı bir isyan olarak başladı ve ilk uygulayıcıları La Monte Young, Terry Riley ve Steve Reich'ti. Riley'in *In C*'si, Leonard Bernstein'ın 1960'lardaki modern müzik festivallerinin birinde icra edildi. Çeşitli çalgıların aynı örüntüde çaldığı tek bir Do notasına dayanan eser, 45 dakikadan fazla sürüyordu. New York Filarmoni Orkestrasının müzisyenleri ne yapacaklarını bilmiyorlardı. Dinleyici nasıl karşılayacağını bilmiyordu. Bir süre sinirli kıkırdamalar, sonra çıkışlara bir hücum oldu.

Steve Reich, faz kayması olarak bilinen bir teknik geliştirdi; burada tek bir nota ya da akor ya da sürekli tekrarlanan bir nota örüntüsü, farklı teyp makineleri tarafından, sonunda fazdan biraz çıkılıp tekrar birleşecek şekilde farklı düşük hızlarda çalınır. Armoni ve ezgi kaldırıldı. Şaşkın ya da sıkkın bazı eleştirmenler, yeni sıkıntı felsefesini estetik olarak tartışan makaleleryazdılar.

En başarılı minimalistler, Philip Glass ile John Adams oldu. İkisi de içinde pek hareket olmayan operalar besteledi. Bu müzik, takıntılı tekrarla

damgalı örüntü müziğidir. Adams'ın, konulu librettoları yeğlediği anlaşılıyor. *Nixon in China* (1987) operasında Adams, Henry Kissinger komik kötü adam rolünde olmak üzere, Amerika Birleşik Devletleri Başkanının görüşlerini yorumlamaya çalıştı. *The Death of Klinghoffer* (1991), yolcu gemisi *Achille Lauro*'da teröristlerin Yahudi bir turisti öldürmesini anlatır. Glass daha da başarılıydı. Üç tiyatro parçası –*Einstein on the Beach* (1975), *Satyagraha* (1980) ve *Akhnaten* (1983)– fiilen dünyanın bütün opera evlerini dolaştı.

Minimalist müziğe özellikle gençler üşüştü. Şık bulunuyordu ve modern müziği sevmeyen insanlar için modern müzikti. Bu ardışık örüntüler akışı, hiçbir entelektüel gerilim olmadan dinlenebilirdi. Aslında anti-entelektüeldi. Ayrıca yatıştırıcıydı. Amniyotik bir ses denizinde yüzülüyordu. Tıpkı pop sanatın ve optik sanatın birkaç yıl önce gördüğü ilgi gibi, minimalizm bazı eleştirel çevrelerde onay gördüğü için dinleyicisi, en son, belgeli, onaylı estetik görüngünün öncüsü olmanın rahatlığıyla dinliyordu.

Ama gerçekte milimalizm, birçok bakımdan Yeni Barok olarak adlandırılabilir. Barok müziğin büyük bir bölümü (her zaman Bach ve Handel hariç), minimalizm gibi örüntü müziğidir. Tipik Vivaldi, Corelli, Locatelli ya da Geminiani konçerto grossosu, büyük ölçüde kişilikten ya da imgelemden yoksundur. Ardışık, öngörülebilir ezgi örüntüleriyle hareket eder ve armonileri büyük ölçüde tonik, dominant ve subdominant akorlarla sınırlıdır. Bir dinleyici herhangi bir yerde gelip örüntüleri tahmin edebilir.

Bu haliyle, duvar kâğıdı müziğidir. 1950'lerin başında muazzam rağbet görmesinin nedeni herhalde buydu. Barok müziğin çekiciliğinin bir kısmı, dinlerken *düşünmek* zorunda kalmamaktan kaynaklanıyordu. Varlığının bağışlanma nedeni, dinleyiciyi, incitmeyen bir sesle sarması; işlek örüntülerin, aslında hiçbir şey söylemeden aşağı yukarı hareket etmeleriydi. Oyala, oyala, oyala; oyala, oyala, oyala. Müzikal açıdan gelişkin olmayanlar için "Klasik müziğe" açık olma, hatta onu sevme yanılsaması vardı. Her şeyden önce, bu muazzam, mülayim hiçlik dünyasında sevilmeyecek ne vardı?

Minimalizmde de durum böyledir; Barok müziğin üç akorundan daha az armonik maceraya sahip olması dışında. Gelişme yolunda daha da azı söz konusudur. Yine de minimalizm; seriyalizm ya da belirsizlik müziğinden farklı olarak, bir dinleyici kitlesi buldu. 1995'te minimalizm, ileri ya da geri –nasıl bakıldığına bağlı olarak– müzikal düşüncenin en popüler

tezahürüydü. Henryk Górecki'nin, neredeyse bir saatlik basit tekrarlı hücrelerden oluşan Üçüncü Senfoni'sine gösterilen histerik halk tepkisi geliyor insanın aklına. Listelerin başına oturdu. Bunun başarısı, diğer Górecki eserlerinin çıkmasını teşvik etti. Denendiler ve eksik bulundular. İnsanın aklına pop ve op geliyor. Minimalizmin eşdeğer bir raf ömrü olacak mı? Her halükârda birçok besteciye kafasını kaşıttıran bir görüngüydü. Bazıları sürüye katılmaya yetecek kadar uzun süre kaşımayı bıraktı.

Gregoryen-ilahi çılgınlığı, bir bakıma minimal görüngüyle bağlaşıktı, ama yüzyıllar önce ölmüş bestecileri canlandırıyordu. Birdenbire dünya gençliği, erken Hıristiyan kilisesinin uyguladığı şekliyle birlikte antifonal şarkı söylemeyi keşfetti. Minimalizm gibi bu müzik de, sakin konturlu örüntülerle ilerler. Çok az ezgisi, çok varyasyonu vardır, sözü edilir bir ritmi yoktur ve en basit araçları kullanır. İspanyol keşişlerin söylediği *Chant* ve Bingenli Hildegard'ın söylediği ve kayıt şirketinin *Canticles of Ecstasy* adını verdiği (zeki bir reklamcı böyle bir ad vermeseydi o kadar çok satar mıydı?) mırıltılı antifonları gibi diskler, çok satan CD listelerinin başına oturdu. Hildegard'ın ölüm ve doğum tarihleri, 1098 ve 1179'dur. Demek ki *bu,* ölümden sonra gelen ündür. Performansların sahiciliği ne olursa olsun, almaya hazır dinleyiciye yitik bir geçmişle özdeşleşme duygusu verdiği anlaşılıyor. Dinle, mistisizmle ve esrime-benzeri bir tür maneviyatla alakası vardı. Dikkatini vermeden dinlemek de olanaklıydı; çünkü konturu hiç olmayan ya da çok az olan müzikte anlaşılacak bir şey yoktur. 1500'den fazla yıl önce minimalizmi icat eden kilise miydi? (1990'larda Lully ve Marc-Antoine Charpentier'ın, William Christie's Arts Florissants gibi grupların operalarının başarılı bir biçimde canlanması, başka bir konudur. Müzik, Fransız Barok üslubuyla, bütün müzikseverlerin bildiği ortak bir dille yazılmıştır. Aynı zamanda Handel operaları da gün yüzüne çıkarılıyor, sahneleniyor, kaydediliyor ve alkışlanıyordu.)

Twentieth-Century Music adlı kapsamlı kitabının sonuç bölümünde Robert P. Morgan, 1970'lerden sonra bugünün müziğinin çoğulcu doğasını tartışır. Döneme özelliğini veren, "Batı müziğinin tarihinde eşi görülmemiş bestecilik yaklaşımları ve estetik ideolojileri"ydi. "Müzik olan ile olmayan arasındaki temel ayrımlar bile artık kolayca sürdürülemez durumda ve farklı müzik tipleri arasındaki çizgiler görülemeyecek derecede solmuştur." Çeşitli müzik üslupları yalnızca eşzamanlı var olmakla kalmıyorlar, "artık

dolaylı ya da doğrudan birbirlerine çarpıyor ve çoğu kez tamamen örtüşüyorlar... Şimdiki müziğin aşırı çoğulculuğu, bu dönemin aslında kendine ait bir müzik kültürünün olmadığını gösteriyor gibi."

Morgan şu sonuca varıyor: "Şimdiki müzikal yaşamın açıklığı ve eklektizmi, bir ortak inançlar ve değerler sistemi ile bir sanatsal ilgi topluluğunun yokluğu pahasına satın alınmıştır. Çağdaş müziğin daha geniş toplumsal dokudan yalıtılmışlığı, bu yalıtılmışlıkla savaşmak için seçilen aşırı stratejiler, bu durumun belirtileridir... İşitilenler ister sevilsin ister sevilmesin, şimdiki müzik, karışık ve odaksız bir çağın, yaldızsız da olsa dürüst bir imgesini temsil eder... En azından çağdaş bilinçte köklü bir değişiklik olana kadar müzik, şimdiki çoğulcu ve merkezsiz niteliğini koruyacak gibi görünüyor. Müziğin değişmesi için, dünyanın değişmesi gerekecek."

Bunlar, *Büyük Besteciler*'in birinci ve ikinci basımlarının aşağıdaki son sözlerini az çok tamamlıyor: "İlginç, vahşi, oldukça üretken bir otuz beş yıl olmuştu –ama bir çıkmaza girilmişti. Nedenler ne olursa olsun, İkinci Dünya Savaşı sonrası... dönem ve izleyen on yıllar, Monteverdi'den Igor Stravinsky'ye ve Arnold Schoenberg'e uzanan güçlü, bireyci besteciler silsilesinde bir ara boşluğa tanık oldu."

Ne yazık, bu sözler hâlâ doğru.

GENEL KAYNAKÇA

A General History of Music. 2 cilt, ed. Frank Mercer. New York, 1967.

Baker's Biographical Dictionary of Music and Musicians, ed. Nicolas Slonimsky. 7. bs. New York, 1990.

Burney, Charles. *Dr. Burney's Musical Tours through Europe.* 2 cilt, ed. Percy Scholes. Londra, 1959.

Dwight's Journal of Music, 1852-1881. 41 cilt, New York, 1968.

Grout, Donald J. *A Short History of Opera.* 2. bs. New York, 1965.

Lang, Paul Henry. *Music in Western Civilization.* New York, 1941.

Morgenstern, Sam, ed. *Composers on Music.* New York, 1956.

Nettl, Paul. *The Book of Musical Documents.* New York, 1948. *Forgotten Musicians.* New York, 1951.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie, 20 cilt, Londra, 1980.

Slonimsky, Nicolas. *Music Since 1900.* 4. bs. New York, 1971.

Strunk, Oliver. *Source Readings in Music History.* New York, 1950.

Tovey, Donald Francis. *The Main Stream of Music and Other Essays.* New York, 1977.

Weiss, Piero, ed. *Letters of Composers through Six Centuries.* Philadelphia, 1967.

Zoff, Otto, ed. *Great Composers through the Eyes of Their Contemporaries.* New York, 1951.

1. OPERANIN ÖNCÜSÜ

Arnold, Denis. *Monteverdi.* Londra, 1963. ve Nigel Fortune. *The Monteverdi Companion.* New York, 1968.

Einstein, Alfred. *The Italian Madrigal.* 3 cilt. Princeton, New Jersey, 1949.

Prunieres, Henry. *Monteverdi: His Life and Work.* Magnolia, Massachusetts, 1973.

Redlich, Hans F. *Claudio Monteverdi: Life and Works.* Londra, 1952.

Schrade, Leo. *Monteverdi, Creator of Modern Music.* New York, 1960.

2. BAROKUN TECELLİSİ

Bodky, Erwin. *The Interpretation of Bach's Keyboard Works.* Cambridge, Massachusetts, 1960; yeniden basım, Westport, Connecticut, 1976.

Bukofzer, Manfred. *Music in the Baroque Era.* New York, 1947.

Dart, Thurston. *The Interpretation of Music.* New York, 1969.

David, Hans T. ve Arthur Mendel. *The Bach Reader.* New York, 1966.

Donington, Robert. *The Interpretation of Early Music.* New York, 1963.

Geiringer, Karl. *The Bach Family.* New York, 1954. *Johann Sebastian Bach.* New York, 1966.

Hutchings, Arthur J. B. *The Baroque Concerto.* New York, 1961.

Keller, Hermann. *The Well-Tempered Clavier by Johann Sebastian Bach,* çev. Leigh Gerdine. New York, 1977.

Kirkpatrick, Ralph. *Domenico Scarlatti.* New York, 1968.

Neumann, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, With Special Emphasis on J. S. Bach.* Princeton, New Jersey, 1978.

Schweitzer, Albert. *J. S. Bach.* 2 cilt. New York, 1966.

Spitta, Philip. *Johann Sebastian Bach.* Londra, 1884-85.

Terry, Charles S. *Bach: A Biography.* Yeniden basım, New York, 1962. *Johann Christian Bach.* Londra, 1933.

3. BESTECİ VE EMPREZARYO

Abraham, Gerald, ed. *Handel: A Symposium.* Londra, 1954.

Dean, Winton. *Handel's Dramatic Oratorios and Masques.* Londra, 1959.

Dent, Edward. *Handel.* Londra, 1934.

Deutsch, Otto Erich. *Handel: A Documentary Biography.* New York, 1974.

Lang, Paul Henry. *George Frideric Handel.* New York, 1966.

Myers, Robert Manson. *Handel's Messiah.* New York, 1948.

Pleasants, Henry. *The Great Singers.* New York, 1966.

4. OPERANIN REFORMCUSU

Asow, Hedwig ve E. H. Mueller von, ed. *The Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck.* New York, 1962.

Burney, Charles. *The Present State of Music in France and Italy* (*Dr. Burney's Musical Tours* olarak yayına haz. Percy Scholes). Londra, 1959.

Cooper, Martin. *Gluck.* Londra, 1935.

Einstein, Alfred. *Gluck.* Londra, 1936; yeni basım, 1964.

Howard, Patricia. *Gluck and the Birth of Modern Opera.* New York, 1963.

Landon, H. C. Robbins. *Essays on the Viennese Classical Style: Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven.* Londra, 1970.

5.MÜKEMMEL KLASİSİZM

Geiringer, Karl. *Haydn: A Creative Life in Music.* New York, 1968.

Landon, H. C. Robbins. *The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn.* New Jersey, 1959.

–*Haydn: Chronicle and Works, 3: Haydn in England, 1791-1795.* Bloomington, Indiana, 1976

–*Haydn: Chronicle and Works, 4: Haydn, the Years of "The Creation" 17961800.* Bloomington, Indiana, 1977.

–*Haydn: Chronicle and Works, 5: Haydn: The Late Years, 1801-1809.* Bloomington, Indiana, 1977.

–*The Symphonies of Joseph Haydn.* New York, 1956.

Newman, William. *The Sonata in the Classic Era.* Chapel Hill, North Carolina, 1963.

Rosen, Charles. *The Classical Style.* New York, 1971; genişletilmiş basım, 1997.

Somfai, László. *Joseph Haydn: His Life in Contemporary Pictures.* New York. 1969.

6.SALZBURGLU HARİKA ÇOCUK

Anderson, Emily, çev. ve ed. *The Letters of Mozart and His Family.* 2. bs. 2 cilt. New York, 1966.

Badura-Skoda, Paul ve Eva. *Interpreting Mozart on the Keyboard.* Londra, 1962.

Brion, Marcel. *Daily Life in the City of Mozart and Schubert.* New York, 1962.

Burk, John N. *Mozart and His Music.* New York, 1959.

Dent, Edward J. *Mozart's Operas.* Londra, 1947.

Deutsch, Otto Erich. *Mozart: A Documentary Biography.* Stanford, California, 1965.

Einstein, Alfred. *Mozart: His Character, His Work.* New York, 1945.

Girdlestone, Cuthbert. *Mozart and His Piano Concertos.* New York, 1964.

Hildesheimer, Wolfgang. *Mozart.* New York, 1982.

Hutchings, Arthur. *Mozart: The Man, The Music.* New York, 1950.

Kelly, Michael. *Reminiscences.* 2 cilt. Londra, 1826; yeniden basım, New York, 1975.

King, A. Hyatt. *Mozart in Retrospect.* Londra, 1955; gözden geçirilmiş 3. basım, 1970.

Landon, H. C. Robbins. *1791: Mozart's Last Year.* Londra, 1988.

–ve Donald Mitchell, ed. *The Mozart Companion.* Londra, 1956.

Medici, Nerina ve Rosemary Hughes, ed. *A Mozart Pilgrimage: Being the Travel Diaries of Vincent and Mary Novello in the Year 1829.* Londra, 1955.

Nettl, Paul. *Mozart and Masonry.* New York, 1957.

Ponte, Lorenzo da. *Memoirs.* New York, 1929.

Rosen, Charles. *The Classical Style.* New York, 1971.

Schenk, Erich. *Mozart and His Times.* New York, 1959.

Solomon, Maynard: *Mozart: A Life.* New York, 1995.

Turner, W J. *Mozart: The Man and His Works.* New York, 1954.

7. BONNLU DEVRİMCİ

Anderson, Emily, çev. ve ed. *The Letters of Beethoven.* 3 cilt. New York, 1961.

Chorley, Henry F. *Modern German Music.* Yeniden basım. New York, 1973.

Cooper, Martin. *Beethoven: The Last Decade.* New York, 1970.

Landon, H. C. Robbins. *Beethoven: A Documentary Study.* New York, 1970. ed. *Beethoven. His Life, Work and World.* Londra, 1992.

Marek, George. *Beethoven: Biography of a Genius.* New York, 1969.

Moscheles, Ignaz. *Recent Music and Musicians.* New York, 1873; yeniden basım 1970.

Newman, William S. *Performance Practices in Beethoven's Piano Sonatas.* New York, 1971.

Pleasants, Henry, çev. ve ed. *The Musical Journeys of Louis Spohr.* Norman, Oklahoma, 1961.

Scherman, Thomas ve Louis Biancolli. *The Beethoven Companion.* Garden City, New York, 1972.

Schindler, Anton Felix. *Beethoven as I Knew Him,* ed. Donald W MacArdle. New York, 1966.

Solomon, Maynard. *Beethoven.* New York, 1977.

Sonneck, Oscar G. *Beethoven: Impressions by His Contemporaries.* New York, 1926.

Spohr, Louis. *Autobiography.* Londra, 1878; yeniden basım New York, 1969.

Sterba, Richard ve Edith. *Beethoven and His Nephew.* New York, 1954.

Sullivan, J. W N. *Beethoven: His Spiritual Development.* New York, 1927.

Thayer, Alexander Wheelock. *The Life of Beethoven,* ed. Elliott Forbes. Princeton, New Jersey, 1970.

Tovey, Donald Francis. *Beethoven.* Londra, 1945; yeniden basım, New York, 1965.

Winter, Robert ve Robert Martin, ed. *The Beethoven Quartet Companion.* Berkeley, 1994.

8. MÜZİĞİN ŞAİRİ

Abraham, Gerald, ed. *The Music of Schubert.* New York, 1947.

Brown, Maurice J. E. *Essays on Schubert.* New York, 1977.

–*Schubert: A Critical Biography.* New York, 1977.

Capell, Richard. *Schubert's Songs.* Londra, 1928; yeniden basım, New York, 1973.

Deutsch, Otto Erich. *Schubert: Memoirs by His Friends.* New York, 1958.

–*The Schubert Reader.* New York, 1947.

Einstein, Alfred. *Schubert: A Musical Portrait.* New York, 1951.

Fischer-Dieskau, Dietrich. *Schubert's Songs: A Biographical Study.* New York, 1977.

Reed, John. *Schubert: The Final Years.* Londra, 1972.

Schubert, Franz. *Letters and Other Writings,* ed. Otto Erich Deutsch. Londra, 1928; yeniden basım, New York, 1974.

9. ÖZGÜRLÜK VE YENİ BİR DİL

Blume, Friedrich. *Classic and Romantic Music,* çev. M.D. Herter Norton. New York, 1970.

Carse, Adam. *The Orchestra from Beethoven to Berlioz.* New York, 1949.

Courcy, G. L C. de. *Paganini.* 2 cilt. Norman, Oklahoma, 1957; yeniden basım, New York, 1977.

Dahlhaus, Carl. *Between Romanticism and Modernism.* Berkeley ve Los Angeles, 1980.

Einstein, Alfred. *Music in the Romantic Era.* New York, 1947.

Halle, Charles. *Life and Letters.* Londra, 1896.

Lenz, Wilhelm von. *The Great Piano Virtuosos of Our Time.* New York, 1899; yeniden basım, 1973.

Newman, William S. *The Sonata Since Beethoven.* Chapel Hill, North Carolina, 1969.

Plantinga, Leon. *Clementi: His Life and Times.* New York, 1977.

Rosen, Charles. *The Romantic Generation.* Cambridge, Massachusetts, 1995.

Schonberg, Harold C. *The Great Pianists.* New York, 1966.

Stevens, Denis, ed. *A History of Song.* New York, 1961; gözden geçirilmiş basım, 1970.

Warrack, John. *Carl Maria von Weber.* New York, 1976.

10. ROMANTİK COŞKUNLUK VE KLASİK ÖLÇÜLÜLÜK

Barzun, Jacques. *Berlioz and the Romantic Century.* 2 cilt. New York, 1969.

Berlioz, Hector. *Evenings with the Orchestra,* çev. Jacques Barzun. New York, 1956.

-*The Memoirs of Hector Berlioz,* çev. David Cairns. New York, 1956.

Dickinson, A. E. E *The Music of Berlioz.* New York, 1973.

11. FLORESTAN VE EUSEBİUS

Abraham, Gerald, ed. *Schumann: A Symposium.* Londra, 1952; yeniden basım, New York, 1973.

Brion, Marcel. *Schumann and the Romantic Age.* New York, 1956.

Chissel, Joan. *Schumann.* Londra, 1948.

Chissell, Joan. *Clara Schumann: A Dedicated Spirit.* New York, 1983.

May, Florence. *The Girlhood of Clara Schumann.* Londra, 1912; yeniden basım, Boston, 1978.

Pleasants, Henry. *The Musical World of Robert Schumann.* New York, 1965.

Plantinga, Leon. *Schumann as Critic.* New Haven, 1967.

Sams, Eric. *The Songs of Robert Schumann.* New York, 1969.

Schumann, Robert. *On Music and Musicians,* çev. Paul Rosenfeld, ed. Konrad Wolff. New York, 1964.

Walker, Alan, ed. *Robert Schumann, the Man and His Music.* Londra, 1976.

12. PİYANONUN İLAHLAŞMASI

Abraham, Gerald. *Chopin's Musical Style.* Londra, 1939.

Boucourechliev, A. *Chopin: A Pictorial Biography.* New York, 1963.

Cortot, Alfred. *In Search of Chopin,* çev. Cyril ve Rena Clarke. New York, 1952.

Delacroix, Eugène. *The Journal of Eugène Delacroix,* çev. Walter Pach. New York, 1937.

Gavoty, Bernard. *Chopin.* New York, 1977.

Hedley, Arthur. *Chopin.* New York, 1962.

Holcman, Jan. *The Legacy of Chopin.* New York, 1954.

Huneker, James. *Chopin: The Man and His Music.* Londra, 1901; yeniden basım, New York, 1966.

Liszt, Franz. *Frederic Chopin,* çev. Edward N. Waters. New York, 1963.

Opienski, Henryk, ed. *Chopin's Letters,* çev. E. L. Voynich. New York, 1973.

Walker, Alan, ed. *Frederic Chopin.* New York, 1967.

Wierzynski, Casimir. *The Life and Death of Chopin.* New York, 1949.

13. VİRTÜÖZ, ŞARLATAN – VE KÂHİN

Beckett, Walter. *Liszt.* Londra, 1956.

Fay, Amy. *Music Study in Germany.* New York, 1903; yeniden basım, 1978.

Friedheim, Arthur. *Life and Liszt.* New York, 1961.

Huneker, James. *Franz Liszt.* New York, 1911; yeniden basım, 1971.

Lachmund, Carl. *Living with Liszt.* Stuyvesant, New York, 1994.

Legany, Dezso. *Liszt and His Country 1874-1886.* Budapest, 1992.

Liszt, Franz. *Letters to Marie zu Sayn-Wittgenstein,* çeev. Howard E. Hugo. Cambridge, Massachusetts, 1953.

Mason, William. *Memories of a Musical Life.* New York, 1901.

Newman, Ernest. *The Man Liszt.* New York, 1934; yeniden basım, 1970.

Perenyi, Eleanor. *Liszt: The Artist as Romantic Hero.* New York, 1974.

Searle, Humphrey. *The Music of Liszt.* New York, 1966.

Sitwell, Sacheverell. *Liszt.* New York, 1956.

Walker, Alan. *Franz Liszt: The Virtuoso Years 1811-1847.* New York, 1983. *The Weimar Years 1848-1861.* New York, 1989. *The Final Pears 1861-1886.* New York, 1996.

Walker, Bettina. *My Musical Experiences.* New York, 1893.

14. BURJUVA DEHA

Chorley, H. E. *Autobiography.* Londra, 1873.

Hiller, Ferdinand. *Mendelssohn: Letters and Recollections,* çev. M. E. von Glehn. Londra, 1974; yeniden basım, New York, 1972.

Jacob, Heinrich-Eduard. *Felix Mendelssohn and His Times.* Englewood Cliffs, New Jersey, 1963; yeniden basım, Westport, Connecticut, 1973.

Marek, George. *Gentle Genius: The Story, of Felix Mendelssohn.* New York, 1972.

Mason, Lowell. *Musical Letters from Abrogd.* New York, 1854; yeniden basım, 1967.

Mendelssohn, Felix. *Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from Italy and Switzerland,* çev. Grace Wallace. 1869 baskısının yeniden basım, Boston, 1978.

Moscheles, Ignaz. *Recent Music and Musicians,* New York, 1873.

Radcliffe, Philip. *Mendelssohn.* Londra, 1954; ed., Totowa, New Jersey, 1976.

Tillard, Franqoise: *Fanny Mendelssohn.* Portland, 1996.
Werner, Eric. *Mendelssohn.* New York, 1963; yeniden basım, Westport, Connecticut, 1978.

15. SES, SES VE DAHA FAZLA SES

Cone, John Frederick. *Adelina Patti: Queen of Hearts.* Portland, 1993.
Fitzlyon, April. *Maria Malibran: Diva of the Romantic Age.* Londra, 1987.
The Price of Genius: A Life of Pauline Viardot. New York, 1964.
Moscheles, Felix. *Fragments of an Autobiography.* New York, 1899.
Pleasants, Henry. *The Great Singers.* New York, 1966.
Russell, Frank. *Queen of Song: The Life of Henrietta Sontag.* New York, 1964.
Schultz, Gladys Denny. *Jenny Lind, the Swedish Nightingale.* New York, 1962.
Stendhal. *Life of Rossini.* Yeniden basım, Seattle, 1972.
Toye, Francis. *Rossini.* New York, 1954.
Weinstein, Herbert. *Donizetti.* New York, 1963.
–*Rossini.* New York, 1968.

16. GÖSTERİŞ, GÖSTERİŞ VE DAHA FAZLA GÖSTERİŞ

Barbier, Patrick. *Opera in Paris 1800-1850.* Portland, 1995.
Crosten, William L. *French Grand Opera: An Art and a Business.* New York, 1948; yeniden basım, 1972.
Van Dieren, Bernard. *Down among the Dead Men, s.* 142-74. Londra, 1935.

17. İTALYA'NIN DEVİ

Budden, Julian. *The Operas of Verdi,* 2 cilt. New York, 1973 ve 1979.
Busch, Hans. *Verdi's Aida.* Minneapolis, 1978.
Gatti, Carlo. *Verdi: The Man and His Music.* New York, 1955.
Godefroy, Vincent. *The Dramatic Genius of Verdi.* 2 cilt. New York, 1978.
Hume, Paul. *Verdi: The Man and His Music.* New York, 1977.
Hussey, Dyneley. *Verdi.* New York, 1962.
Martin, George. *Verdi: His Music, Life, and Times.* New York, 1963.
Matz, Mary Jane Phillips. *Verdi: A Biography.* Oxford, 1993.

Osborne, Charles. *The Complete Operas of Verdi.* New York, 1970.

Shaw, George Bernard. *Londra Music in 1888-89.* Londra, 1937; yeniden basım, New York, 1973.

–*Music in Londra, 1890-94.* 3 cilt. Yeniden basım, New York, 1973.

Toye, Francis. *Giuseppe Verdi: His Life and Works.* New York, 1946; yeniden basım, 1972.

Verdi, Giuseppe. *Letters.* Seçen, çev. ve yayına haz. Charles Osborne. New York, 1971.

Walker, Frank. *The Man Verdi.* New York, 1962.

Weaver, William, ed. *Verdi: A Documentary Study.* New York, 1977.

–ve Martin Chusid, ed. *The Verdi Companion.* New York, 1979.

Werfel, Franz ve Paul Stefan, ed. *Verdi: The Man in His Letters.* New York, 1942.

18. ALMANYA'NIN DEVİ

Barth, Herbert, Dietrich Mack ve Egon Voss, ed. *Wagner: A Documentary Study,* çev. E R. J. Ford ve Mary Whittall. New York, 1975.

Bülow, Hans von. *Early Correspondence.* Londra, 1896.

Burbridge, Peter ve Richard Sutton. *The Wagner Companion.* New York, 1979.

Burk, John, ed. *Letters of Richard Wagner.* New York, 1950.

Culshaw, John. *Wagner, the Man and His Music.* New York, 1978.

Donington, Robert. *Wagner's Ring and Its Symbols.* Gözden geçirilmiş bs. New York, 1974.

Goldman, Albert ve Evert Sprinchorn, ed. *Wagner on Music and Drama.* New York, 1964.

Gutman, Robert W *Richard Wagner: The Man, His Mind, and His Music.* New York, 1968.

Hanslick, Eduard. *Vienna's Golden Years of Music,* çev. ve ed. Henry Pleasants. New York, 1950.

Jacobasım, Robert. *Wagner.* New York, 1962.

Newman, Ernest. *The Life of Richard Wagnex* 4 cilt. Londra, 1933-46; yeniden basım, New York, 1976.

–*Wagner As Man and Artist.* New York, 1963.

Shaw, George Bernard. *The Perfect Wagnerite.* Londra, 1898; yeniden basım, 1966.

Wagner, Cosima. *Diaries, 1869-1877,* çev. Geoffrey Skelton. New York, 1978.

Wagner, Richard. *My Life.* 2 cilt. Yeniden basım, New York, 1936.

Westernhagen, Curt von. *Wagner: A Biography,* çev. Mary Whittall. 2 cilt. Cambridge, 1978.

Zuckerman, Elliott. *The First Hundred Years of Wagner's Tristan.* New York, 1964.

19. ATEŞİN BEKÇİSİ

Barkan, Hans, çev. ve ed. *Johannes Brahms and Theodor Billroth: Letters from a Musical Friendship.* Norman, Oklahoma, 1956; yeniden basım, Westport, Connecticut, 1977.

Gal, Hans. *Johannes Brahms: His Work and Personality* New York, 1963.

Geiringer, Karl. *Brahms.* 2. basım, New York, 1947.

Hill, Ralph. *Brahms.* New York, 1948.

Jacobson, Bernard. *The Music of Johannes Brahms.* Cranbury, New Jersey, 1977.

Latham, Peter. *Brahms.* New York, 1949.

Litzmann, Berthold, ed. *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms.* 2 cilt. 1927 baskısının yeniden basımı, New York, 1973.

Mason, Daniel Gregory. *The Chamber Music of Brahms.* New York, 1933.

May, Florence. *The Life of Johannes Brahms.* 2 cilt. Londra, 1905; yeniden basım, New York, 1976.

–*The New Grove Late Romantic Masters.* Londra, 1985.

Schauffler, Robert Haven. *The Unknown Brahms.* New York, 1933; yeniden basım, Westport, Connecticut, 1972.

Specht, Richard. *Johannes Brahms,* çev. Eric Blom. 1930 baskısının yeniden basımı.

20. LİED USTASI

Newman, Ernest. *Hugo Wolf.* Londra, 1907.

Rolland, Romain, *Essays on Music,* s. 341-61. New York, 1948.

Sams, Eric. *The Songs of Hugo Wolf.* New York, 1962.

Walker, Frank. *Hugo Wolf.* New York, 1968.

Wolf, Hugo. *The Music Criticism of Hugo Wolf.* Çev., yayına haz. ve açıklayıcı notlar ekleyen Henry Pleasants. New York, 1978.

21. VALS, KANKAN VE YERGİ

Ayre, Leslie. *The Gilbert and Sullivan Companion.* New York, 1972.

Darlington, W A. *The World of Gilbert and Sullivan.* New York, 1950.

Fantel, Hans. *The Waltz Kings.* New York, 1972.

Fitz-Gerald, S. J. Adair. *The Story of the Savoy Opera.* New York, 1925.

Gilbert, W S. ve A. Sullivan. *Complete Plays.* New York, tarihsiz.

Hibbert, Christopher. *Gilbert and Sullivan and Their Victorian World.* New York, 1976.

Hughes, Gervaise. *The Music of Arthur Sullivan.* New York, 1960; yeniden basım, Westport, Connecticut, 1973.

Kracauer, Siegfried. *Orpheus in Paris: Offenbach and the Paris of His Time.* New York, 1972.

Pastene, Jerome. *Three-Quarter Time: The Life and Music of the Strauss Family of Vienna.* New York, 1951; yeniden basım, Westport, Connecticut, 1971.

Sitwell, Sacheverell. *La Vie Parisienne: A Tribute to Offenbach.* Londra, 1937.

22. FAUST VE FRANSIZ OPERASI

Bovet, M. A. de. *Charles Gounod.* Londra, 1891.

Brown, David. *Mikhail Glinka: A Biographical and Critical Study.* Londra, 1974.

Cooper, Martin. *French Music.* New York, 1951; yeniden basım, Westport, Connecticut, 1971.

Curtiss, Mina. *Bizet and His World.* New York, 1974.

Finck, Henry T. *Massenet and His Operas.* yeniden basım, New York, 1976.

Glinka, Mikhail. *Memoirs,* çev. R. B. Mudge. Norman, Oklahoma, 1963.

Gounod, Charles. *Autobiographical Reminiscences with Family Letters and Notes on Music.* 1896 baskısının yeniden basım, New York, 1970.

Harding, James. *Massenet.* New York, 1971.

–*Saint-Saëns and His Circle.* Londra, 1965.
Saint-Saëns, Camille. *Musical Memories,* çev. E.G. Rich. Londra, 1921.
–*Outspoken Essays on Music,* çev. Fred Rothwell. New York, 1922.

23. RUS MİLLİYETÇİLİĞİ VE BÜYÜK BEŞLER (RUS BEŞLERİ)

Abraham, Gerald. *Borodin: The Composer and His Music.* 1927 baskısının yeniden basım, New York, 1976.
Calvocoressi, M. D. *Modest Mussorgsky: His Life and Works.* Londra, 1956.
–ve Gerald Abraham. *Masters of Russian Music.* New York, 1936.
Diehl, A. M. *Musical Memories.* Londra, 1897.
Garden, Edward. *Balakirev.* New York, 1967.
Leyda, Jay ve Sergei Bertensson. *The Mussorgsky Reader.* New York, 1947; yeniden basım, 1970.
Rimsky-Korsakov, Nikolai. *My Musical Life,* çev. Judah A. Joffe. New York, 1923; yeniden basım, 1972.
Rubinstein, Anton. *Autobiography,* çev. Aline Delano. Londra, 1890; yeniden basım, 1970.
Seroff, Victor. *The Mighty Five.* New York, 1948.

24. AĞIR DUYGUSALLIK

Abraham, Gerald, ed. *The Music of Tchaikovsky.* New York, 1946; yeniden basım, 1974.
–*Tchaikovsky.* Westport, Connecticut, 1978.
Bowen, Catherine Drinker ve Barbara von Meck. *Beloved Friend: The Story of Tchaikovsky and Nadejda von Meck.* New York, 1946; yeniden basım, Westport, Connecticut, 1976.
Brown, David. *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study.* Londra, 1978-91.
Lakond, Wladimir, çev. ve ed. *The Diaries of Tchaikovsky.* New York, 1945; yeniden basım, Westport, Connecticut, 1973.
Tchaikovsky, Modest ve Rosa Newmarch, ed. *The Life and Letters of Peter Ilich Tchaikovsky.* Londra, 1906; yeniden basım, Westport, Connecticut, 1973.

Volkoff, Vladimir. *Tchaikovsky, a Self-Portrait.* Boston, 1975.
Warrack, John. *Tchaikovsky.* New York, 1973.

25. BOHEMYA'DAN İSPANYA'YA

Abraham, Gerald, ed. *Grieg: A Symposium.* Londra, 1948; yeniden basım, Westport, Connecticut, 1972.
–*The Music of Sibelius.* yeniden basım, New York, 1975.
Clapham, John. *Antonin Dvořák.* New York, 1966.
Finck, Henry T. *Grieg and His Music.* New York, 1929.
Fischl, Viktor, ed. *Antonin Dvořák: His Achievement.* Londra, 1942; yeniden basım, Westport, Connecticut, 1978.
Gray, Cecil. *Sibelius.* Londra, 1931.
Johnson, Harold *E. Jean Sibelius.* New York, 1959.
Ringbom, Nils-Eric. *Jean Sibelius: A Master and His Work,* çev. G. L C. de Courcy. 1954 baskısının yeniden basım, Westport, Connecticut, 1977.
Robertson, Alec. *Dvořák.* Londra, 1945.
Simpson, Robert. *Carl Nielsen: Symphonist.* Londra, 1952; yeniden ed., Westport, Connecticut, 1978.
Sourek, Otakar. *The Orchestral Works of Antonin Dvořák,* çev. Roberta E Samsour. Yeniden basım, Westport, Connecticut, 1978.
Stefan, Paul. *Anton Dvořák.* New York, 1941.
Trend, J. B. *Manuel de Falla and Spanish Music.* New York, 1934.
Vogel, Jaroslav. *Leoš Janáček.* Londra, 1962.

26. RENKLİLİK VE DUYARLILIK

Barricelli, Jean-Pierre ve Leo Weinstein. *Ernest Chausson.* Norman, Oklahoma, 1955; yeniden ed., Westport, Connecticut, 1973.
Davies, Laurence. *Cesar Franck and His Circle.* Boston, 1970.
Demuth, Norman. *Cesar Franck.* New York, 1949.
Indy, Vincent d'. *Cesar Franck.* Londra, 1910.
Koechlin, Charles. *Gabriel Faure.* Yeniden basım, New York, 1976.
Myers, Rollo. *Emmanuel Chabrier and His Circle.* Londra, 1969.
Northcote, Sydney. *The Songs of Henri Duparc.* New York, 1950.

Suckling, Norman. *Faure.* New York, 1951.

Vallas, Leon. *Cesar Franck.* New York, 1951; yeniden ed., Westport, Connecticut, 1973.

27. SADECE TİYATRO İÇİN

Adami, Giuseppi, ed. *Letters of Giacomo Puccini.* New York, 1973.

Ashbrook, William. *'The Operas of Puccini.* Ithaca, 1985.

Carner, Mosco. *Puccini: A Critical Biography.* 2. bs. New York, 1977.

Jackson, Stanley. *Monsieur Butterfly: The Life of Giacomo Puccini.* New York, 1974.

Marek, George R. *Puccini.* New York, 1951.

Weaver, William ve Paul Hume. *Puccini: The Man and His Music.* New York, 1977.

28. ROMANTİZMİN UZUN KODASI

Del Mar, Norman. *Richard Strauss.* 2 cilt. New York, 1962 ve 1969.

Hammelmann, Hans ve Ewald Osers, çev. *A Working Friendship: The Correspondence between Richard Strauss and Hugo von Hofmannstahl.* Yeniden basım, New York, 1974.

Krause, Ernst. *Richard Strauss: The Man and His Work.* Boston, 1969.

Mann, William S. *Richard Strauss: A Critical Study of the Operas.* New York, 1966.

Marek, George. *Richard Strauss: The Life of a Non-Hero.* New York, 1967.

Strauss, Richard. *Recollections and Reflections,* çev. L. J. Lawrence. Londra, 1953; yeniden basım, Westport, Connecticut, 1974.

–ve Stefan Zweig. *A Confidential Matter: The Letters of Richard Strauss and Stefan Zweig,1931-1935,* çev. Max Knight. Berkeley, 1977.

29.DİN, MİSTİSİZM VE GEÇMİŞE BAKIŞ

Blaukopf, Kurt, ed. *Mahler: A Documentary Study.* New York, 1976.

Engel, Gabriel. *The Life of Anton Bruckner.* New York, 1931.

–*The Symphonies of Anton Bruckner.* Iowa City, 1955.

Graf, Max. *Legend of a Musical City.* New York, 1945.

La Grange, Henry Louis de. *Mahler,* Cilt I. Garden City, New York, 1973.

Mahler, Alma. *Gustav Mahler: Memories and Letters.* Gözden geçiren ve yayına hazılayan Donald Mitchell. New York, 1969.

Mitchell, Donald. *Gustav Mahler: The Early Years.* Londra, 1958. *The Wunderhorn Years.* Los Angeles, 1975.

–*Songs and Symphonies of Life and Death.* Los Angeles, 1985.

Newlin, Dika. *Bruckner, Mahler, Schoenberg.* New York, 1978.

Reik, Theodor. *The Haunting Melody.* New York, 1953.

Schoenberg, Arnold. *Style and Idea,* ed. Leonard Stein. New York, 1975.

Simpson, Robert. *Essence of Bruckner.* Yeniden basım, New York, 1978.

Walter, Bruno. *Gustav Mahler.* New York, 1958.

30. SİMGECİLİK VE İZLENİMCİLİK

Cortot, Alfred. *The Piano Music of Debussy,* çev. Violet Edgell. Londra, 1922.

Debussy, Claude. *Monsieur Croche.* Yeniden basım, Freeport, New York, 1972.

Debussy on Music. The Critical Writings of the Great French Composer, collected and introduced by Franlois Lesure, translated and edited by Richard L. Smith. New York, 1977.

Harding, James. *The Ox on the Roof Scenes from Musical Life in Paris in the Twenties.* New York, 1972.

Lockspeiser, Edward. *Debussy.* 4. bs. New York, 1972.

Debussy: His Life and Mind, 2 cilt. Cambridge, 1978.

Myers, Rollo H. *Erik Satie.* Londra, 1948; yeniden basım, New York, 1968.

Palmer, Christopher. *Impressionism in Music.* New York, 1973.

Seroff, Victor. *Debussy: Musician of France.* New York, 1956.

Vallas, Leon. *Claude Debussy: His Life and Works.* New York, 1973.

31. GALYA ZARAFETİ VE YENİ NESİL

Demuth, Norman. *Ravel.* New York, 1962; yeniden basım, Westport, Connecticut, 1978.

Hell, Henri. *Francis Poulenc.* New York, 1959.

Honegger, Arthur. *I Am a Composer.* New York, 1966.

Milhaud, Darius. *Notes without Music*, çev. Donald Evans. New York, 1953.

Myers, Rollo. *Modern French Music.* New York, 1989.

–*Ravel: His Life and Works.* Londra, 1960; yeniden basım, Westport, Connecticut, 1973.

Nichols, Roger, ed. *Ravel Remembered.* New York, 1988.

Orenstein, Arbie. *Ravel, Man and Musician.* New York, 1975.

Seroff Victor. *Maurice Ravel.* New York, 1953.

32. BUKALEMUN

Buckle, Richard. *Diaghilev.* New York, 1979.

Craft, Robert. *Stravinsky: The Chronicle of a Friendship.* New York, 1972.

Duke, Vernon. *Listen Here!*, s. 149-89. New York, 1963.

Lambert, Constant. *Music Ho!* Londra, 1934; yeniden basım, Stonington, Connecticut, 1967.

Lang, Paul Henry, ed. *Stravinsky: A New Appraisal of His Work.* New York, 1963.

Lederman, Minna, ed. *Stravinsky in the Theatre.* New York, 1949.

Lifar, Serge. *Serge Diaghilev: His Life, His Work, His Legend.* 1940 baskısının yeniden basım, New York, 1977.

Stravinsky, Igor. *Autobiography.* Stonington, Connecticut, 1966.

–ve Robert Craft. *Conversations with Igor Stravinsky.* New York, 1959.

–*Dialogues and a Diary.* New York, 1963.

–*Expositions and Developments.* New York, 1962.

–*Memories and Commentaries.* New York, 1960.

–*Retrospectives and Conclusions.* New York, 1969.

–*Themes and Episodes.* New York, 1966.

Stravinsky, Vera. *Stravinsky: In Pictures and Documents.* New York, 1978.

White, Eric Walter. *Stravinsky: The Composer and His Works.* Los Angeles, 1966.

33. İNGİLİZ RÖNESANSI

Beecham, Sir Thomas. *Frederick Delius.* New York, 1960; yeniden basım, 1973.

Burden, Michael, ed. *The Purcell Companion.* Londra, 1995.

Colles, H. C. *Essays and Lectures.* Londra, 1945.

Fenby, Eric. *Delius As I Knew Him.* Londra, 1936; yeniden basım, Westport, Connecticut, 1976.

Foss, Hubert, *Ralph Vaughan Williams.* New York, 1950; yeniden ed., Westport, Connecticut, 1974.

Hoist, Imogen. *Holst.* Londra, 1974.

–*The Music of Gustav Holst.* Londra, 1951.

Howes, Frank. *The Music of Ralph Vaughan Williams.* Londra, 1954.

–*The Music of William Walton.* Londra, 1974.

Kendall, Alan. *Benjamin Britten.* Londra, 1973.

Kennedy, Michael. *Portrait of Elgar.* New York, 1968.

–*The Works of Ralph Vaughan Williams.* New York, 1964.

Moore, Jerold N. *Edward Elgar.* Oxford, 1984.

Schwartz, Elliott. *The Symphonies of Ralph Vaughan Williams.* Amherst, Massachusetts, 1964.

Vaughan Williams, Ralph. *National Music.* New York, 1964.

Vaughan Williams, Ursula. *R. V. W.* New York, 1964.

Walker, Ernest. *A History of Music in England.* Londra, 1952.

34. MİSTİSİZM VE MELANKOLİ

Abraham, Gerald ve M. D. Calvocoressi. *Masters of Russian Music.* New York, 1936.

Baker, James. *The Music of Alexander Skriyabin.* New Haven, 1986.

Bertensson, Sergei ve Jay Leyda. *Sergei Rachmaninoff A Lifetime in Music.* New York, 1956.

Bowers, Faubion. *The New Skriyabin: Enigma and Answers.* New York, 1973.

–*Skriyabin: A Biography of the Russian Composer.* 2 cilt. Palo Alto, California, 1969.

Culshaw, John. *Rachmaninov: The Man and His Music.* New York, 1950.

Seroff, Victor. *Rachmaninoff* New York, 1950.

35. SOVYET YÖNETİMİNDE

Duke, Vernon. *Passport to Paris.* Boston, 1955.

Hanson, Lawrence and Elizabeth. *Prokofiev: A Biography in Three Movements.* New York, 1964.

Martynov, Ivan. *Dmitri Shostakovich: The Man and His Music,* çev. T. Guralsky. New York, 1947.

Nabokov, Nicolas. *Old Friends and New Music.* Boston, 1951; yeniden bs. Westport, Connecticut, 1974.

Nestyev, Israel V. *Prokofyev.* Palo Alto, California, 1960.

Norris, Christopher, ed. *Shostakovich: The Man and His Music.* Londra, 1982.

Samuel, Claude. *Prokofiev,* çev. Miriam John. New York, 1971.

Schwarz, Boris. *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917-1983.* Gözden geçirilmiş bs. Bloomington, Indiana, 1983.

Shostakovich, Dmitri. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich.* çev. Antonina W Bovis. New York, 1979.

36. ALMAN YENİ-KLASİSİZMİ

Busoni, Ferruccio. *The Essence of Music,* çev. Rosamund Ley. New York, 1957.

–*A Sketch of a New Esthetic of Music, Three Classics in the Aesthetic of Music* içinde, çev. Dr. T. Baker. New York, tarihsiz.

–*Letters to His Wife,* çev. Rosamund Ley. Londra, 1938; yeniden basım, New York, 1975.

Dent, Edward J. *Ferruccio Busoni: A Biography.* Londra, 1933.

Hindemith, Paul. *A Composer's World.* New York, 1961.

Stuckenschmidt, H. H. *Ferruccio Busoni,* çev. Sandra Morris. New York, 1970.

37. BİR AMERİKAN GELENEĞİNİN DOĞUŞU

Berger, Arthur. *Aaron Copland.* Yeniden basım, Westport, Connecticut, 1971.

Broder, Nathan. *Samuel Barber.* New York, 1954.

Chase, Gilbert. *America's Music.* New York, 1966.

Copland, Aaron. *Copland on Music.* New York, 1963.

–*The New Music.* New York, 1968.

Cowell, Henry, ed. *American Composers on American Music.* Stanford, California, 1933.

–ve Sidney Cowell. *Charles Ives and His Music.* New York, 1969.

Gilman, Lawrence. *Edward MacDowell: A Study.* New York, 1909.

Gottschalk, Louis Moreau. *Notes of a Pianist.* New York, 1964.

Hamm, Charles. *Music in the New World.* New York, 1983.

Hitchcock, H. Wiley. *Musicin the United States.* 3. bs. Englewood Cliffs, 1988.

Hoffman, Richard. *Some Musical Recollections of Fifty Years.* Londra, 1910.

Ives, Charles. *Essays Before a Sonata and Other Writings.* New York, 1962.

Kirkpatrick, John, ed. *Charles E. Ives Memos.* New York, 1972.

Lang, Paul Henry, ed. *One Hundred Years of Music in America.* New York, 1961.

Lawrence, Vera Brodsky, ed. *Strong on Music: The New York Music Scene in the Days of George Templeton Strong, 1836-1875.* Cilt I: *Resonances,* New York 1988; Cilt II: *Reverberations,* Chicago, 1995.

Loggins, Vernon. *Where the World Ends: The Life of Louis Moreau Gottschalk.* Baton Rouge, Louisiana, 1958.

Lowens, Irving. *Music and Musicians in Early America.* New York, 1964.

MacDowell, Edward. *Critical and Historical Essays.* Boston, 1912; yeniden basım, New York, 1969.

Mathews, W S. B. *A hundred Years of Music in America.* Chicago, 1889; yeniden basım, New York, 1969.

Mellers, Wilfrid. *Music in a New-Found Land.* Oxford, 1987.

Perlis, Vivian. *Charles Ives Remembered: An Oral History.* New York, 1976.

Reis, Claire R. *Composers, Conductors and Critics.* New York, 1955.

Rockwell, John. *All American Music: Composition in the Late Twentieth Century.* New York, 1983.

Rossiter, Frank. *Charles Ives and His America.* New York, 1975.

Smith, Julia. *Aaron Copland.* New York, 1955.

Swafford, Jan. *Charles Ives: A Life with Music.* New York, 1996.

Thomson, Virgil. *Virgil Thomson.* New York, 1966.

Wooldridge, David. *From the Steeples and Mountains: A Study of Charles Ives.* New York, 1974.

38. ÖDÜN VERMEYEN MACAR

Bónis, Ferenc. *Bela Bartok: His Life in Pictures and Documents*, çev. Lili Halapy. New York, 1972.

Fassett, Agatha. *The Naked Face of Genius: Bela Bartok's American Years.* Boston, 1958.

Griffiths, Paul. *Bartok.* Londra, 1984.

Moreux, Serge. *Bela Bartok*, çev. Erik Mauny. New York, 1974.

Stevens, Halsey. *The Life and Music of Bela Bartok.* New York, 1964.

39. İKİNCİ VİYANA OKULU

Brand, Juliane, ed. *The Berg-Schoenberg Correspondence.* New York, 1986.

Carner, Mosco. *Alban Berg.* Londra, 1983.

–*Alban Berg: The Man and His Work.* New York, 1977.

Jarman, Douglas. *The Music of Alban Berg.* Berkeley, 1978.

Leibowitz, Rene. *Schoenberg and His School*, çev. Dika Newlin. 1949 baskısının yeniden basım, New York, 1970.

Moldenhauer, Hans. *The Death of Anton Webern.* New York, 1961.

–ve Rosaleen Moldenhauer. *Anton von Webern: A Chronicle of His Life and Work.* New York, 1978.

Monson, Karen. *Alban Berg.* Boston, 1979.

Newlin, Dika. *Bruckner, Mahler, Schoenberg.* New York, 1978.

Perle, George. *Serial Composition and Atonality.* Los Angeles, 1982.

Redlich, Hans F. *Alban Berg: The Man and His Music.* New York, 1957.

Reich, Willi. *Alban Berg.* New York, 1965.

–*Schoenberg: A Critical Biography*, çev. Leo Black. Londra, 1971.

Rosen, Charles. *Arnold Schoenberg.* New York, 1975.

Rufer, Josef. *The Works of Arnold Schoenberg.* New York, 1963.

Schoenberg, Arnold. *Style and Idea*, ed. Leonard Stein. New York, 1975.

Smith, Joan A. *Schoenberg and His Circle: A Viennese Portrait.* New York, 1986.

Stein, Erwin. *Arnold Schoenberg Letters.* New York, 1965.

Stuckenschmidt, Hans *H. Arnold Schoenberg.* New York, 1959.

Boulez, Pierre. *Boulez on Music Today.* Cambridge, Massachusetts, 1971.

–*Notes of an Apprenticeship.* New York, 1968.

Brindle, Reginald Smith. *The New Music: The Avante-Garde Since 1945.* New York, 1975.

Cage, John. *Empty Words.* Middletown, Connecticut, 1975.

–*Silence.* Middletown, Connecticut, 1961.

Cott, Jonathan. *Stockhausen: Conversations with the Composer.* New York, 1973.

Gena, Peter, ed. *A John Cage Reader.* New York, 1982.

Glock, William, ed. *Pierre Boulez: A Symposium.* Londra, 1986.

Griffiths, Paul. *Cage.* Londra, 1981.

Harvey, Jonathan. *The Music of Stockhausen: An Introduction.* Berkeley, 1975.

Hodeir, Andre. *Since Debussy.* New York, 1961; yeniden basım, 1975.

Johnson, Robert Sherlaw. *Messiaen.* Berkeley, 1975.

Kostelanetz, Richard. *John Cage.* New York, 1978.

Lang, Paul Henry, ed. *Problems of Modern Music.* New York, 1962.

Maconie, R. *The Works of Karlheinz Stockhausen.* New York, 1976.

Messiaen, Olivier. *Conversations with Claude Samuel.* Portland, 1994.

Mitchell, Donald. *The Language of Modern Music.* New York, 1970.

Nichols, Roger. *Messiaen.* Londra, 1975.

Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond.* New York, 1974.

Ouellette, Fernand. *Edgard Varese.* Londra, 1973.

Peyser, Joan. *Boulez: Composer, Conductor, Enigma.* New York, 1976.

–*The New Music.* New York, 1971.

Pleasants, Henry. *The Agony of Modern Music.* New York, 1962.

Reich, Steve. *Writings about Music.* New York, 1974.

Salzman, Eric. *Twentieth Century Music: An Introduction.* Englewood Cliffs, New Jersey, 1967.

Stone, Kurt ve Else, eds. *The Writings of Elliott Carter.* Bloomington, Indiana, 1977.

Stuckenschmidt, H. H. *Twentieth Century Composers,* Cilt I. New York, 1970.

Thomson, Virgil. *Twentieth Century Composers,* Cilt II. New York, 1970.

Varese, Louise. *Varese: A Looking-Glass Diary,* Cilt I, *1883-1928.* New York, 1972.

Vermeil, Jean. *Conversations with Boulez: Thoughts on Conducting.* Portland, Oregon, 1996.

Worner, Karl H. *Stockhausen: Life and Works,* çev. Bill Hopkins. Berkeley, 1973.

Yates, Peter. *Twentieth Century Music.* New York, 1967.

41. YENİ EKLEKTİZM

Edwards, Allen, *Flawed Words and Stubburn Sounds: A Conversation with Elliott Carter*. New York, 1971.

Griffiths, Paul. *Peter Maxwell Davies*, Londra, 1982.

Kennedy, Muchael. *Britten*. Londra, 1981.

Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music.* New York, 1991.

Palmer, Christopher, ed. *The Britten Companion.* Londra, 1984.

White, Eric Walter. *Benjamin Britten: His Life and Operas.* Londra, 1983.

DİZİN

Abraham, Gerald 181, 240, 458, 733, 736, 738, 744, 745, 749
Adam, Adolphe 027, 155, 174, 218, 224, 264, 280, 281, 283, 356, 357, 377, 427, 484, 724, 737
Adamberger, Valentin 114
Adam, Claus 027, 155, 174, 218, 224, 264, 280, 281, 283, 356, 357, 377, 427, 484, 724, 737
Adams, John 011, 728, 729
Addison, Joseph 057, 058
Agoult, Marie d' 227
Agricola, Johann Friedrich 053
Agujari, Lucrezia 108
Ahna, Pauline de bkz. Strauss, Pauline de Ahna 507
Aida 277, 288, 293, 294, 300, 302, 303, 492, 740
Aida (Verdi) 277, 288, 293, 294, 300, 302, 303, 492, 740
Albéniz, Isaac 458, 459, 461, 463, 465, 479
Albert, Eugen d' 049, 230, 245, 269, 342, 480, 543, 580, 581, 643, 683, 688, 725, 733, 741
Alberti, Leon Battista 296
Albinoni, Tomaso 046
Alboni, Marietta 261, 263
Albrechtsberger, Johann Georg 123
Alfano, Franco 497
Alkan, Charles 638
Altschuler, Modest 608
Amati, Andrea 018
Amy, Gilbert 651, 711, 739
Anglebert, Henri 'd 046
Anne (İngiltere Kraliçesi) 062, 063, 109, 234, 508, 554
Ansermet, Ernest 466
Arbuthnot, John 057
Arcadelt, Jacques 017
Archilei, Vittoria 032
Arenski, Anton 425, 602, 613
Arriaga, Juan Chrisóstomo 459
Artôt, Désirée 430
Artusi, Giovanni Maria 021, 029, 031
Asafyev, Boris 693
Auber, Daniel François 007, 188, 267, 269, 271, 272, 281, 283, 377
Aubert, Louis 484
Auden, W. H. 573
Aziz Matta Pasyonu (J. S. Bach) 039, 042, 048, 054, 159, 242

Babbitt, Milton 699, 706, 708, 709, 711, 714, 717, 718
Bach ailesi 038
Bach, Anna Magdalena 006, 013, 017, 028, 035-049, 051-055, 057, 059, 061, 067, 072, 073, 076, 090, 100, 112, 113, 117, 119, 121, 127, 174, 176, 179, 193, 194, 196, 200, 207, 209, 216, 221, 225, 227, 231, 240-244, 297, 305, 329, 330, 333, 339, 378, 387, 394, 404, 409, 432, 475, 484, 531, 533, 541, 549, 574, 577, 595, 615, 635, 637, 638, 643, 644, 675, 683, 684, 695, 727, 729, 733
Bach, Carl Philipp Emanuel 006, 013, 017, 028, 035-049, 051-055, 057, 059, 061, 067, 072, 073, 076, 090, 100, 112, 113, 117, 119, 121, 127, 174, 176, 179, 193, 194, 196, 200, 207, 209, 216, 221, 225, 227, 231, 240-244, 297, 305, 329, 330, 333, 339, 378, 387, 394, 404, 409, 432, 475, 484, 531, 533, 541, 549, 574, 577, 595, 615, 635, 637, 638, 643, 644, 675, 683, 684, 695, 727, 729, 733
Bach, Johann Christian 006, 013, 017, 028, 035-049, 051-055, 057, 059, 061, 067, 072, 073, 076, 090, 100, 112, 113, 117, 119, 121, 127, 174, 176, 179, 193, 194, 196, 200, 207, 209, 216, 221, 225, 227, 231, 240-244, 297, 305, 329, 330, 333, 339, 378, 387, 394, 404, 409, 432, 475, 484, 531, 533, 541, 549, 574, 577, 595, 615, 635, 637, 638, 643, 644, 675, 683, 684, 695, 727, 729, 733
Bach, Johann Christoph 006, 013, 017, 028, 035-049, 051-055, 057, 059, 061, 067, 072, 073, 076, 090, 100, 112, 113, 117, 119, 121, 127, 174, 176, 179, 193, 194, 196, 200, 207, 209, 216, 221, 225, 227, 231, 240-244, 297, 305, 329, 330, 333, 339, 378, 387, 394, 404, 409, 432, 475, 484, 531, 533, 541, 549, 574, 577, 595, 615, 635, 637, 638, 643, 644, 675, 683, 684, 695, 727, 729, 733
Bach, Johann Elias 006, 013, 017, 028, 035-049, 051-055, 057, 059, 061, 067, 072, 073, 076, 090, 100, 112, 113, 117, 119, 121, 127, 174, 176, 179, 193, 194, 196, 200, 207, 209, 216, 221, 225, 227, 231, 240-244, 297, 305, 329, 330, 333, 339, 378, 387, 394, 404, 409, 432, 475, 484, 531, 533, 541, 549, 574, 577, 595, 615, 635, 637, 638, 643, 644, 675, 683, 684, 695, 727, 729, 733
Bach, Johann Sebastian 006, 013, 017, 028, 035-049, 051-055, 057, 059, 061, 067, 072, 073, 076, 090, 100, 112, 113, 117, 119, 121, 127, 174, 176, 179, 193, 194, 196, 200, 207, 209, 216, 221, 225, 227, 231, 240-244, 297, 305, 329, 330, 333, 339, 378, 387, 394, 404, 409, 432, 475, 484, 531, 533, 541, 549, 574, 577, 595, 615, 635, 637, 638, 643, 644, 675, 683, 684, 695, 727, 729, 733
Bach, Maria Barbara 006, 013, 017, 028, 035-049, 051-055, 057, 059, 061, 067, 072, 073, 076, 090, 100, 112, 113, 117, 119, 121, 127, 174, 176, 179, 193, 194, 196, 200, 207, 209, 216, 221, 225, 227, 231, 240-244, 297, 305, 329, 330, 333, 339, 378, 387, 394, 404, 409, 432, 475, 484, 531, 533, 541, 549, 574, 577, 595, 615, 635, 637, 638, 643, 644, 675, 683, 684, 695, 727, 729, 733
Bachrich, Sigismund 347
Bach, Wilhelm Friedemann 006, 013, 017, 028, 035-049, 051-055, 057, 059, 061, 067, 072, 073, 076, 090, 100, 112, 113,

117, 119, 121, 127, 174, 176, 179, 193, 194, 196, 200, 207, 209, 216, 221, 225, 227, 231, 240-244, 297, 305, 329, 330, 333, 339, 378, 387, 394, 404, 409, 432, 475, 484, 531, 533, 541, 549, 574, 577, 595, 615, 635, 637, 638, 643, 644, 675, 683, 684, 695, 727, 729, 733
Backhaus, Wilhelm 673
Badoaro, Giacomo 030, 031
Bahar Ayini (R.Strauss) 422, 555, 565-568, 570, 571, 622, 632, 637, 688, 706
Baird, Tadeusz 711
Bakunin, Mihail 309
Balakirev, Mili 014, 230, 404, 405, 407, 409, 411-414, 420-422, 425, 427, 430, 557, 604, 613, 744
Balanchine, George 393, 573
Ballets Russes 569
Bannieri 065
Barber, Samuel 229, 259, 668, 750
Barezzi, Antonio 285, 286, 292
Barnum ve Bailey Sirki 573
Barraqué, Jean 707, 711
Barrère, Georges 706
Bartók, Béla 008, 011, 234, 236, 237, 248, 453, 458, 467, 505, 567, 573, 582, 595, 598, 623, 632, 671-681, 684, 728
Bartók, Ditta 008, 011, 234, 236, 237, 248, 453, 458, 467, 505, 567, 573, 582, 595, 598, 623, 632, 671-680, 681, 684, 728
Bartoš, František 453
Bathori, Jane 554
Battista, Vincenzo 066, 076, 263, 296
Baudelaire, Charles 326
Bax, Arnold 596
Beach, Amy Marcy Cheney 651, 729
Beard, John 069
Beecham, Thomas 413, 469, 591, 595, 748
Beer, Jacob Liebmann bkz. 272
Bellamann, Henry 663
Bellini, Vincenzo 007, 155, 207, 251, 254, 261-265, 267, 291, 401, 459, 647
Belyayev, Mitrofan Petroviç 424, 425, 604
Benda, Jiří 441
Bennett, Joseph 199, 322, 581
Bennett, William Sterndale 199, 322, 581
Berardi, Angelo 047
Berg, Alban 009, 024, 041, 202, 299, 312, 325, 354, 424, 638, 639, 657, 676, 686, 687, 689, 691, 693, 695, 697-699, 707, 718, 752
Berger, Arthur 718, 750
Berg, Helene 009, 024, 041, 202, 299, 312, 325, 354, 424, 638, 639, 657, 676, 686, 687, 689, 691, 693, 695, 697-699, 707, 718, 752
Berio, Luciano 711- 714, 717
Berlioz, Hector 006, 010, 011, 014, 084, 085, 134, 153, 155, 157, 166, 168, 171-189, 192, 193, 199, 205, 207, 208, 221, 223, 225, 227, 228, 239, 242-244, 247, 251, 258, 261, 272, 275, 277, 279, 280, 306, 309, 311, 314, 354, 355, 358, 361, 377, 391, 395, 409, 473, 481, 501, 506, 533, 562, 591, 638, 639, 648-650, 721, 737
Bernardi, Francesco 058, 065
Bernstein, Leonard 662, 663, 719, 728
Billroth, Theodor 337, 339, 742
Bingenli Hildegard 730
Birtwistle, Harrison 711
Bizet, Georges 277, 281, 291, 320, 381, 383-385, 389, 743
Blake, William 193, 617
Blavatsky, Helena 604
Bliss, Arthur 596
Blok, Aleksandr 604, 605
Blume, Friedrich 047, 737
Boëly, Alexandre 054
Böhm, Joseph 126
Boieldieu, François 267, 271, 281, 377
Boito, Arrigo 296-299, 301, 303, 490, 511, 638
Bolcom, William 718
Bonaparte, Napoléon 127
Bononcini, Giovanni 058, 066
Bordes, Charles 480
Bordoni, Faustina 066
Bori, Lucrezia 498
Boris Godunov (Musorgski) 293, 384, 395, 415-417, 419-421, 423, 424, 569
Borodin, Aleksandr 230, 405, 407, 409, 412, 413, 417, 420-422, 744
Bouffes-Parisiens (Paris) 363, 364
Boulanger, Nadia 483, 665, 718, 724
Boulez, Pierre 010, 011, 537, 547, 573, 574, 676, 680, 694, 699, 706, 707, 709, 711-713, 716, 719, 723, 753, 754
Bowers, Faubion 608, 610, 749
Brahms, Johannes 007, 010, 012, 134, 151, 154, 199, 201, 230, 237, 296, 321, 324, 329, 330-347, 349, 354, 359, 360, 384, 399, 432, 433, 441, 445-447, 467, 483, 517, 518, 520, 527, 529, 533, 534, 541, 558, 581-583, 585-587, 591, 596, 615, 637, 651, 663, 665, 672, 676, 680, 683, 742
Brandenburg Konçertoları (J. S. Bach) 047
Braunfels, Walther 643
Brecht, Bertolt 641
Breitkopf ve Härtel 141, 335, 479
Brentano, Antoine 124, 125, 193, 529
Brewser, Anne Hampton 234
Brignoli, Attilio 673
Britten, Benjamin 633, 711, 725, 749, 754
Broschi, Carlo bkz. Farinelli
Bruch, Max 065
Bruckner 008, 151, 325, 331, 343, 445, 470, 474, 517-524, 531, 533, 551, 746, 747, 752
Brüll, Ignaz 331
Bruneau, Alfred 385, 387, 395
Bukinik, Mihai 602
Bull, Ole 457
Bülow, Hans von 155, 157, 227, 230, 294, 314, 317-319, 331, 338, 339, 341, 361, 430, 445,

505-507, 527, 741
Burney, Charles 059, 060, 082, 084, 096, 732, 734
Busch, Fritz 503, 534, 740
Busoni, Ferruccio 008, 615, 635-639, 641, 643, 644, 684, 750
Bussotti, Sylvano 711
Butler, Nicholas Murray 653
Buxtehude, Dietrich 039, 045
Byrd, William 017, 019, 579, 595

Caccini, Giulio 022, 032
Cahill, Thaddeus 635
Callas, Maria 210 Calvocoressi, M. D. 251, 252
Calzabigi, Ranieri de 075, 077, 078, 081
Campion, Thomas 346
Canille, Feodor 407
Cannabich, Christian 094
Çar İçin Bir Hayat (Glinka) 400, 401, 403
Carmen (Bizet) 116, 281, 320, 364, 378, 381, 383, 384, 463
Carner, Mosco 492, 746, 752
Carré, Albert 367, 377, 383, 543
Carse, Adam 356, 737
Carter, Elliott 009, 011, 721, 723, 724, 728, 753, 754
Carte, Richard D'Oyly bkz. D'Oyly Carte, Richard 371, 373
Caruso, Enrico 277, 281, 498
Carvalho, Léon 184, 367, 377
Casazza, Giulio Gattibkz. Gatti-Casazza, Giulio Casella, Alfredo 465, 496, 498, 528
Castil-Blaze, François 273
Castillon, Alexis de 476, 478
castrato şarkıcılar 062, 154
Catalani, Alfredo 490
Cavalieri, Emilio de' 022
Cavalli, Pier Francesco 027, 033
Çaykovski, Modest 007, 014, 249, 331, 384, 401, 403, 411-414, 421, 425, 427-439, 445, 451, 467, 540, 541, 570, 576, 601, 603, 614, 637
Çaykovski, Pyotr İlyiç 007, 014, 249, 331, 384, 401, 403, 411-414, 421, 425, 427-439, 445, 451, 467, 540, 541, 570, 576, 601, 603, 614, 637
caz 558, 569, 570, 641, 655, 665, 667, 725
Çerepnin, Nikolay 619
Cerha, Friedrich 698
Cesti, Marc'Antonio 027
Cézanne, Paul 012, 326, 537, 540, 549
Chabrier, Emmanuel 258, 383, 390, 391, 393, 395, 459, 461, 477, 540, 552, 557, 562, 745
Chadwick, George Whitefield 650
Chaminade, Cécile 481
chant 480
Charpentier, Gustave 385, 387, 389, 390, 541, 730
Charpentier, Marc-Antoine 385, 387, 389, 390, 541, 730
Chausson, Ernest 395, 473, 474, 476, 478-480, 745
Cherubini, Luigi 007, 084, 174, 182, 188, 208, 244, 247, 251, 267, 271, 272, 279-281, 294, 474, 485
Chopin, Frederic 006, 046, 048, 117, 155, 157, 159, 161, 163, 165, 173, 176, 177, 188, 191, 193, 195-197, 199, 201-203, 207-221, 223, 225, 228, 231, 233, 239, 242-245, 247, 248, 262, 275, 311, 334, 354, 400, 409, 461, 467, 481, 483, 485, 486, 514, 529, 537, 538, 547, 551, 580, 591, 598, 602, 604, 608, 620, 636, 647, 648, 660, 738
Chorley, Henry Fothergill 166, 167, 192, 291, 313, 355, 361, 365, 735, 739
Christie, William 579, 730
Cibber, Susanna Maria 071
Cicéri, Pierre 269
Cilèa, Francesco 490
Cimarosa, Domenico 257, 400
Clayton, Thomas 058
Clemens, Jacobus 019, 193, 512
Clementi, Muzio 062, 117, 161, 163, 210, 737
Cocteau, Jean 161, 559, 560
Colbran, Isabella bkz. Rossini, Isabella Colbran 255, 256
Coleridge-Taylor, Samuel 596
Comettant, Oscar 188, 189
Conegliano, Emanuele bkz. Ponte, Lorenzo da 115
Conradi, August 230
Contes d'Hoffmann, Les (Offenbach) 367
Cooper, Martin 380, 734, 735, 743
Copland, Aaron 008, 011, 483, 576, 661, 664, 665, 667, 668, 669, 711, 723, 750, 751
Corelli, Arcangel 062, 611, 729
Cornelius, Peter 228, 229
Corregidor, Der 345, 349-351
Corregidor, Der (Wolf) 345, 349, 350, 351
Cortot, Alfred 012, 539, 738, 747
Così fan tutte (Mozart) 110, 113, 115
Couperin, François 044, 046, 555, 556, 558
Cowell, Henry 655, 662, 663, 665, 706, 751
Craft, Robert 567, 570, 573, 575, 577, 748
Cramer, Johann Baptist 054, 154, 257
Crumb, George 718, 727
Cui, César 405, 407, 409, 411, 412, 414-416
Cuzzoni, Francesca 060, 066, 067
Czerny, Carl 121, 209, 224, 469

Dahl, Nikolay 603
Dalayrac, Nicolas 267
Dallapiccola, Luigi 707, 708
Damrosch, Walter 503, 528
dans müziği 139, 216, 354, 357, 442, 560
Dargomijski, Aleksandr 409, 415
Daudet, Alphonse 326, 383
David, Perdinand 004, 097, 199, 241, 244, 246, 561, 650, 716, 723, 727, 733, 737, 743, 744, 751
Davidovsky, Mario 714, 718
Davidsbund 012, 199, 554
Davies, Peter Maxwell bkz. Maxwell Davies, Peter 011, 711, 725, 726, 745, 754
Debussy, Claude 008, 084, 134,

177, 214, 219, 234, 275, 312, 324-326, 354, 379, 383, 385, 387, 391, 393, 395, 420, 455, 458, 473, 478, 479, 481, 485, 489, 509, 531, 537-549, 551-553, 555, 557, 559, 560, 562, 565, 567-569, 591, 592, 596, 620, 635, 637, 660, 676, 689, 708, 747, 753
Debussy, Rosalie Texier 008, 084, 134, 177, 214, 219, 234, 275, 312, 324, 325, 326, 354, 379, 383, 385, 387, 391, 393, 395, 420, 455, 458, 473, 478, 479, 481, 485, 489, 509, 531, 537-549, 551-553, 555, 557, 559, 560, 562, 565, 567, 568, 569, 591, 592, 596, 620, 635, 637, 660, 676, 689, 708, 747, 753
Degas, Edgar 326, 479
Dehmel, Richard 685
Dehn, Siegfried 401
Delacroix, Eugène 179, 207, 208, 221, 326, 738
Delibes, Léo 381, 383, 434
Delius, Frederick5 008, 534, 584, 589-593, 595, 748, 749
Delius, Jelka Rosen 008, 534, 584, 589-593, 595, 748, 749
Del Tredici, David 723, 727
Delvincourt, Claude 558
Denisov, Edison 711
Deutsch, Otto Erich 059, 143, 733, 735-737
Diaghilev, Sergey 555, 556, 559, 565, 566, 568, 569, 577, 621, 748
Diémer, Louis 259
Ditters von Dittersdorf, Karl 112
dışavurumculuk 234, 528
Dodge, Charles 714
Doktor Faust (Busoni) 638, 639, 641
Dokuzuncu Senfoni (Beethoven) 130, 133, 134, 149, 306, 338, 518, 519, 530, 531, 567, 595, 598
Doles, Johann Friedrich 054
Don Carlo (Verdi) 293, 300, 492
Don Giovanni (Mozart) 095, 099, 107, 110, 113, 116, 118, 125, 211, 226, 244, 269, 280, 309, 381, 394, 527
Donizetti, Gaetano 007, 155, 251, 253, 254, 259, 261-263, 271, 287, 296, 298, 374, 401, 639, 740
Don Juan (R. Strauss) 223, 236, 501, 507, 508, 602
Doráti, Antal 721
Dorn, Heinrich 195
Dowland, John 145, 579
Downes, Olin 469, 470
D'Oyly Carte, Richard 371, 373
Dream of Gerontius (Elgar) 582-584, 591
Druckman, Jacob 718
Dubois, Théodore 477, 484, 485, 554
Dudevant, Aurore bkz. Sand, George Dudevant, Solange 212
Dufay, Guillaume 014, 019
Dukas, Paul 395, 461, 473, 481, 501
Duke, Vernon 492, 496 Dukelsky, Vladimir bkz. Duke, 371, 373, 620, 625, 748, 750
Duparc, Henri 476, 478, 486, 745
Duponchel, Edmond 269
Dupond, Gabrielle 539
Duprez, Gilbert-Louis 155, 261, 270
Durand, Émile 538
Durey, Louis 559, 560
Dussek, Jan Ladislav 131, 154, 441
Dvořák, Antonín 089, 151, 325, 331, 337, 354, 441, 443, 445-453, 455, 585, 598, 663, 745
Dwight, John S 291, 312, 365, 373, 430, 732

Eberl, Anton 244
Eberst, Jakob bkz. Offenbach, Jacques 361
egzotik, egzotizm 166, 175, 267, 383, 403, 421, 446, 459, 541, 548, 549, 592, 649
Ehlert, Louis 447
Eisenstein, Sergey 623
elektronik müzik 635, 705, 706, 712, 714, 725
Elgar, Edward 008, 071, 581-587, 589, 591, 595, 596, 598, 651, 749
Ellis, Havelock 437
Elsner, Joseph 209, 211
Elssler, Fanny 269
Enesco, Georges (Enescu, George) 385
Enigma Variations (Elgar) 582-584
Epstein, Julius 278 337
Erlkönig (Schubert) 141, 144, 145, 226
Ernesti, Johann August 041, 043
Eroica Senfonisi (Beethoven) 127, 541
Ertmann, Dorothea von 125
Escudier, Léon 263
Eşit Düzenlenmiş Klavye (Bach) 046, 049, 054, 221, 241, 475
Essipova, Anna 619, 620
estetik 078, 119, 157, 191, 194, 225, 256, 320, 321, 374, 393, 396, 400, 514, 531, 534, 540, 559, 728, 729, 730
Euridice (Peri ve Caccini) 022, 023, 032, 075, 078, 079, 083
Falcon, Cornélie 270
Falla, Manuel de 459, 465, 466, 569, 745
Falstaff (Verdi) 031, 297, 300-303, 312, 326, 327, 491, 492, 497, 582, 584
Fantin-Latour, Henri 326, 390
Fargue, Léon-Paul 554
Farinelli 065, 066, 252
Farrenc, Louise 198
Fauré, Gabriel 008, 249, 383, 394, 473, 481, 483-487, 501, 551, 552, 554, 557, 562, 589
Faust (Gounod) 007, 163, 180, 188, 231, 236, 237, 258, 283, 298, 377, 379, 381, 391, 541, 638, 639, 641
Ferri, Baldassare 065, 252
Fesca, Alexander 244
Fétis, François Joseph 312
Fidelio (Beethoven) 128, 168, 251, 306
Field, John 054, 154, 163, 193, 217, 401
Figaro'nun Düğünü (Mozart) 032, 110, 113, 115, 353

Filtsch, Joseph 216, 217, 219
Filtsch, Karl 182 Finney, Ross Lee 216, 217, 219
Fiorentino, P. A. 277
Fischer, Johann 046, 736
Fitzgerald, S. J. Adair 374
Fokine, Michel 569
Fontana, Jules 215
Foote, Arthur 651
Forkel, Johann Nikolaus 053
Foster, Stephen 647, 657, 660
France, Anatole 079, 269, 277, 473, 474, 734, 747
Franck, César 008, 395, 396, 473-481, 485, 486, 521, 538, 539, 745, 746
Franklin, Benjamin 081
Fransız operası 261, 269, 377, 379, 381, 385
Frederick Augustus, II. (Saksonya Dükü) 041
Frederick, Büyük (Prussia Kralı) 041, 053, 589, 590, 733, 740, 748
Freischütz, Der (Weber) 161, 163, 165, 166, 168, 174, 269, 311
Freschi, Giovanni 027
Frescobaldi, Girolamo 046
Freud, Sigmund 525, 683
Friedman, Ignaz 619
Froberger, Johann Jacob 046
Fry, William Henry 647
Füg Sanatı (Die Kunst der Fuge) (Bach) 046, 047, 051, 053, 638, 695
Furtwängler, Wilhelm 314, 690
Fux, Johann Joseph 046, 123
Gabo, Naum 623
Gabrieli, Andrea 017, 026, 027
Gabrieli, Giovanni 017, 026, 027
Gabriloviç, Osip 495, 619
Gade, Niels 199, 244, 457
Galilei, Vincenzo 021, 022
Galuppi, Baldassare 400
García, Manuel 155
Garden, Mary 366, 513, 543, 736, 744, 747
Gastoldi, Gian Giacomo 020
Gatti-Casazza, Giulio 465, 496, 498, 528
Gautier, Théophile 179, 180, 208, 324
Gay, John 057, 058, 063, 069, 641
Gebrauchsmusik 644, 645
Geiringer, Karl 047, 051, 733, 734, 742
Gelinek, Joseph 062, 123
Gemignani, Elvira 495
Geminiani, Francesco 729
Genç Klasisizm 636
George, III. (İngiltere Kralı) 006, 057, 060, 063, 070, 071, 091, 125, 165, 208, 211, 212, 213, 214, 219, 247, 275, 302, 311, 321, 323, 380, 381, 393, 558, 573, 580, 641, 650, 662, 694, 697, 718, 727, 733, 735, 739-742, 746, 751, 752
George, I. (İngiltere Kralı) 006, 057, 060, 063, 070, 071, 091, 125, 165, 208, 211-214, 219, 247, 275, 302, 311, 321, 323, 380, 381, 393, 558, 573, 580, 641, 650, 662, 694, 697, 718, 727, 733, 735, 739-742, 746, 751, 752
Gerçekçilik 598, 623, 628, 630, 631, 726
Germano, Vittorio 296
Gershwin, George 391, 558
Gesner, Johann Matthias 043
Gesualdo, Carlo 019, 020
Geyer, Ludwig 306, 673
Geyer, Stefi 306, 673
Giardini, Felice de 098
Gibbons, Orlando 579, 595
Gilbert, William Schwenck 155, 365, 369, 371, 373, 374, 375, 513, 711, 743, 750
Gilman, Lawrence 502, 664, 751
Gilmore, Patrick S. 359, 366
Giordano, Umberto 490
Giraud, Albert 688
Glass, Philip 011, 728, 729, 753
Glazunov, Aleksandr 421, 425, 568, 613, 622
Glière, Reinhold 620
Glinka, Mihail 007, 400, 401, 403-405, 429, 438, 442, 459, 647, 743
Gluck, Christoph Willibald 006, 022, 069, 075, 076, 077, 078, 079, 080, 081, 082, 083, 084, 085, 106, 111, 159, 179, 185, 186, 188, 272, 280, 432, 693, 734
Godet, Robert 568
Godowsky, Leopold 455, 461
Goehr, Alexander 711
Goethe, Johann Wolfgang von 121, 141, 142, 145, 194, 298, 319, 349, 377, 639
Goldberg, Johann Gottlieb 048, 053
Goldenweiser, Alexander 615
Goldmark, Karl 353, 665
Goldmark, Rubin 353, 665
Gonzaga, Vincenzo 020
Górecki, Henryk 011, 730
Gorki, Maksim 608
Gott erhalte Franz den Kaiser (Haydn) 099
Gottschalk, Louis Moreau 008, 379, 448, 583, 647-650, 751
Gounod, Charles 007, 172, 188, 249, 277, 298, 353, 377-385, 477, 481, 541, 551, 639, 743
Goupy, Joseph 060, 061
Goya, Francesco José de 463
Goyescas (Granados) 459, 461, 463, 465
Graener, Paul 643
Graf, Max 332, 333, 504, 521, 747
Graham, Martha 668
Grainger, Percy 455, 596, 675
Granados, Enrique 458, 459, 461, 463, 465
Grau, Maurice 366, 367
Graun, Carl Heinrich 067
Gretchen am Spinnrade (Schubert) 145
Grétry, André 107, 267, 273
Grieg, Edvard 230, 331, 453-455, 457-459, 587, 653, 654, 745
Griesinger, Georg August 091
Grillparzer, Franz 140, 142, 144, 146
Grimaldi, Nicolo 065
Grimm, Friedrich Melchior von 90 Grimm, Julius Otto 104, 105, 333
Grisi, Giulia 261, 263
Grove, George 241, 247, 387,

441, 481, 590, 613, 614, 732, 742
Grove's Dictionary of Music and Musicians 387, 613
Gubaidulina, Sofia 011, 727
Guilmant, Alexandre 480
Guiraud, Ernest 368, 384, 477, 538, 539
Gurlitt, Manfred 509 Gutman, Robert W. 643

Haas, Béla 142, 332, 523
Haas, Robert 142, 332, 523
Hába, Alois 635
Habeneck, François-Antoine 153, 181, 182, 269, 355, 356
Haçaturyan, Aram 627, 628, 629
Hagerup, Nina 457
Halévy, Fromental 267, 269, 271, 281, 364, 383, 562
Halévy, Geneviève 267, 269, 271, 281, 364, 383, 562
Halévy, Ludovic 267, 269, 271, 281, 364, 383, 562
Halffter, Ernesto 466
halk müziği, ~ şarkıları bkz. milliyetçilik 399, 403, 467, 647, 672, 673, 676
Hallé, Charles 182, 216, 223, 225, 243, 648
Hamilton, Iain 072, 712
Hanslick, Eduard 259, 315, 320, 321, 322, 332, 333, 347, 356, 368, 431, 447, 520, 521, 571, 741
harika çocuklar 171
Harmonischer Verein 168
Harrison, Julius 450, 711
Harris, Roy 661, 668
Hartmann, Franz von 142
Harty, Hamilton 072
Haschka, Leopold 099
Hasse, Johann Adolf 054
Hauer, Josef Matthias 695
Haupt, Karl August 650
Hawkins, John 059, 060
Haydn, Joseph 006, 011, 036, 053, 054, 087-091, 093-100, 101, 105, 112, 118, 121, 123, 124, 127, 128, 132, 144, 145, 148, 179, 193, 244, 257, 329, 343, 354, 432, 442, 445, 522, 533, 621, 734
Haydn, Maria Anna 006, 011, 036, 053, 054, 087-091, 093-101, 105, 112, 118, 121, 123, 124, 127, 128, 132, 144, 145, 148, 179, 193, 244, 257, 329, 343, 354, 432, 442, 445, 522, 533, 621, 734
Haydn, Michael 006, 011, 036, 053, 054, 087-091, 093-101, 105, 112, 118, 121, 123, 124, 127, 128, 132, 144, 145, 148, 179, 193, 244, 257, 329, 343, 354, 432, 442, 445, 522, 533, 621, 734
Heiligenstadt Vasiyetnamesi 126
Heine, Heinrich 145, 165, 203, 208, 226, 264, 276, 277, 308, 349
Heller, Stephen 208, 215, 353
Hellmesberger, Joseph 337, 346
Henry, Pierre 069, 072, 166, 192, 291, 301, 313, 355, 502, 576, 579, 647, 655, 662, 663, 665, 706, 714, 729, 732, 733, 735, 736, 738, 740, 741, 743, 745, 747, 748, 751, 753
Hensel, Fanny Mendelssohn, bkz. 241
Henselt, Adolf 197, 203, 604
Henze, Hans Werner 711
Herbeck, Johann 148, 520
Hérold, Ferdinand 267, 281
Herz, Henri 155, 165, 199, 202, 208, 216, 231, 458, 484
Hesse, Adolphe 321, 475
Hiller, Ferdinand 174, 275, 533, 714, 739
Hiller, Lejaren 174, 275, 533, 714, 739
Hindemith, Paul 008, 469, 623, 635, 643, 644, 645, 684, 718, 750
Hitler, Adolf 158, 324, 623, 631, 678, 697, 699, 701
Hodeir, André 573, 707, 753
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 161, 183, 193, 336, 367, 368
Hofmann, Josef 615, 616
Hofmannstahl, Hugo von 511, 512, 513, 514, 746
Holst, Gustav 453, 596, 675, 749
Holzer, Michael 138
Honegger, Arthur 559, 560, 561, 747
Hornstein, Robert von 305
Hrennikov, Tihon 627, 629, 632
Huguenots, Les (Meyerbeer) 258, 271, 273, 275, 279
Hummel, Johann Nepomuk 010, 123, 130, 137, 163, 165, 193, 195, 209, 210, 221, 225, 247, 281, 469
Humperdinck, Engelbert 351
Hünten, Franz 165, 199, 202, 231
Hüttenbrenner, Anselm 137, 148, 149

Idomeneo (Mozart) 084, 109, 110, 113, 117
İlahi Şiir (Skriyabin) 606, 611
Imbrie, Andrew 718
Indy, Vincent d' 365, 385, 395, 461, 466, 473, 474, 476, 478, 480, 481, 485, 562, 745
Ingegneri, Marc'Antonio 018, 019
Ingres, Jean 208, 279
Ionisation (Varèse) 706
İppolitov-İvanov, Mihail 425
Ireland, John 596
Isaac, Heinrich 019, 057, 458, 479, 707
İsa'nın Çocukluğu (Berlioz) 180, 391
İvanov, Vyaçeslav 425, 604
Ives, Charles 014, 415, 448, 582, 647, 650, 654, 655, 657-664, 677, 751
Ives, George 014, 415, 448, 582, 647, 650, 654, 655, 657-664, 677, 751
Ives, Harmony Twitchell 525
İzlenimcilik 014, 415, 448, 582, 647, 650, 654, 655, 657-664, 677, 751

Jadassohn, Solomon 665
Jäger, Ferdinand 349
Janáček, Leoš 451, 453, 454, 467, 675, 745
Jarnach, Philip 638
Jdanov, Andrey A. 629

Jeanrenaud, Cécile bkz. 245
Jeritza, Maria 499
Joachim, Joseph 078, 228, 230, 332-335, 337, 339, 342, 587, 653
Johnson, Edward 438, 499, 598, 745, 753
Joseph, II. (Kutsal Roma İmparatoru) 006, 057, 060, 087, 089-093, 095, 111, 112, 116, 123, 126, 138, 167, 209, 216, 312, 322, 332-335, 337, 346, 475, 493, 540, 679, 734

Kalbeck, Max 331, 337, 338
Kalkbrenner, Friedrich 165, 208, 210, 211, 218, 243, 246, 281
Kallman, Chester 573
Kaminski, Heinrich 643
Kandinsky, Wassily 683, 687, 700, 701
kankan 353, 361, 367, 743
Karnaval (Schumann) 139, 159, 191, 196, 201, 202, 203
Kassler, Michael 712
Keiser, Reinhard 067
Keldish, Yuri 625
Kelly, Michael 353, 735
Kenner, Josef 141
Kerll, Johann Kasper 046
Kerman, Joseph 493
Kirchner, Leon 718
Kirkpatrick, John 658, 733, 751
Kirnberger, Johann Philipp 053
Klasik Senfoni (Prokofyev) 621, 680
Klebe, Giselher 711
Kleiber, Erich 693
Klemperer, Otto 690
Klingsor, Tristan 324, 554
Knaben Wunderhorn, Des (Mahler) 529
Köchel, Ludwig 112
Kodály, Zoltán 453, 595, 672, 673, 678
Koechlin, Charles 385, 484, 485, 486, 745
Koussevitzky, Serge 469, 480, 608, 609, 679, 719
Kozeluch, Leopold 095
Krause, Johann Gottlieb 041, 043, 746
Krehbiel, Henry E. 502, 528
Kremer, Gidon 727
Krenek, Ernst 641, 713
Kupelwieser, Leopold 142

Lablache, Luigi 155, 208, 252, 261, 263
Lachner, Franz 140
Lalo, Édouard 336, 394, 473, 481, 552, 555
Lalo, Pierre 336, 394, 473, 481, 552, 555
Laloy, Louis 552, 553
Lambert, Constant 469, 470, 748
Landon, H. C. Robbins 095, 586, 734, 735
Lang, Paul Henry 069, 732, 733, 748, 751, 753
Lanner, Josef 356, 357, 358
Laparra, Raoul 484
Lasso, Orlando di 014, 017, 019, 244
Laube, Heinrich 357
Laussot, Jessie 313
Lavignac, Alfred 538
laytmotif 297, 411, 436
Leblanc, Georgette bkz. Maeterlinck, Georgette Leblanc 542, 543
Lecocq, Charles 366
Legouvé, Ernst 174
Legrenzi, Giovanni 027, 046
Lehmann, Lilli 265
Leibowitz, René 709, 752
Lekeu, Guillaume 395, 473, 476, 478
Lenz, Wilhelm von 167, 737
Leo, Leonardo 244, 665, 706, 733, 745, 752
Leonard, Richard Anthony 617, 662, 719, 728, 747, 752
Leoncavallo, Ruggiero 490
Leopold, II (Kutsal Roma İmparatoru) 084, 095, 099, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 112, 116, 141, 455, 461, 523, 556, 658, 663
Le Roux, Maurice 711
Leşetiski, Theodor 619, 621
Les Six (Altılar) 391
Levasseur, Auguste 270
Levi, Hermann 224, 314, 325, 337, 520
Libani, Giuseppe 296
Libman, Lillian 577
Ligeti, György 711
Lind, Jenny 261, 263, 290, 366, 740
Lipavský, Josef 054
Liszt, Franz 007, 010, 062, 117, 154, 155, 157-159, 161, 166, 167, 172, 176, 177, 187, 188, 196, 200, 203, 205, 207, 208, 211, 212, 215-218, 221, 223-231, 233-237, 239, 243-245, 247-249, 258, 309, 311, 312, 317, 321, 330, 331, 334, 335, 342, 346, 347, 378, 394, 395, 397, 399, 400, 403, 409, 419, 421, 442, 443, 445, 455, 457, 461, 475, 476, 484, 486, 506, 508, 529, 533, 551, 557, 558, 580, 602, 615, 620, 621, 637, 638, 639, 648, 650, 653, 654, 673, 676, 677, 738, 739
Litolff, Henry 458
Locatelli, Pietro 729
Locle, Camille du 383, 384
Loeffler, Charles Martin 651
Loewe, Karl 145
Long, Marguerite 547
Loriod, Yvonne bkz. Messiaen, Yvonne Loriod 719
Lortzing, Albert 269
Louise (Charpentier) 198, 214, 387, 389, 390, 753
Louÿs, Pierre 479, 539
Löwe, Ferdinand 523
Lübeck, Vincent 039, 045
Ludwig, II. (Bavyera Kralı) 006, 112, 122, 123, 129, 131, 145, 153, 163, 193, 199, 221, 269, 281, 306, 317-320, 325, 361, 529
Luening, Otto 714, 718
Lully, Jean-Baptiste 017, 046, 067, 081, 730
Lulu (Berg) 638, 639, 697, 698, 699, 718
Lyadov, Anatoli 425, 569, 619
Lyapunov, Sergey 414

Macbeth (Verdi) 288, 289, 290, 623, 626, 627, 631, 633

MacDowell, Edward Alexander 230, 651, 653-655, 658, 664, 751
Machaut, Guillaume de 16
Mackenzie, Alexander 014
Machaut, Guillaume de Guillaume Tell (Rossini) 014
Maconchy, Elizabeth 727
Maderna, Bruno 711
madrigal 018-021, 023, 024, 028, 579
Maeterlinck, Georgette Leblanc 538, 542, 543, 545
Maeterlinck, Maurice 538, 542, 543, 545
Magnard, Albéric 395
Mahler, Alma 008, 010, 134, 151, 159, 172, 204, 230, 325, 329, 331, 343, 351, 390, 445, 467, 470, 483, 501, 503, 517-520, 522-525, 527-531, 533, 551, 582, 614, 639, 641, 685, 691, 714, 727, 746, 747, 752
Mahler, Gustav 008, 010, 134, 151, 159, 172, 204, 230, 325, 329, 331, 343, 351, 390, 445, 467, 470, 483, 501, 503, 517, 518, 519, 520, 522, 523, 524, 525, 527, 528, 529, 530, 531, 533, 551, 582, 614, 639, 641, 685, 691, 714, 727, 746, 747, 752
Mainwaring, John 059, 060, 062
Maiorano, Gaetano 065
Maleviç, Kazimir 623
Malibran, Maria 155, 208, 229, 263, 270, 740
Malipiero, Gian Francesco 501
Mallarmé, Stéphane 326, 538
Manfredi, Doria 495, 496
Manfredini, Vincenzo 400
Mannlich, Johann Christoph von 082, 083
Mann, William 071, 746
Manzoni, Alessandro 294, 295, 297
Manzoni Requiem (Verdi) 294, 295, 297
Marchetti, Filippo 296
Marek, George 125, 735, 739, 746
Marenzio, Luca 019
Maretzek, Max 291, 312
Maria Theresa (Kutsal Roma İmparatoru) 065, 093, 116, 513
Marie Antoinette (Fransa Kraliçesi) 081
Mario 261, 263, 714, 718
Marmontel, Antoine 538
Marnold, Jean 543, 544
Marpurg, Friedrich Wilhelm 049
Marschalk, Max 529, 693
Marschner, Heinrich 166, 168, 269
Martin, Frank 380, 651, 711, 734, 735, 736, 740, 741, 743
Martino, Donald 718
Martirano, Salvatore 718
Marx, Adolf Bernhard 004, 111, 134
Marxen, Eduard 333
Mascagni, Pietro 351, 490, 492
Mason, William 097, 111, 115, 647, 739, 742
Massenet, Jules 277, 379, 383, 384, 385, 387, 389, 395, 477, 479, 481, 484, 491, 497, 541, 551, 743
Mass of Life, A (Delius) 584, 591
Mattheson, Johann 060, 061
Maxwell Davies, Peter 011, 711, 725, 726, 754
Mayakovski, Vladimir 623
Mayreder, Rosa 349
Mayrhofer, Johann 140, 142, 144, 145
Mayr, Johannes 257
Mayuzumi, Toşiro 711
Meck, Nadejda von 411, 420, 431, 433, 436, 540, 541, 744
Medtner, Nikolai 613, 614
Méhul, Étienne-Nicolas 272
Meilhac, Henri 378, 383
Meistersinger, Die (Wagner) 036, 302, 312, 315, 317-319, 322, 350, 389, 497, 505, 513, 514
Mendelssohn, Cécile Jeanrenaud 007, 010, 052, 054, 155, 175, 176, 177, 183, 184, 188, 193, 196, 197, 200, 201, 204, 207, 208, 211, 215, 218, 221, 223, 239-249, 253, 272, 275, 285, 311, 314, 329, 330, 333, 336, 355, 356, 369, 374, 378, 393, 409, 446, 455, 457, 458, 483, 505, 533, 541, 580, 581, 589, 654, 739, 740
Mendelssohn, Cécile Jeanrenaud Jennens, Charles 007, 010, 052, 054, 155, 175, 176, 177, 183, 184, 188, 193, 196, 197, 200, 201, 204, 207, 208, 211, 215, 218, 221, 223, 239-249, 253, 272, 275, 285, 311, 314, 329, 330, 333, 336, 355, 356, 369, 374, 378, 393, 409, 446, 455, 457, 458, 483, 505, 533, 541, 580, 581, 589, 654, 739, 740
Mendelssohn, Felix 007, 010, 052, 054, 155, 175, 176, 177, 183, 184, 188, 193, 196, 197, 200, 201, 204, 207, 208, 211, 215, 218, 221, 223, 239-249, 253, 272, 275, 285, 311, 314, 329, 330, 333, 336, 355, 356, 369, 374, 378, 393, 409, 446, 455, 457, 458, 483, 505, 533, 541, 580, 581, 589, 654, 739, 740
Mendès, Judith 324
Mennin, Peter 718
Menuhin, Yehudi 586, 679
Merelli, Bartolomeo 286
Messager, André 366
Messiaen, Olivier 699, 705, 706, 708, 718, 719, 721, 723, 725, 753
Messiaen, Yvonne Loriod 699, 705, 706, 708, 718, 719, 721, 723, 725, 753
Messiah (Handel) 069-072, 113, 733
Metastasio, Pietro 077, 078
Metropolitan Operası 325, 417, 451, 538
Mevsimler (Haydn) 099
Meyerbeer, Giacomo 007, 010, 066, 155, 161, 181, 186, 188, 199, 202, 208, 216, 251, 258, 263, 267, 269, 271-277, 279, 281, 283, 285, 290, 291, 308, 311, 353, 364, 365, 381, 383, 385, 501, 510, 562
Meyerbeer, Giacomo Beethoven,

Ludwig van 007, 010, 066, 155, 161, 181, 186, 188, 199, 202, 208, 216, 251, 258, 263, 267, 269, 271-277, 279, 281, 283, 285, 290, 291, 308, 311, 353, 364, 365, 381, 383, 385, 501, 510, 562
Meyerhold, Vsevolod 623, 632
Mickiewicz, Adam 218
Milder, Anna 142
Milhaud, Darius 559-561, 567, 582, 645, 649, 655, 718, 748
milliyetçilik 399, 430, 448, 453, 455, 467, 529, 582, 584, 598, 599, 648, 651, 660, 671, 677
Milyukova, Antonina İvanovna bkz. Çaykovskaya, Antonina İvanovna Milyukova 431
minimalizm 728, 729
Moke, Marie 178
Monk, Meredith 728
Monsigny, Pierre 273
Monteux, Pierre 480
Monteverdi, Claudia de Cattaneis 004, 006, 012, 013, 015, 017-021, 023-033, 079, 541, 731, 732, 733
Monteverdi, Claudia de Catteneis 004, 006, 012, 013, 015, 017-021, 023-033, 079, 541, 731, 732, 733
Monteverdi, Claudio 004, 006, 012,013, 015, 017-021, 023-033, 079, 541, 731, 732, 733
Monteverdi, Giulio Cesare 004, 006, 012, 013, 015, 017-033, 079, 541, 731, 732, 733
Montgomery, David 241
Monti, Gaetano 296
Montuoro, Achille 296
Morales, Melesio 296
Morcello, Benedetto 077
Moreschi, Alessandro 066
Morgan, Robert P. 716, 730, 731, 754
Mörike, Eduard Friedrich 349
Morley, Thomas 579
Morzin, Ferdinand Maximilian von 090
Moscheles, Ignaz 123, 154, 157, 195, 209, 210, 215, 218, 229, 241, 244, 281, 735, 739, 740
Moses und Aron (Schoenberg) 700, 701, 702
Mottl, Felix 314, 319
Mozart, Constanze Weber 004, 006, 011, 032, 046, 053, 054, 062, 075, 084, 087-091, 094, 095, 099, 101, 103-105, 107-124, 127, 128, 130-132, 138, 139, 143-145, 147, 153, 158, 159, 163, 168, 173, 179, 188, 193, 207, 216, 217, 219, 225, 226, 239, 241, 244, 269, 273, 277, 280, 285, 294, 302, 322, 324, 332, 336, 353, 354, 356, 361, 364, 381, 394, 395, 404, 432, 433, 441, 442, 484, 506, 514, 522, 533, 541, 547, 558, 562, 597, 660, 664, 673, 683, 734, 735
Mozart, Leopold 004, 006, 011, 032, 046, 053, 054, 062, 075, 084, 087-091, 094, 095, 099, 101, 103-105, 107-119, 121-124, 127, 128, 130-132, 138, 139, 143-145, 147, 153, 158, 159, 163, 168, 173, 179, 188, 193, 207, 216, 217, 219, 225, 226, 239, 241, 244, 269, 273, 277, 280, 285, 294, 302, 322, 324, 332, 336, 353, 354, 356, 361, 364, 381, 394, 395, 404, 432, 433, 441, 442, 484, 506, 514, 522, 533, 541, 547, 558, 562, 597, 660, 664, 673, 683, 734, 735
Mozart, Maria Anna (Nannerl) 004, 006, 011, 032, 046, 053, 054, 062, 075, 084, 087-091, 094, 095, 099, 101, 103-105, 107-119, 121-124, 127, 128, 130-132, 138, 139, 143-145, 147, 153, 158, 159, 163, 168, 173, 179, 188, 193, 207, 216, 217, 219, 225, 226, 239, 241, 244, 269, 273, 277, 280, 285, 294, 302, 322, 324, 332, 336, 353, 354, 356, 361, 364, 381, 394, 395, 404, 432, 433, 441, 442, 484, 506, 514, 522, 533, 541, 547, 558, 562, 597, 660, 664, 673, 683, 734, 735
Mozart, Maria Anna (Wolfgang'ın annesi) 004, 006, 011, 032, 046, 053, 054, 062, 075, 084, 087-091, 094, 095, 099, 101, 103-105, 107-119, 121-124, 127, 128, 130-132, 138, 139, 143-145, 147, 153, 158, 159, 163, 168, 173, 179, 188, 193, 207, 216, 217, 219, 225, 226, 239, 241, 244, 269, 273, 277, 280, 285, 294, 302, 322, 324, 332, 336, 353, 354, 356, 361, 364, 381, 394, 395, 404, 432, 433, 441, 442, 484, 506, 514, 522, 533, 541, 547, 558, 562, 597, 660, 664, 673, 683, 734, 735
Mozart, Wolfgang Amadeu 004, 006, 011, 032, 046, 053, 054, 062, 075, 084, 087-091, 094, 095, 099, 101, 103-105, 107-119, 121-124, 127, 128, 130-132, 138, 139, 143-145, 147, 153, 158, 159, 163, 168, 173, 179, 188, 193, 207, 216, 217, 219, 225, 226, 239, 241, 244, 269, 273, 277, 280, 285, 294, 302, 322, 324, 332, 336, 353, 354, 356, 361, 364, 381, 394, 395, 404, 432, 433, 441, 442, 484, 506, 514, 522, 533, 541, 547, 558, 562, 597, 660, 664, 673, 683, 734, 735
Mtsenskli Lady Macbeth (Şostakoviç) 623, 626, 631, 633
Muck, Karl 012, 346, 510
Muette de Portici, La (Auber) 272
Mühlfeld, Richard 338
Muradeli, Vano 628, 629, 630
Musard, Napoléon 356, 358, 361
Musgrave, Thea 727
Musorgski, Modest 293, 384, 405, 407, 409, 412, 414-417, 419-421, 423, 427, 439, 443, 451, 453, 485, 540, 541, 544, 553, 555, 557, 613, 665, 672, 726
müzikaller 054
Myaskovski, Nikolay 625, 628
Mysterium (Skriyabin) 605, 608- 610

Nabokov, Nicolas 572, 750
Nabucco (Verdi) 258, 285-288, 292, 300
Neue Zeitschrift für Musik 195, 198, 211, 335
Neukomm, Sigismund 204 244
New Grove Dictionary of Music and Musicians, The bkz. Grove's Dictionary of Music and Musicians 241, 732
Newman, Ernest 182, 504, 505, 584, 587, 734, 736, 737, 739, 741, 742
Newton, Isaac 057, 683
Nicolai, Otto 269, 286
Niemetschek, Franz 104
Nietzsche, Friedrich 319, 320, 368, 381, 591, 604
Nijinski, Vaslav 555, 566, 569
Nikisch, Arthur 314, 520, 527
Nilsson, Bo 711
Nono, Luigi 711, 717
Nordica, Lillian 277
Nordraak, Rikard 457
Norma (Bellini) 251, 262-265
Nottebohm, Gustav 337, 346
Nourrit, Adolphe 208, 270
Nouvel, Walter 570
Nowak, Leopold 523

Ockeghem, Johannes 017, 019
Offenbach, Jacques 007, 353, 361, 363-369, 371, 374, 513, 562, 743
Ohlopkov, Nikolay 623
Oliveros, Pauline 718, 728
Onslow, George 165
Opéra-Comique (Paris) 273, 277, 281, 283, 363, 367, 383, 384, 543, 544
Opéra (Paris) 081, 084, 174, 181, 186, 256, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 277, 281, 283, 316, 363, 367, 377, 383, 384, 465, 543, 544, 569
Orel, Alfred 523
Orfeo ed Euridice (Gluck) 075, 078, 079

Orfeo (Monteverdi) 017, 021, 023, 024, 032, 075, 078, 079, 081, 541
orkestra şefliği, yönetimi 313, 317, 545, 709
orkestrasyon 159, 225, 243, 379, 404, 424, 518, 537, 583, 626, 694, 698
Ornstein, Leo 665, 706
Orsini, Gennaro 065
ortalama ton 049
Otello (Verdi) 031, 256, 297, 299, 300, 301, 303, 378, 492

Pachelbel, Johann 046
Paderewski, Ignace Jan 226, 467, 495, 619
Paganini, Niccolò 143, 154, 155, 181, 201, 209, 215, 225, 227, 329, 331, 340, 611, 613, 737
Paine, John Knowles 650, 658
Paisiello, Giovanni 257, 400
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 014, 017, 019, 046, 047, 244, 297, 378, 541
Pallavicino, Benedetto 020, 021
Papier, Rosa 349
Pappenheim, Marie 687
Parade (Satie) 559
Parker, Horatio 650, 658, 664
Parry, Hubert 581, 595

Parsifal (Wagner) 316, 323-325, 604
Pasta, Giuditta 208, 229, 261, 263
Patetik Senfoni (Çaykovski) 437
Patti, Adelina 253, 261, 263, 740
Pedrell, Felipe 459
Pelléas et Mélisande (Debussy) 312, 486, 542-545, 547
Péllisier, Olympe bkz. Rossini, Olympe Péllisier 256
Penderecki, Krzysztof 711
Pepusch, John Christopher 069
Percival, Viscount 058, 061
performans pratiği, bkz. orkestra şefliği, ~ yönetimi 052, 119, 158, 198
Pergolesi, Giovanni Battista 262, 570
Peri, Jacopo 022, 032, 205, 279, 283
Periquet, Fernando 465
Perle, George 697, 698, 752
Perseus 374
Petipa, Marius 434
Petrella, Errico 296
Petruşka (Stravinsky) 356, 555, 559, 560, 565, 571, 622, 623, 657, 680
Pfaffe, Carl Friedrich 042
Pfitzner, Hans 202

Philidor, Francois 273
Picasso, Pablo 012, 559, 569, 575, 665, 688
Piccinni, Niccolò 081, 082, 107
Pierné, Gabriel 476
Pierrot lunaire (Schoenberg) 489, 574, 684, 687- 690, 713
Piston, Walter 668, 718
Planer, Minna bkz. Wagner, Minna Planer 307
Planquette, Robert 366
Pleyel, Ignace 208
Poe, Edgar Allan 538
Pomp and Circumstance (Elgar) 582, 584
Ponchielli, Amilcare 296, 299, 490, 493
Ponselle, Rosa 498
Ponte, Lorenzo da 110, 115, 511, 735
Pope, Alexander 057, 058
Porpora, Nicola 090
Potter, Cipriani 127, 258
Poulenc, Francis 540, 559-563, 747
Pousseur, Henri 711
Powell, Mel 718
Prévost, Antoine 058, 067
Primrose, William 679

Prix de Rome 174, 378, 381, 385, 539, 540, 545, 553, 556
Probst firması 143
programlı müzik 176-178, 230, 329, 548, 593, 661
Prokofyev, Sergey 008, 014, 214, 425, 505, 567, 569, 573, 582, 601, 611, 619- 622, 625-630, 632, 643, 665, 677, 680, 727, 750
Proust, Marcel 383, 546
Puccini, Giacomo 008, 018, 489-

499, 502, 504, 544, 638, 746
Puchberg, Michael 111
Pulitzer Ödülü 658, 724
Purcell, Henry 032, 072, 579, 580, 595, 749
Purgold, Nadejda bkz. Rimskaya-Korsakova, Nadejda Purgold 409, 422
Puşkin, Aleksandr 401, 415, 436, 438

Quantz, Johann 066

Raaff, Anton 117
Rachmaninoff, Sergei, 008, 014, 154, 423, 425, 584, 601- 604, 609-611, 613-616, 619, 680, 749
Raff, Joachim 228, 230, 342, 353, 432, 653
Raisa, Rosa 491, 497, 498
Ramuz, C. F. 572
rastlantısal müzik 714, 716
Rathaus, Karol 417
Ravel, Maurice 008, 354, 356, 379, 383, 393, 395, 397, 419, 484, 543, 548, 551-560, 566, 569, 597, 660, 665, 747, 748
Recio, Marie 181
Redon, Odilon 326, 479
Reger, Max 008, 230, 517, 531, 533-535, 635, 637, 638, 645, 684
Reichardt, Johann Friedrich 145
Reich, Steve 714, 728, 752, 753
Reik, Theodor 519, 525, 747
Reiner, Fritz 679
Reinhardt, Max 511
Reissiger, Karl 244
Rellstab, Ludwig 221, 361
Reményi, Eduard 334
Reno, Morris 437
Repin, Ilya 417
Reszke, Edouard de 277
Reszke, Jean de 277
Rheinberger, Josef 650, 657, 665
Ricci, Frederico 296
Richter, Hans 156, 314, 319, 320, 340, 347, 520, 527, 583, 584
Richter, Johann Paul Friedrich 156, 314, 319, 320, 340, 347, 520, 527, 583, 584
Riemann, Hugo 047
Ries, Ferdinand 165
Riley, Terry 728
Rimski-Korsakov, Nikolay 230, 385, 404, 407, 409, 412, 413, 415- 417, 419, 420-425, 430, 439, 443, 453, 461, 565, 568, 617, 619
Rinuccini, Ottavio 022
Ritter, Alexander 077, 313, 506
Ritter, Julie 077, 313, 506
Rochberg, George 727
Rockwell, John 721, 723, 751
Roger-Ducasse, Jean 484
Rolland, Romain 509, 543, 552, 742
Roller, Alfied 528
Romani, Felice 261
Romantizm 131, 156, 158, 161, 173, 180, 185, 189, 191, 236, 249, 257, 311, 471, 531, 534, 549, 580, 691
Ronald, Landon 586
Ropartz, Guy 476
Rore, Cipriano de 019, 026
Rosé, Arnold 347
Rosen, Jelka bkz. Delius, Jelka Rosenfeld, Paul 590, 734, 735, 737, 752
Rosenkavalier, Der (R. Strauss) 354, 361, 501, 502, 504, 505, 511, 513-515, 517
Rossi, Giacomo 020, 063, 064
Rossini, Gioachino 007, 139, 155, 168, 199, 208, 226, 244, 251-259, 261-263, 267, 271-273, 276, 287, 294, 363, 364, 378, 381, 448, 459, 469, 585, 633, 639, 740
Rossini, Isabella Colbran 007, 139, 155, 168, 199, 208, 226, 244, 251-259, 261-263, 267, 271-273, 276, 287, 294, 363, 364, 378, 381, 448, 459, 469, 585, 633, 639, 740
Rossini, Olympe Péllisier 007, 139, 155, 168, 199, 208, 226, 244, 251-259, 261-263, 267, 271-273, 276, 287, 294, 363, 364, 378, 381, 448, 459, 469, 585, 633, 639, 740
Rossi, Salamone 020, 063, 064
Rostropoviç, Mstislav 727
Roullet, Francois du 081
Rousseau, Jean-Jacques 078, 081, 156, 267
Roussel, Albert 480
Roux, Maurice le bkz. Le Roux, Maurice 711
Rovetta, Giovanni 027
Rovigo, Francesco 021
Rubini, Giovanni Battista 155, 208, 229, 252, 261, 263, 264
Rubinştayn, Anton 336, 342, 353, 400, 404, 409, 411, 429, 430, 432, 458, 620, 637, 653, 673
Rubinştayn, Nikolay 336, 342, 353, 400, 404, 409, 411, 429, 430, 432, 458, 620, 637, 653, 673
Ruffo, Titta 495
Ruggles, Carl 663
Ruzicka, Wenzel 138

Safonov, Vasili 602
Saint-Saëns, Camille 007, 179, 253, 259, 380, 383, 387, 393-397, 415, 419, 458, 474, 477, 483, 484, 501, 551, 558, 648, 744
Salieri, Antonio 138, 224
Salomon, Johann Peter 096, 098
Şalyapin, Fyodor 569
Sammartini, Giovanni Battista 076
Sand, George 208, 211-214, 219, 275
Saraydan Kız Kaçırma (Mozart) 110, 113, 114
Sarti, Giuseppe 257
Sartorio, Antonio 027
Satie, Erik 258, 391, 539, 540, 552, 556, 559, 560, 668, 747
Satılmış Nişanlı (Smetana) 442, 443
Sayn-Wittgenstein, Carolyne 228, 739
Scacchi, Marco 047
Scala, La (Milano) 286, 298, 299, 301, 497
Scarlatti, Alessandro 044, 046, 061, 062, 466, 733
Scarlatti, Domenico 044, 046,

061, 062, 466, 733
Schaeffer, Pierre 714
Schalk, Franz 523
Scharwenka, Xaver 458
Scheffer, Ary 208
Schikaneder, Emanuel 115
Schiller, Johann 145, 187, 319
Schillings, Max von 643
Schindler, Anton 144, 145, 736
Schloezer, Tadana 606
Schmidt, Franz 059, 643
Schmidt, Johann Christoph bkz. Smith, John Christopher
Schmitt, Florent 059, 643
Schmitz, E. Robert 663
Schnabel, Artur 150, 167, 619, 643
Schnabel, Joseph 150, 167, 619, 643
Schneider, Hortense 364
Schnittke, Alfred 011, 711, 725-727
Schnorr, Ludwig 318
Schober, Franz von 140, 142-145
Schobert, Johann 112
Schoenberg, Arnold 009, 011, 014, 176, 202, 230, 325, 329, 342, 470, 483, 489, 491, 505, 519, 523, 530, 531, 534, 548, 573, 574, 597, 616, 622, 635, 637, 639, 655, 657, 671, 675, 676, 683-691, 694, 695, 697, 699-703, 705, 707, 709, 713, 715, 718, 731, 747, 752
Scholes, Percy A. 049, 732, 734
Scholz, Bernhard 333
Schopenhauer, Arthur 187, 315, 316, 518
Schott firması 143
Schreker, Franz 690
Schröder-Devrient, Wilhelmine 155
Schröter, Rebecca 097
Schubart, Christian 094
Schubert, Franz 006, 046, 059, 089, 131, 137-151, 153, 157, 159, 163, 165-168, 173, 176, 178, 193, 199, 200, 203, 207, 219, 226, 227, 245, 256, 345, 349, 351, 354, 399, 441, 445, 486, 517-519, 557, 558, 577, 591, 680, 735-737
Schuller, Gunther 715, 717
Schumann, Clara Wieck 006, 012, 146, 149, 154, 157-159, 161, 165, 166, 169, 173, 175, 176, 178, 188, 191-205, 207, 210, 211, 214, 215, 218, 220-223, 228, 239, 242-248, 275, 277, 290, 309, 329, 330, 332, 333, 335, 337, 339-343, 345, 349, 374, 394, 409, 441, 443, 455, 457, 481, 483, 486, 505, 510, 529, 541, 549, 554, 562, 581, 587, 647, 651, 653, 676, 738, 742
Schumann-Heink, Ernestine 277, 510
Schumann, Robert 006, 012, 146, 149, 154, 157-159, 161, 165, 166, 169, 173, 175, 176, 178, 188, 191-205, 207, 210, 211, 214, 215, 218, 220, 221, 223, 228, 239, 242-248, 275, 277, 290, 309, 329, 330, 332, 333, 335, 337, 339-345, 349, 374, 394, 409, 441, 443, 455, 457, 481, 483, 486, 505, 510, 529, 541, 549, 554, 562, 581, 587, 647, 651, 653, 676, 738, 742
Schuman, William 200, 668, 718
Schütz, Heinrich 017, 046
Schweitzer, Albert 049, 051, 733
Schwind, Moritz von 140, 142-144
Scribe, Eugene 269, 271-273
Searle, Humphrey 739
Şebalin, Vissaryon 419, 628
Sechter, Simon 143, 519, 521
Seidl, Anton 314, 319
Selva, Blanche 028, 031, 463
Seneke, Teresa 296
Serov, Aleksandr 409
Sessions, Roger 718, 723, 728
Sevil Berberi (Rossini) 251, 253, 255
Seyfried, Ignaz von 244
Shakespeare, William 013, 018, 032, 033, 097, 124, 179, 184, 194, 247, 288, 299, 301, 303, 307, 321, 541, 579, 675
Shapey, Ralph 718
Shaw, George Bernard 013, 071, 302, 311, 323, 584, 587, 589, 741, 742
Shelley, Henry Rowe 449
Sibelius, Jean 467, 469,-471, 582, 584, 585, 745
Siebold, Agathe von 333
simgecilik 051, 201, 202, 511, 515, 537, 633, 747
sinestezi 606
Skriyabin, Aleksandr 008, 467, 530, 531, 601, 602, 604-611, 616, 617, 619, 620, 644, 686, 719, 749
Slonimsky, Nicolas 663, 732
Smetana, Bedřich 230, 441-443, 445, 447, 453, 685
Smith, John Christopher 004, 059, 747, 751-753
Smithson, Harriet 177
Smyth, Ethel 587, 589
Solomon, Maynard 105, 124, 125, 141, 626, 650, 735, 736
Sonnleithner, Leopold von 141, 144
Sontag, Henrietta 209, 261, 263, 270, 290, 740
Şostakoviç, Dmitri 008, 417, 601, 622, 623, 626-633, 711, 727
Spaun, Joseph von 138, 141, 142, 143, 144
Specht, Richard 331, 742
Spohr, Ludwig 010, 131, 137, 153, 163, 168, 244, 269, 281, 355, 736
Spontini, Gaspare 084, 153, 168, 179, 185, 251, 272, 280, 311, 355
Sprechstimme 688, 691
Stamaty, Camille 648
Stamitz, Johann 094
Stanford, Charles Villiers 562, 581, 595, 735, 751
Stanley, John 060, 732, 746
Stasov, Vladimir 405, 407, 409, 416, 417
Steele, Richard 057, 058
Steibelt, Daniel 123
Steinberg, Maximilian 622
Stein, Erwin 310, 665, 668, 697, 698, 747, 752
Steinhardt, Erich 693
Stendhal 257, 740

Sterba, Edith 122, 124, 736
Sterba, Richard 122, 124, 736
Stern, David bkz. Agoult, Marie d' Stevens, Denis 228
Stirling, Jane 213, 214
Stockhausen, Julius 337, 657, 706, 711, 712, 714, 716, 753, 754
Stockhausen, Karlheinz 337, 657, 706, 711, 712, 714, 716, 753, 754
Stokowski, Leopold 658, 663
Stradivari, Antonio 018
Strauss, Franz 007, 008, 172, 176, 177, 230, 249, 325, 331, 341, 343, 353-361, 365, 366, 368, 369, 374, 395, 501-515, 517, 527, 529, 531, 543, 544, 558, 567, 582, 583, 585, 586, 591, 596, 639, 643, 673, 676, 743, 746
Strauss, Johann, (Baba) 007, 008, 172, 176, 177, 230, 249, 325, 331, 341, 343, 353-361, 365, 366, 368, 369, 374, 395, 501-515, 517, 527, 529, 531, 543, 544, 558, 567, 582, 583, 585, 586, 591, 596, 639, 643, 673, 676, 743, 746
Strauss, Johann, (Oğul) 007, 008, 172, 176, 177, 230, 249, 325, 331, 341, 343, 353-361, 365, 366, 368, 369, 374, 395, 501-515, 517, 527, 529, 531, 543, 544, 558, 567, 582, 583, 585, 586, 591, 596, 639, 643, 673, 676, 743, 746
Strauss, Pauline Ahne de 007, 008, 172, 176, 177, 230, 249, 325, 331, 341, 343, 353-361, 365, 366, 368, 369, 374, 395, 501-515, 517, 527, 529, 531, 543, 544, 558, 567, 582, 583, 585, 586, 591, 596, 639, 643, 673, 676, 743, 746
Strauss, Richard 007, 008, 172, 176, 177, 230, 249, 325, 331, 341, 343, 353-361, 365, 366, 368, 369, 374, 395, 501-515, 517, 527, 529, 531, 543, 544, 558, 567, 582, 583, 585, 586, 591, 596, 639, 643, 673, 676, 743, 746
Stravinsky, Igor 008, 011, 012, 248, 326, 356, 403, 422, 424, 425, 438, 466, 469, 483, 505, 515, 548, 551, 555, 559-562, 565-577, 582, 596, 597, 617, 622, 623, 625, 632, 635, 637, 641, 644, 645, 655, 660, 665, 667, 671, 676, 677, 683-685, 703, 711, 719, 721, 731, 748
Strepponi, Giuseppina bkz. Verdi, Giuseppina Strepponi 291
Striggio, Alessandro 021, 027, 028, 030
Strozzi, Giulio 029, 030
Suckling, Norman 483, 746
Sue, Eugène 208
Sullivan, Arthur Seymour 007, 353, 365, 369, 371, 373-375, 513, 562, 581, 736, 743
sürekli bas 022, 044
süsleme 032, 043, 486
Sutherland, Joan 251, 252
Sweelinck, Jan 017, 047
Swieten, Gottfried van 054, 113
Swift, Jonathan 057, 058, 060
Symphonie fantastique (Berlioz) 014, 172, 175-177, 189, 200, 225, 258
Symphonies of Wind Instruments 570
Szigeti, Joseph 679
Szymanowski, Karol 467

Tadolini, Eugenia 288, 289
Taglioni, Marie 269
Tailleferre, Germaine 559, 560
Takemitsu, Toru 711
Tallis, Thomas 017, 595, 597
Tamberlik, Enrico 155, 257
Tamburini, Antonio 263
Tancioni, Eugenio 296
Taneyev, Sergey 425, 602, 613, 614
Tartini, Giuseppe 154
Taruskin, Richard 726
Tausig, Karl 155, 228, 230, 332
Taverner, John 579
Taylor, Deems 504, 596
Telemann, Georg Philipp 041, 046, 053
Texier, Rosalie bkz. Debussy, Rosalie Texier 539
Thalberg, Sigismond 062, 203, 208, 210, 648
Théâtre des Italiens (Paris) 256, 270, 288, 290
Théâtre-Lyrique (Paris) 184, 185, 377, 379
Theile, Johann 046, 047
Theremin, Leon 705
Thomas, Ambroise 017, 038, 041, 054, 058, 071, 188, 194, 307, 346, 413, 469, 474, 477, 484, 541, 572, 579, 590, 591, 655, 736, 748
Thomson, Virgil 470, 661, 668, 751, 753
Thurber, Jeannette 448, 449
Tomaschek, Johann Wenzel 088
Tomášek, Václav 441
Torrefranca, Fausto 493
Toscanini, Arturo 082, 158, 314, 496-498, 510, 528
Tovey, Donald F. 047, 076, 077, 732, 736
Trémont, Baron de 122
Tristan und Isolde (Wagner) 172, 186, 233, 311, 314-316, 318, 319, 505, 520, 528, 688
Troyens, Les (Berlioz) 084, 179, 180, 184-186, 277
Tudor, David 468, 475, 567 589, 716

Unanswered Question, The (Ives) 658
Unger, Caroline 130
Urio, Francesco Antonio 60
Ussachevsky, Vladimir 067
Uyuyan Güzel (Çaykovski) 428, 434

vals 139, 141, 177, 218, 341, 353-357, 359, 361, 375, 393, 553, 557, 570, 743
Varèse, Edgard 009, 635, 690, 705, 706, 715
Vaughan Williams, Ralph 008, 442, 453, 466, 582, 583, 589, 595-599, 674, 675, 749
Vellutti, Giovanni Battista 066
Vera, Edoardo 606, 748, 751
Verdi, Giuseppe 007, 029, 031,

117, 155, 161, 188, 228, 251, 261, 262, 271, 273, 276, 277, 285-303, 311, 312, 322, 326, 327, 331, 377, 435, 490-492, 497, 514, 544, 591, 740, 741
Verdi, Giuseppina Strepponi 007, 029, 031, 117, 155, 161, 188, 228, 251, 261, 262, 271, 273, 276, 277, 285-303, 311, 312, 322, 326, 327, 331, 377, 435, 490-492, 497, 514, 544, 591, 740, 741
Vergilius 179, 184, 185
verismo 384, 489-491, 497
Véron, Louis 269-273
Vezzossi, Concetto 296
Viadana, Lodovico Grossi da 020
Viardot-Garcia, Pauline 155
Victoria (İngiltere Kraliçesi) 019, 036, 141, 245, 248, 369, 373, 374, 435, 451, 459, 580, 581, 583, 586, 655
Victoria, Tomás Luis de 019, 036, 141, 245, 248, 369, 373, 374, 435, 451, 459, 580, 581, 583, 586, 655
Vidal, Paul 546
Vincenti, Alessandro 033
Vitali, Giovanni Battista 047
Vivaldi, Antonio 044, 046, 048, 153, 729
Vogl, Johann Michael 140, 142
Volkmann, Robert 329
Volkov, Solomon 626
Vorišek, Jan Václav 441
Wagner, Cosima 007, 010, 011, 018, 024, 036, 048, 078, 121, 134, 155, 157-159, 161, 163, 166, 168, 172, 173, 176, 186-188, 192, 200, 219, 224, 227-230, 233, 237, 239, 240, 251, 255, 258, 262, 267, 276, 277, 279, 285, 288, 289-291, 293, 296-298, 301, 302, 305, 306, 307-327, 329, 331-333, 338, 343, 346, 347, 355, 364, 368, 377, 381, 384, 385, 391, 394, 395, 399, 414, 415, 432, 435, 436, 445, 447, 473, 474, 479, 481, 484, 491, 496, 505, 506, 508, 510, 514, 518, 520, 530, 531, 533, 537, 539-541, 544, 545, 580, 582, 583, 586, 591, 596, 604, 606, 610, 633, 639, 641, 660, 683-685, 688, 689, 691, 693, 703, 709, 741, 742
Wagner, Minna Planer 007, 010, 011, 018, 024, 036, 048, 078, 121, 134, 155, 157-159, 161, 163, 166, 168, 172, 173, 176, 186-188, 192, 200, 219, 224, 227-230, 233, 237, 239, 240, 251, 255, 258, 262, 267, 276, 277, 279, 285, 288-291, 293, 296-298, 301, 302, 305-327, 329, 331-333, 338, 343, 346, 347, 355, 364, 368, 377, 381, 384, 385, 391, 394, 395, 399, 414, 415, 432, 435, 436, 445, 447, 473, 474, 479, 481, 484, 491, 496, 505, 506, 508, 510, 514, 518, 520, 530, 531, 533, 537, 539-541, 544, 545, 580, 582, 583, 586, 591, 596, 604, 606, 610, 633, 639, 641, 660, 683-685, 688, 689, 691, 693, 703, 709, 741, 742
Walker, Frank 292, 738, 739, 741, 743, 749
Walter, Bruno 503, 518, 524, 528, 570, 574, 668, 718, 738, 739, 747, 748, 754
Waltz, Gustavus 076, 743
Ward, Thomas 590
Weber, Carl Maria von 006, 091, 108-110, 131, 137, 151, 153, 155, 161, 163, 165-169, 173, 193, 199, 225, 251, 269, 273, 311, 331, 354, 355, 644, 737
Webern, Anton 009, 202, 470, 537, 573-575, 616, 657, 686, 689, 691, 694, 697, 699, 700, 705-708, 752
Weelkes, Thomas 020, 579
Wegeler, Franz 125, 129
Weill, Kurt 008, 641, 643
Weingartner, Felix 189, 314, 510
Weinlig, Theodor 307
Weisgall, Hugo 718
Weiss, Amalie 339, 732
Weissman, Adolf 693
Werckmeister, Andreas 047, 049
Werner, Gregorius 091, 093, 711, 740
Wert, Giaches de 020, 021
Wesendonck, Mathilde 314, 315, 316
Wesley, Samuel 054
Whistler, James McNeill 326, 537
Whiting, Arthur 650
Wieck, Clara bkz. Schumann, Clara Wieck 146, 149, 195, 196, 197, 199, 201, 290
Wieck, Friedrich 146, 149, 195, 196, 197, 199, 201, 290
Wieck, Marie 146, 149, 195, 196, 197, 199, 201, 290
Wilbye, John 020, 579
Willaert, Adrian 017, 019, 026
Winckelmann, Johann Joachim 078
Winkelmann, Hermann 351
Winterfeld, Carl von 017
Winterreise, Die (Schubert) 146
Wittgenstein, Paul 228, 556, 739
Wittich, Marie 510
Wolf, Hugo 007, 329, 345-347, 349-351, 478, 486, 742, 743
Wolpe, Stefan 723
Woodland Sketches (MacDowell) 651, 653, 654
Wozzeck (Berg) 024, 298, 312, 354, 639, 687, 691, 693, 694, 699, 718

Wüllner, Franz 319

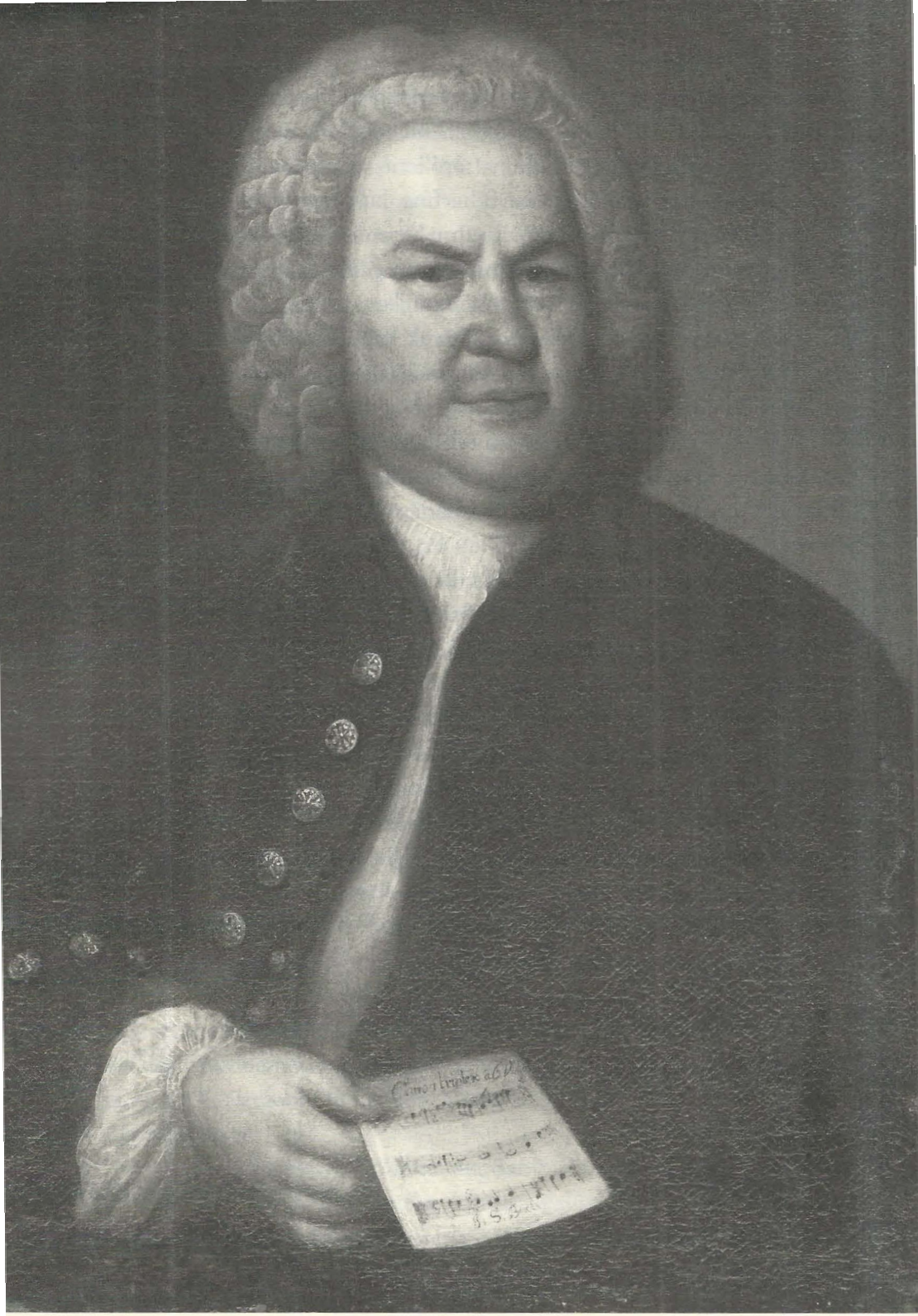
Xenakis, Iannis 711, 715

Yahudilik 701
Yaratılış (Haydn) 099, 100
yeni-Romantizm 249, 471
Yevgeni Onegin (Çaykovski) 428, 434, 435, 436
Yevtuşenko, Yevgeni 631
Young, La Monte 714, 725, 728

Zachow, Friedrich 061
Zaremba, Nikolai 429
Zauberflöte, Die (Mozart) 111, 168, 269
Zelter, Carl Friedrich 145
Zemlinsky, Alexander von 685, 697
Ziegler, Johann Gotthilf 052
Ziloti, Aleksandr 230, 602, 615
Zimmerman, Pierre 379, 648
Zschorlich, Paul 693
Zumsteeg, Johann Rudolf 145
Zverev, Nikolay 601, 602, 603
Zweig, Stefan 515, 746
Zwilich, Ellen Taaffe 011, 728
Zywny, Adalbert 209



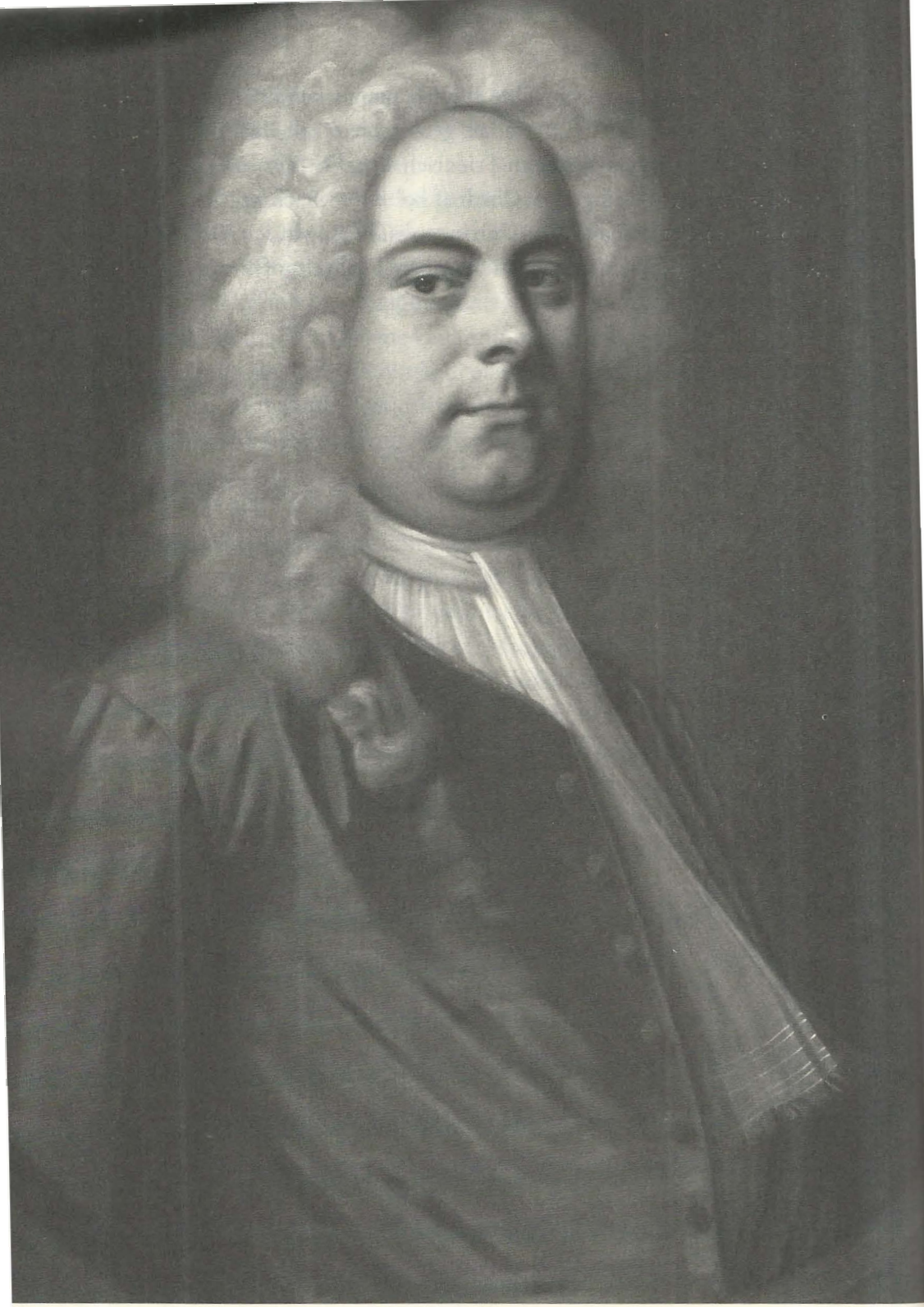
CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)
(DOMENICO FETI)



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
(E.G. HAUSSMANN)



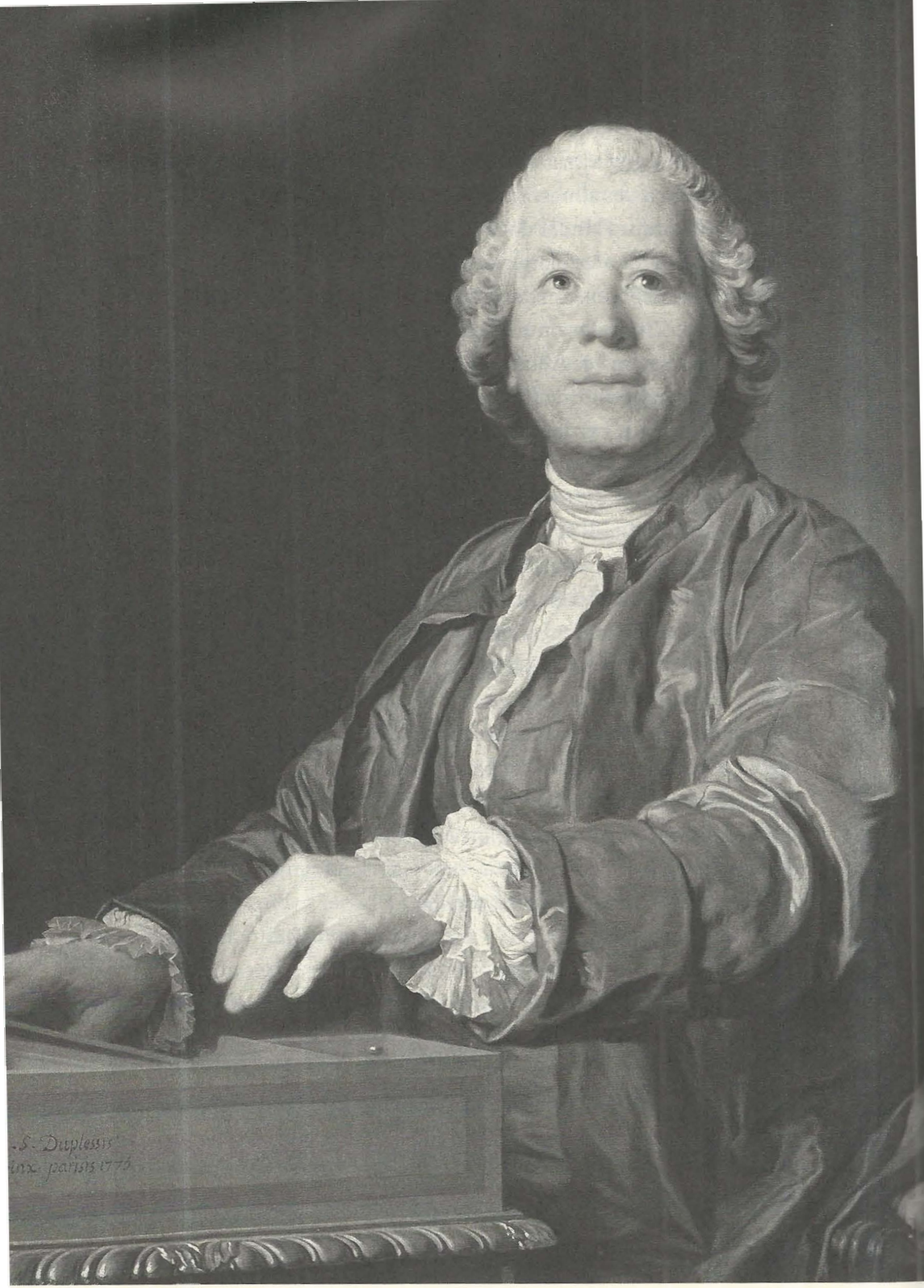
JOHANN SEBASTIAN BACH



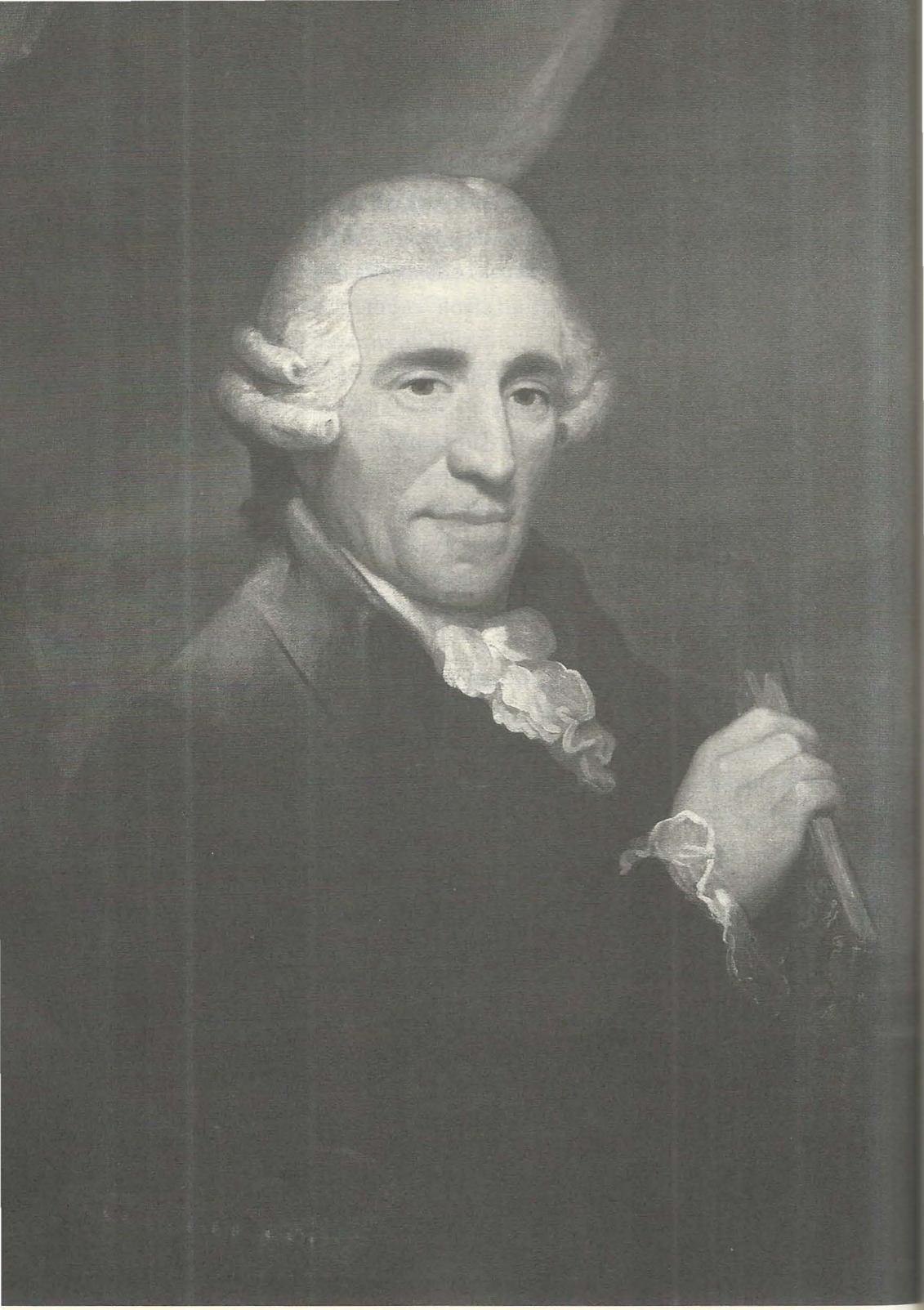
GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685-1759)
(BALTHASAR DENNER)



GEORGE FRIDERIC HANDEL
(THOMAS HUDSON)



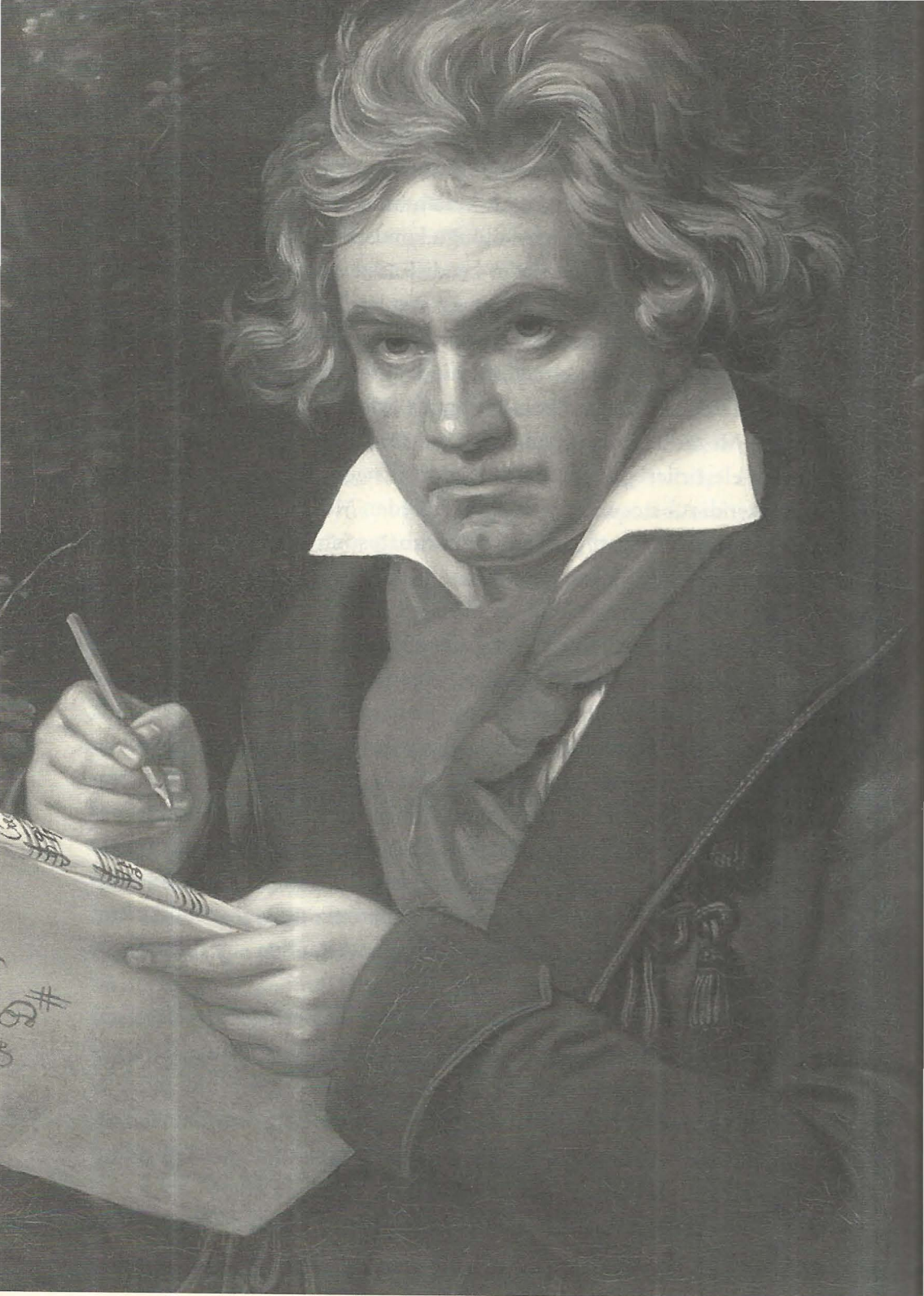
CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714-1787)
(JOSEPH SIFFRED DUPLESSIS)



JOSEPH HAYDN (1732-1809)
(THOMAS HARDY)



WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)
(BARBARA KRAFFT)



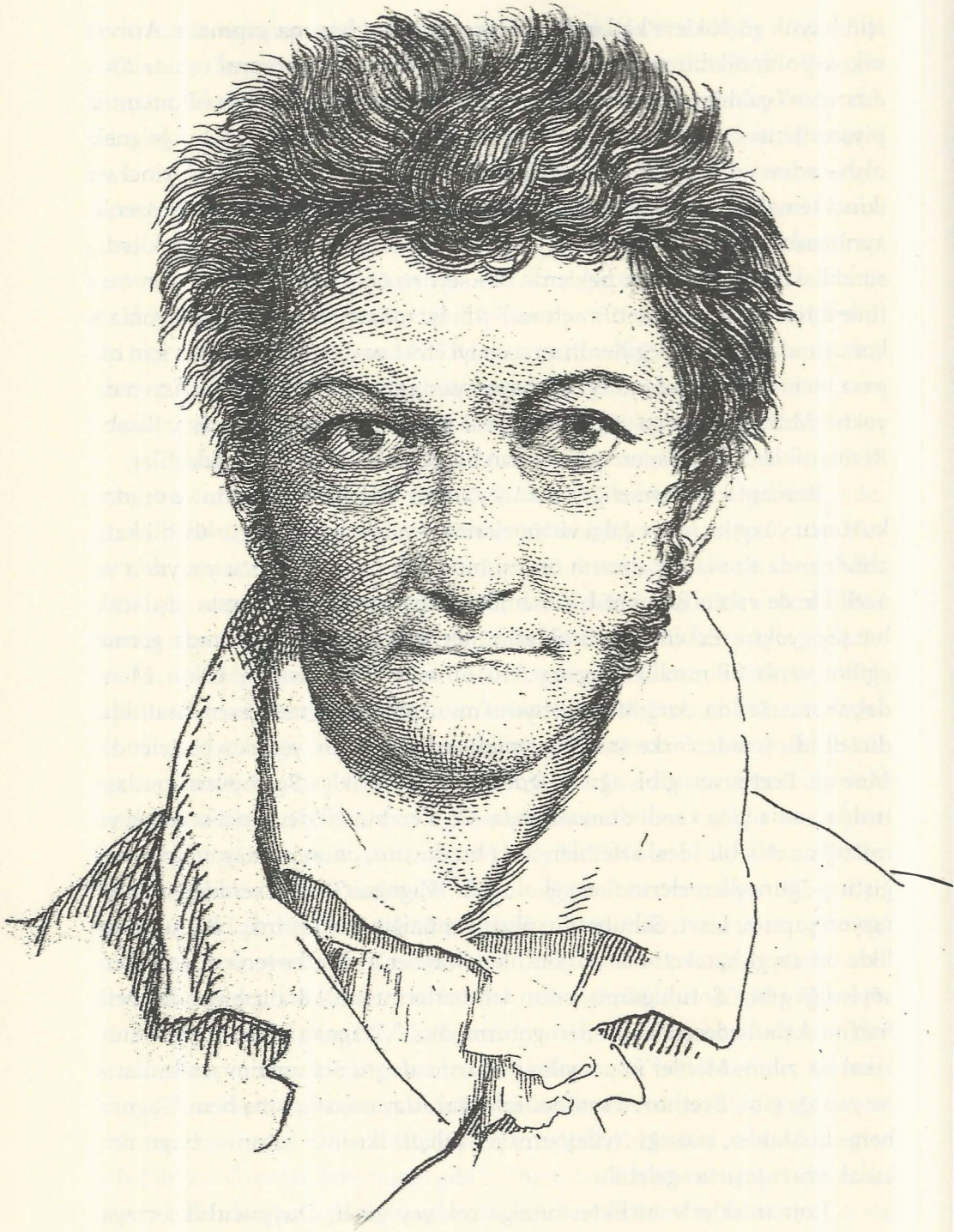
LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)
(JOSEPH KARL STIELER)



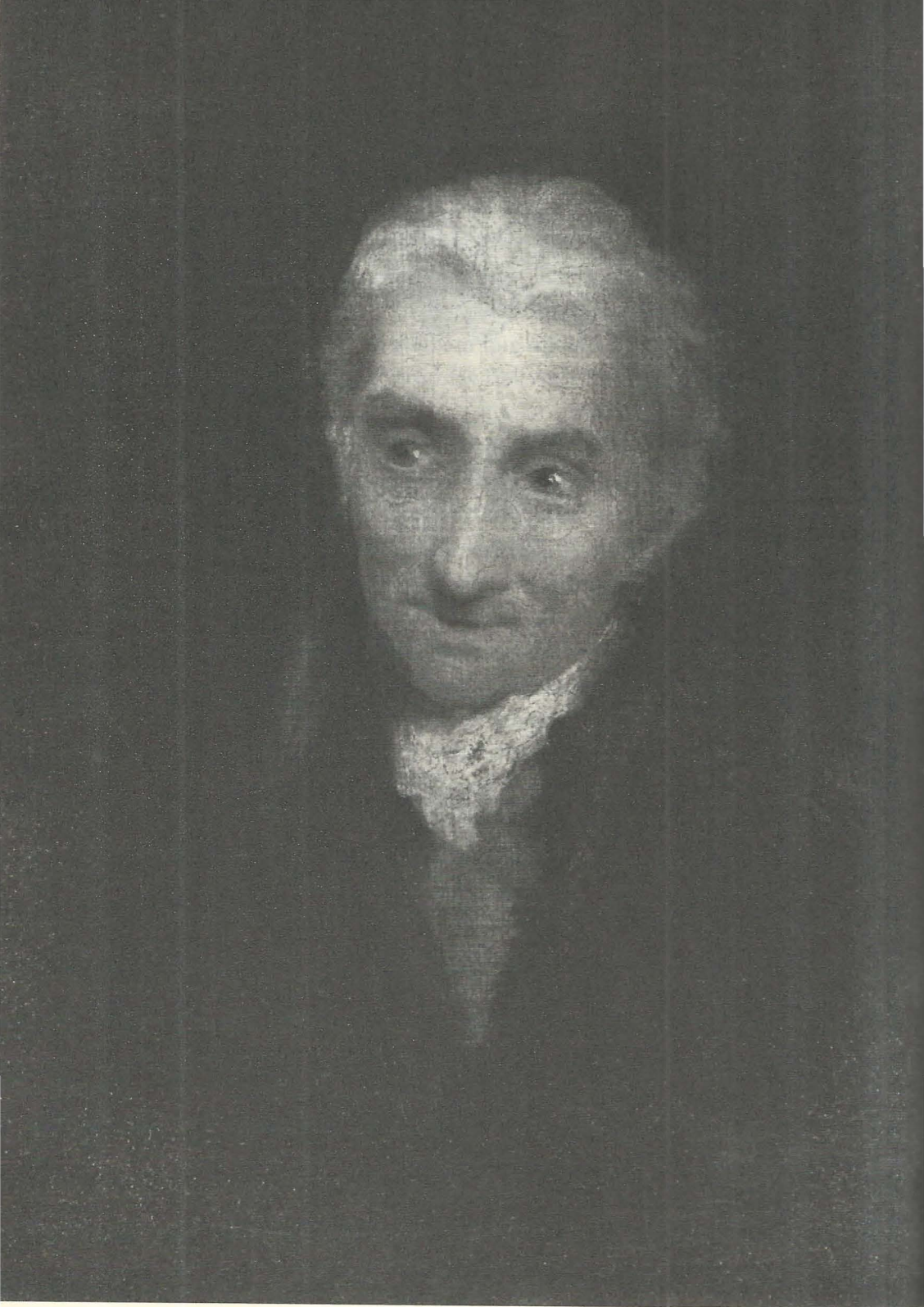
FRANZ SCHUBERT (1797-1828)
(JOSEF KRIEHUBER)



CARL MARIA FRIEDRICH ERNST VON WEBER (1786-1826)
(CAROLINE BARDUA)



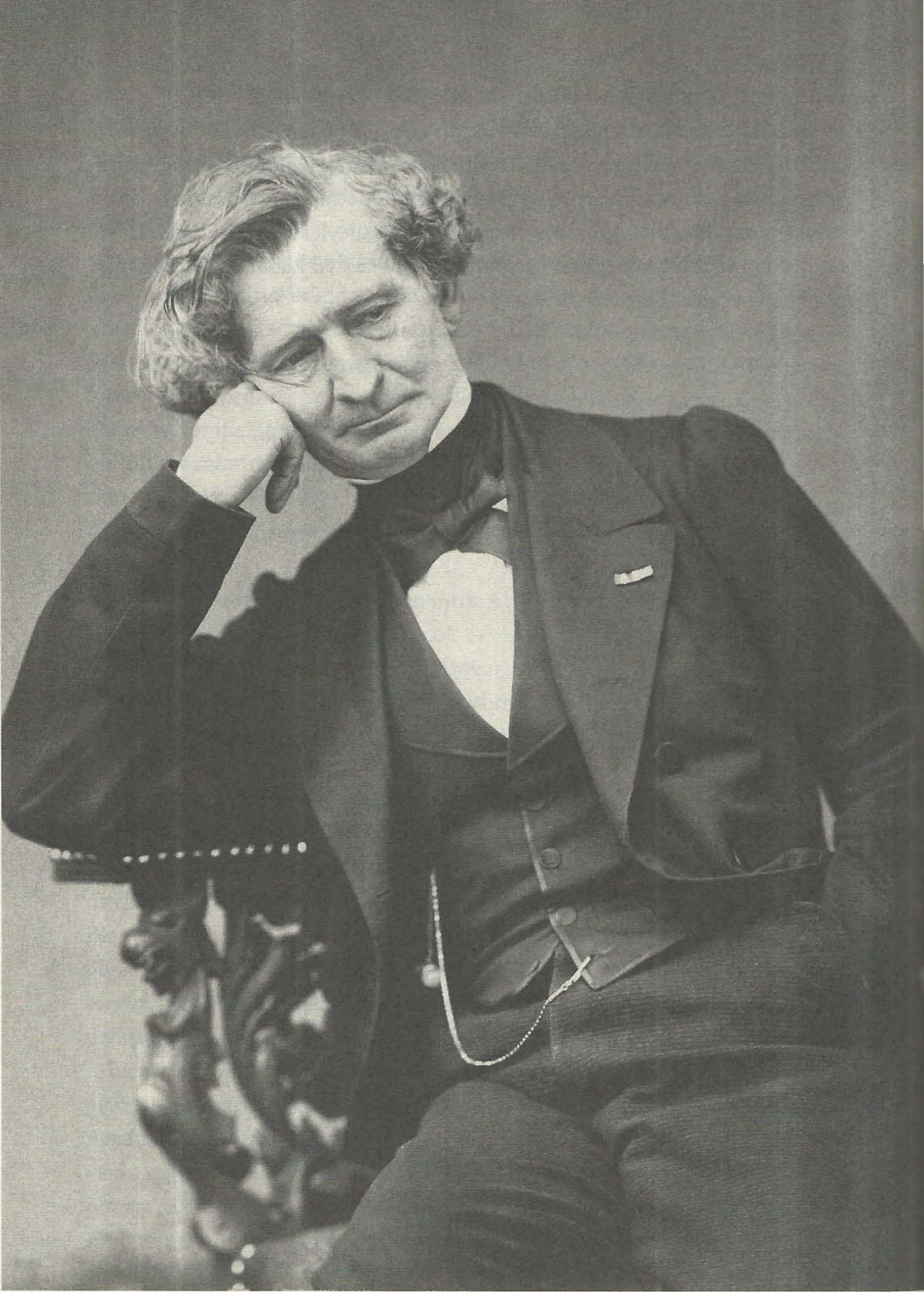
ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN (1776-1822)



MUZIO CLEMENTI (1752-1832)
(ALEXANDER ORLOWSKI)



LOUIS SPOHR (1784–1859)



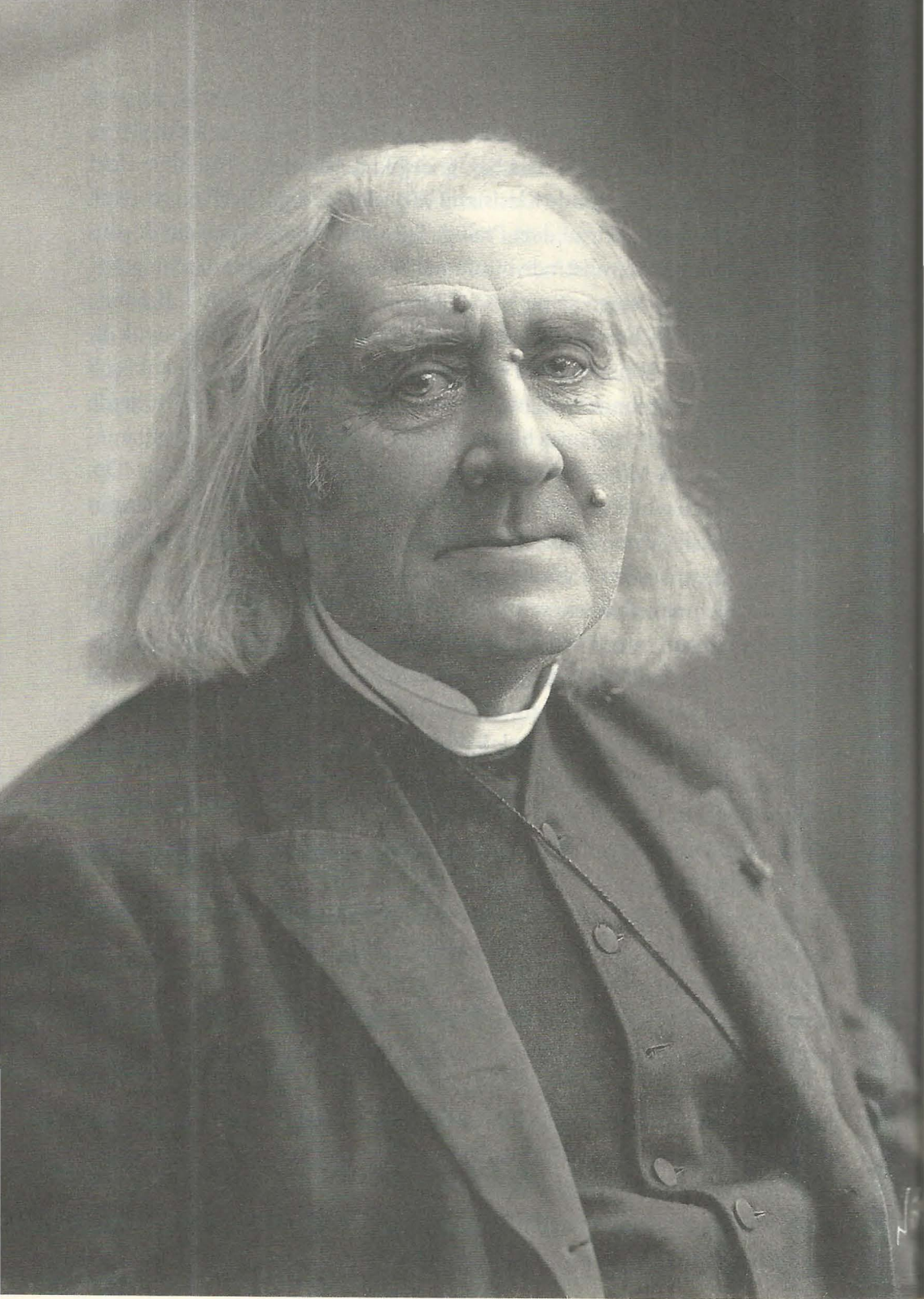
HECTOR BERLIOZ (1803-1869)
(PIERRE PETIT)



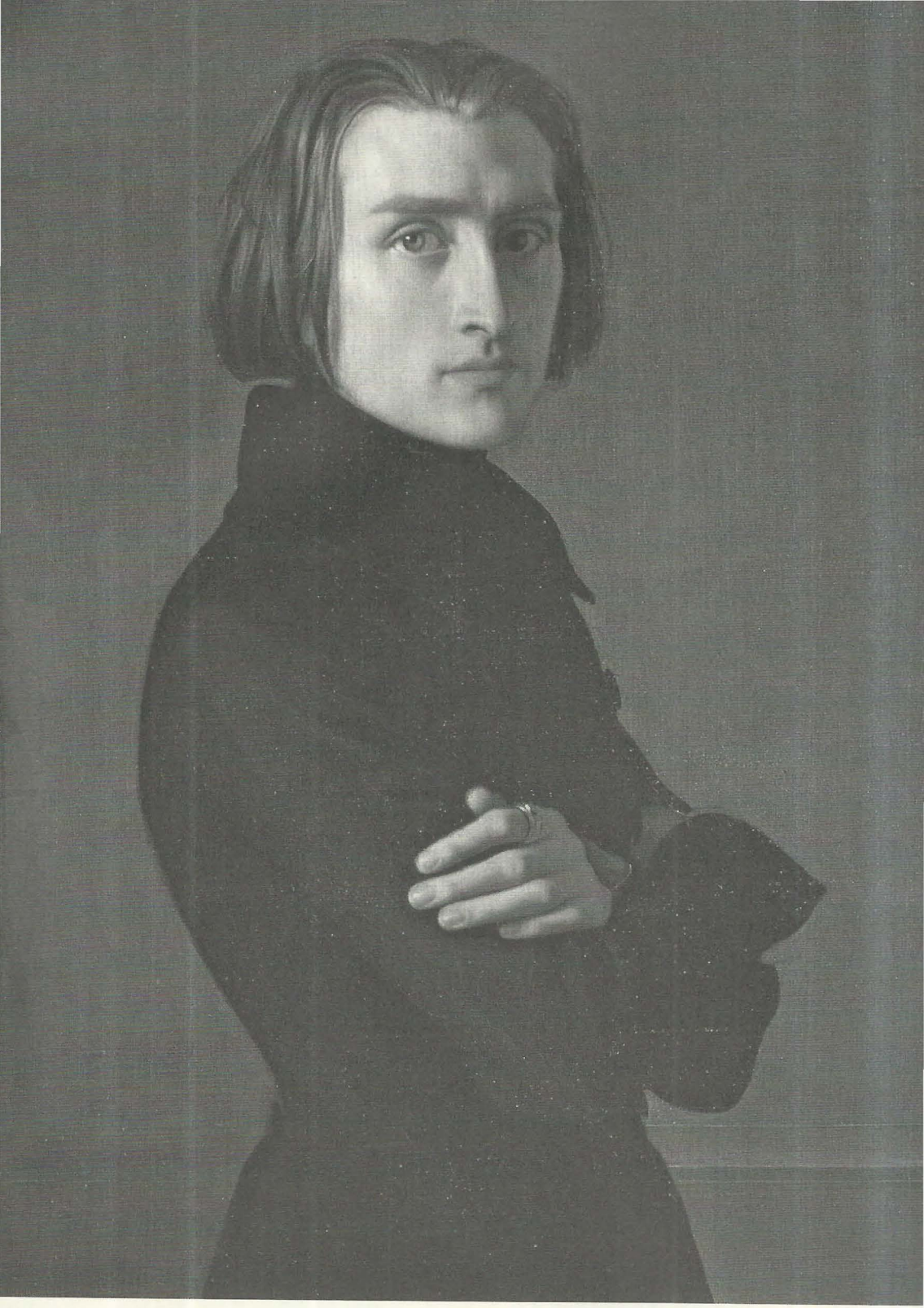
ROBERT SCHUMANN (1810-1856)
(JOSEF KRIEHUBER)



FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)
(MARIA WODZINSKA)



FRANZ LISZT (1811-1886)
(FELIX NADAR)



FRANZ LISZT



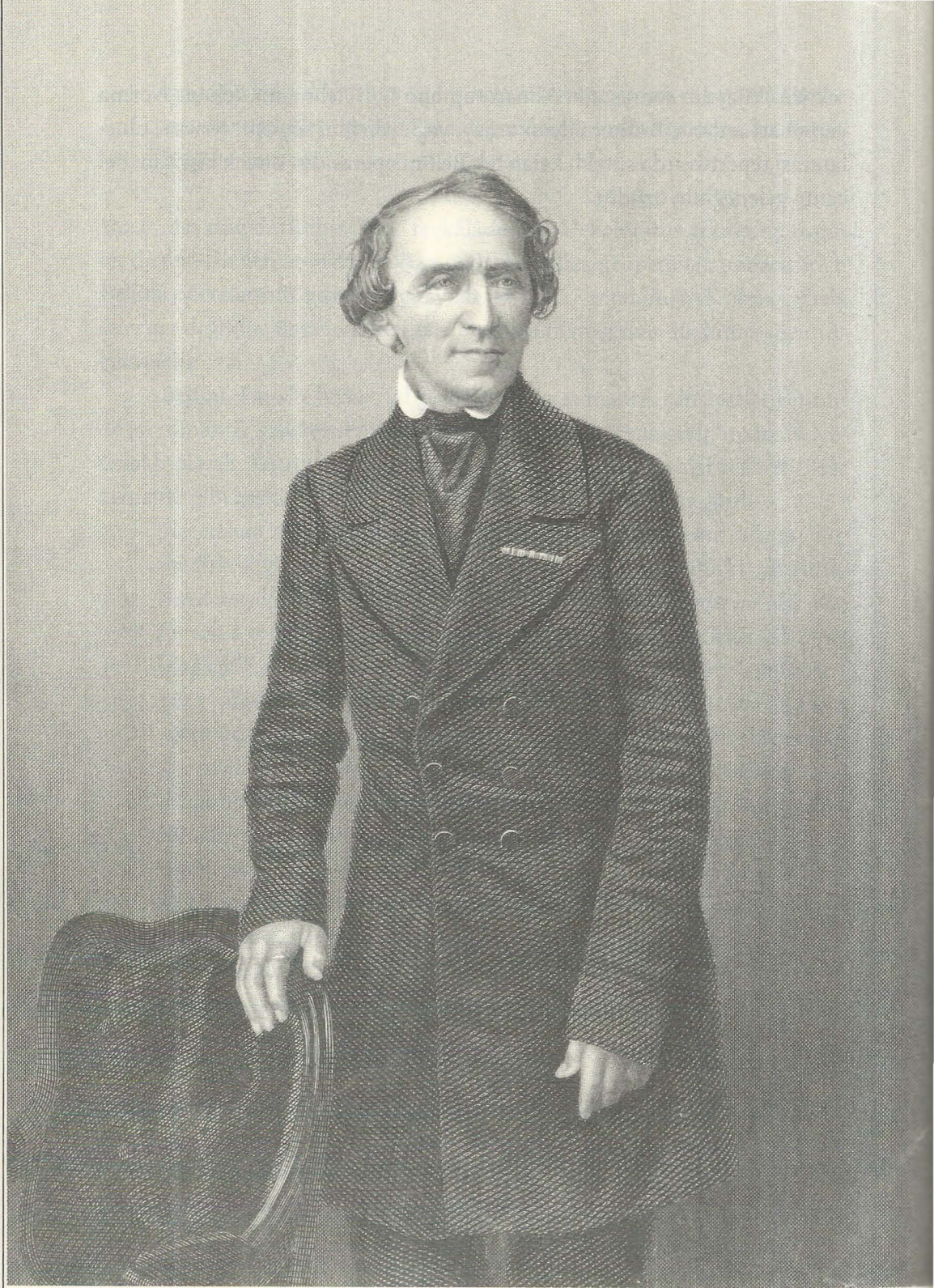
FELIX MENDELSSOHN (1809-1847)
(EDUARD MAGNUS)



GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)
(HENRI GREVEDON)



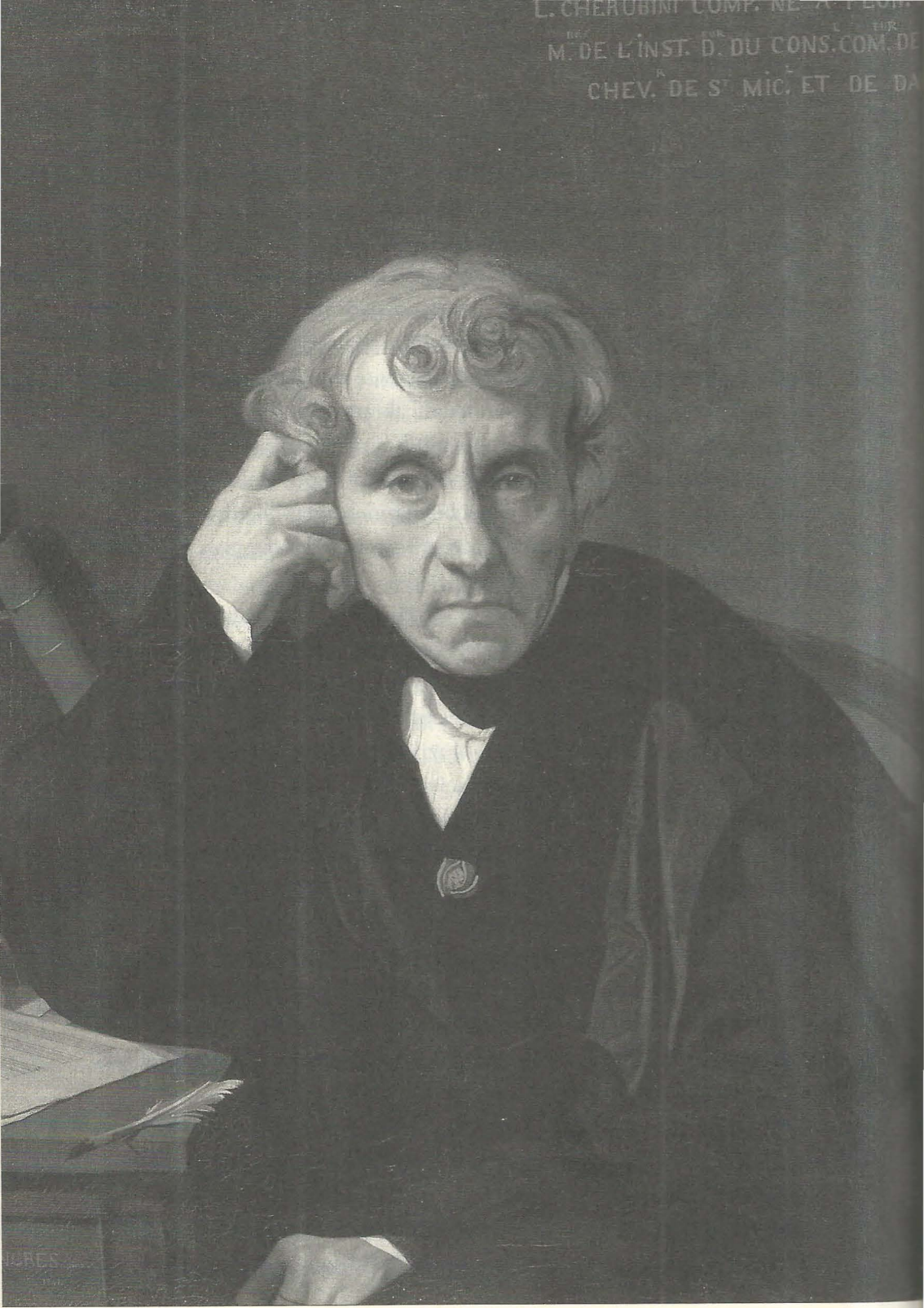
GAETANO DONIZETTI (1797-1848)
(GIUSEPPE RILLOSI)



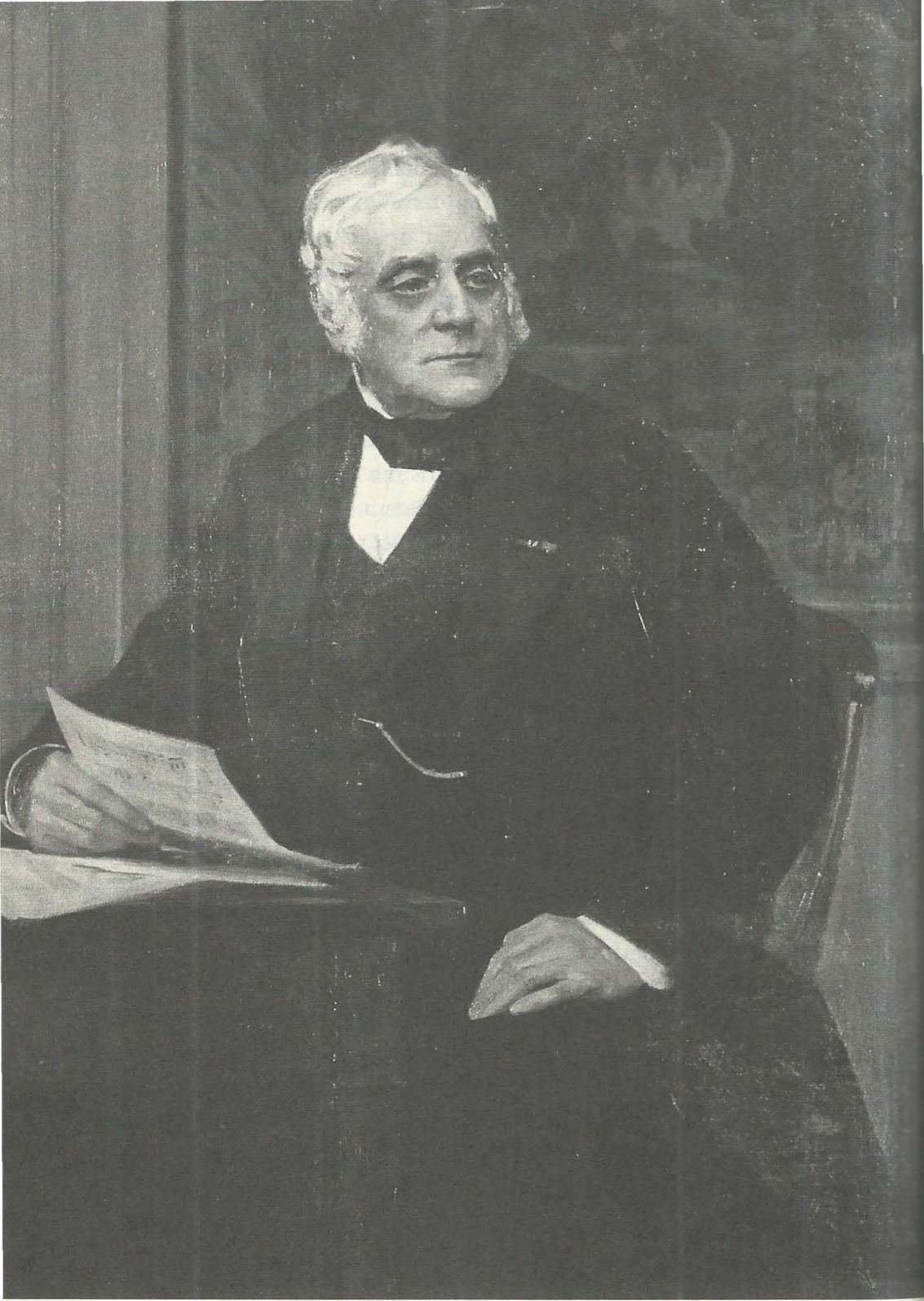
GIACOMO MEYERBEER (1791-1864)
(DANIEL JOHN POUND)



LOUIS VÉRON (1798-1867)
(CHARLES CAREY)



LUIGI CHERUBINI (1760-1842)
(JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES)



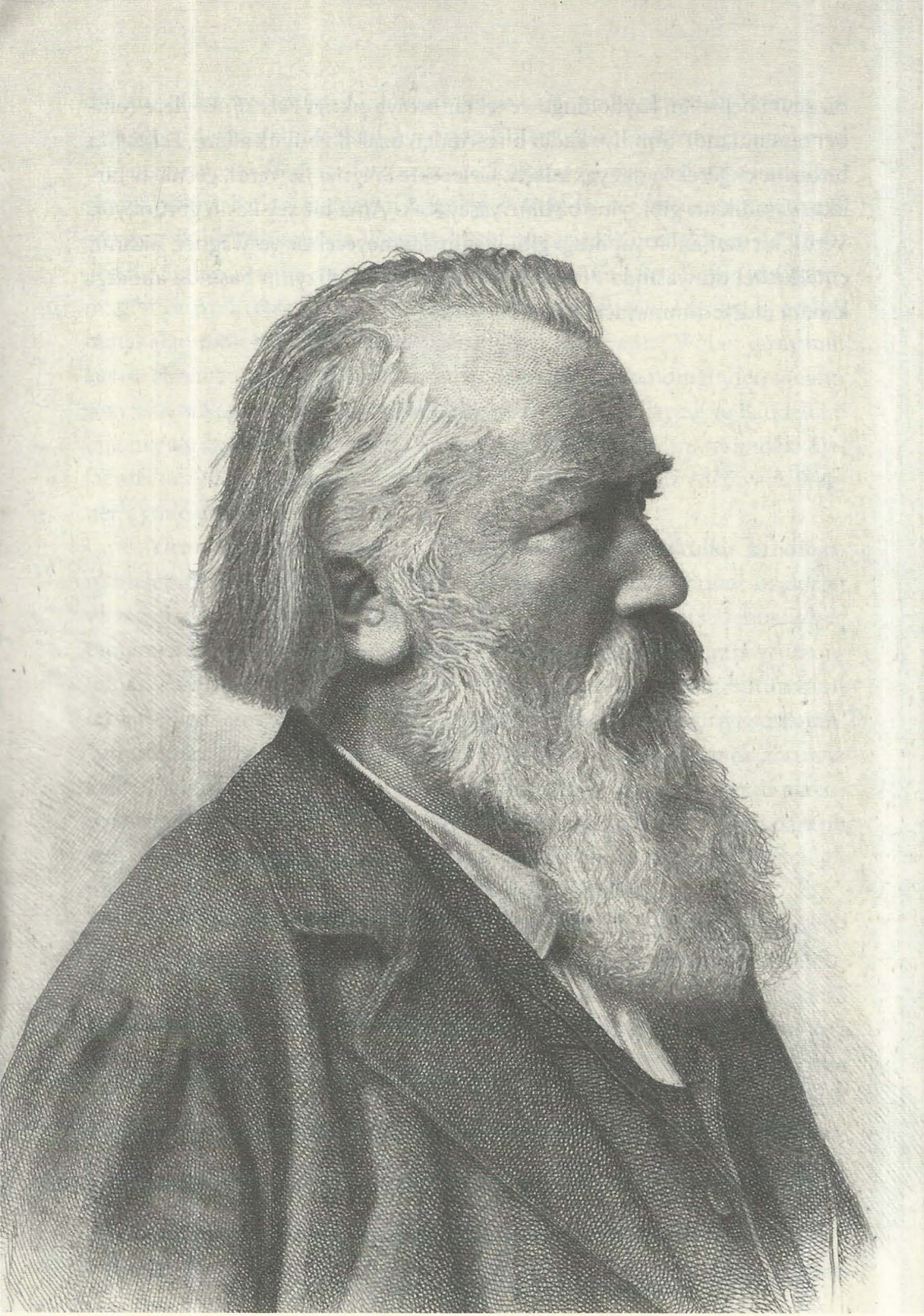
DANIEL FRANÇOIS AUBER (1782-1871)
(ALEXIS-MARIE LAHAYE)



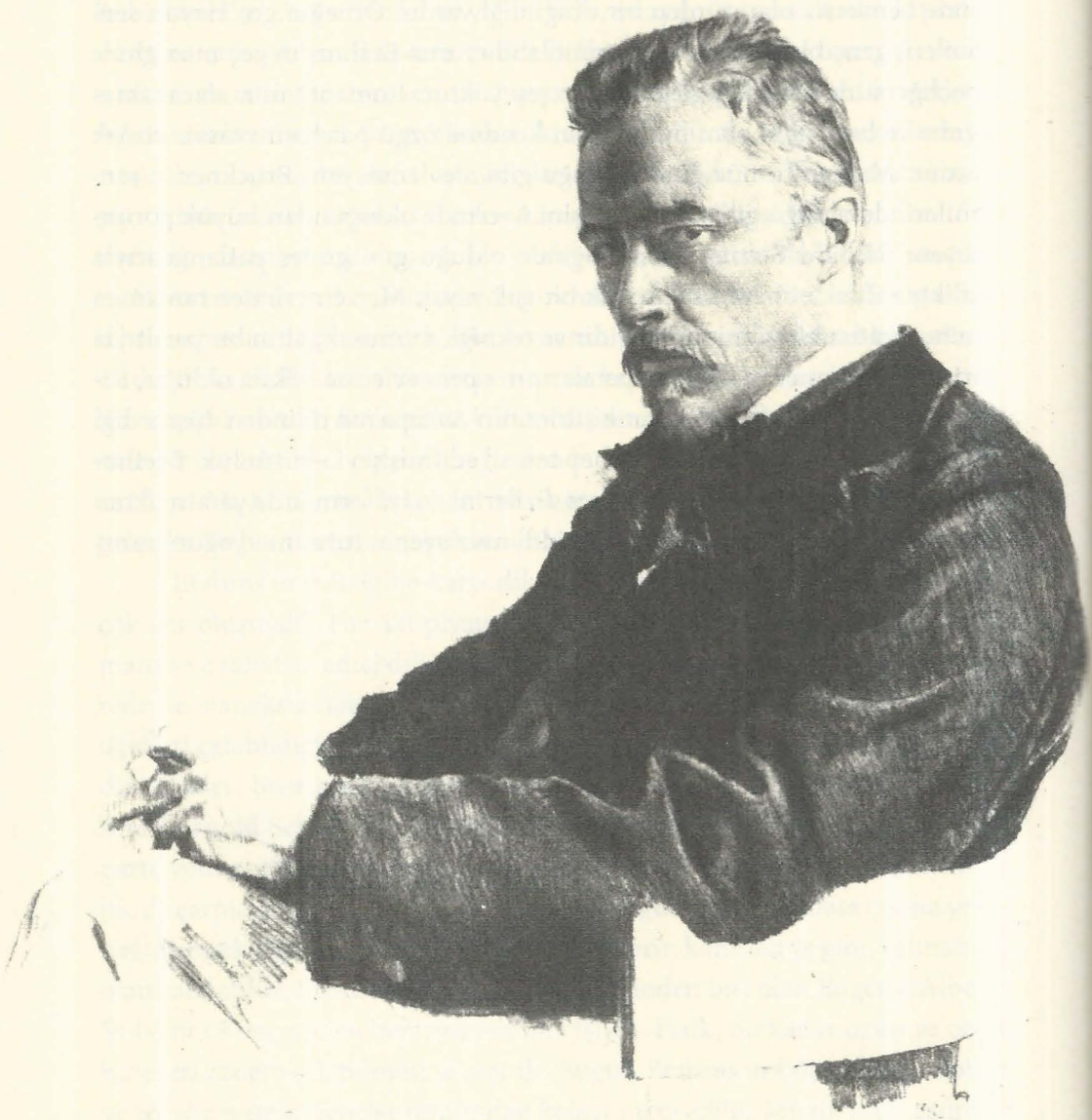
GIUSEPPE VERDI (1813-1901)
(GIOVANNI BOLDINI)



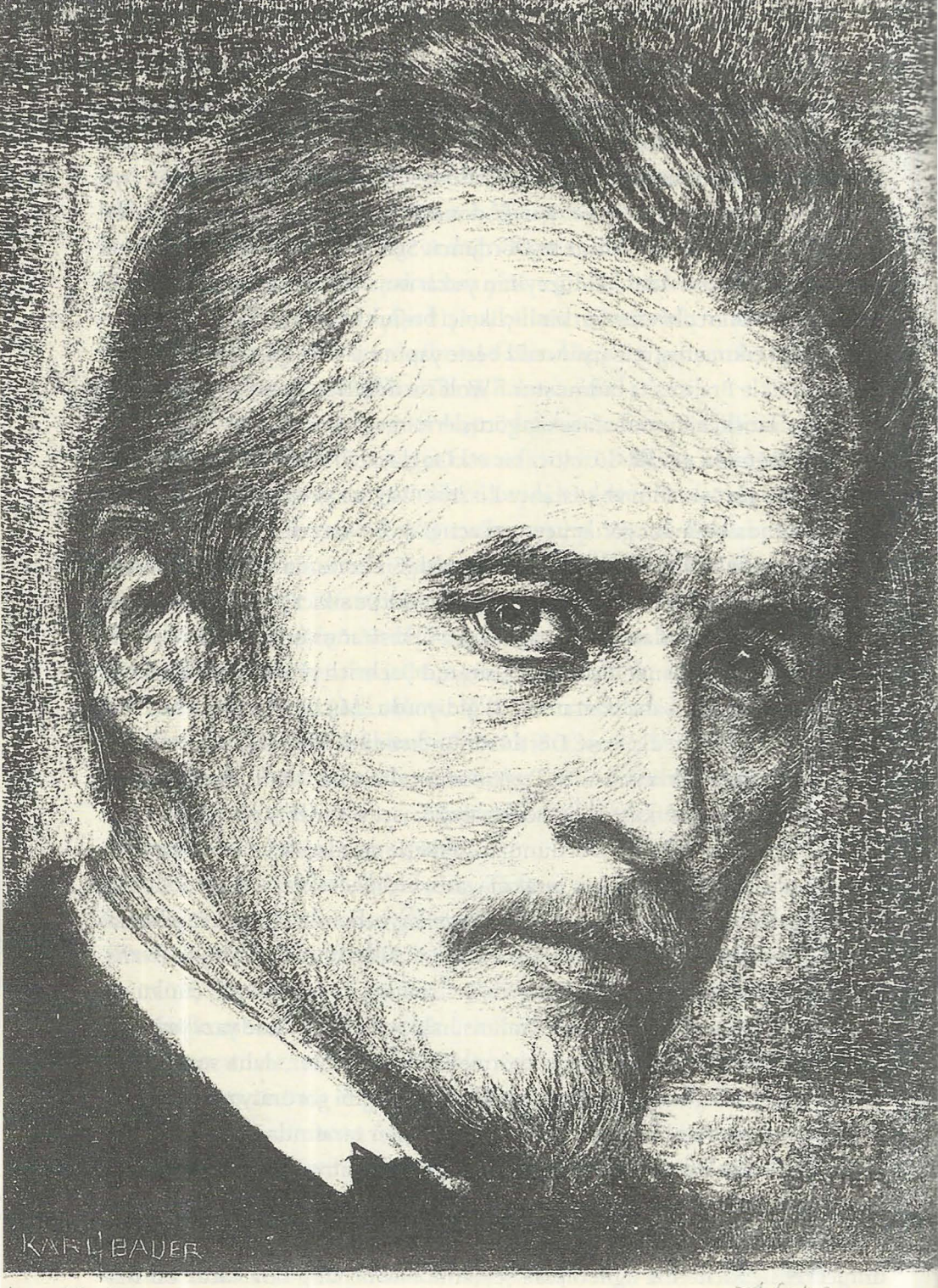
RICHARD WAGNER (1813-1883)
(CAESAR WILLICH)



JOHANNES BRAHMS (1833-1897)
(ROBERT LEEMANN)



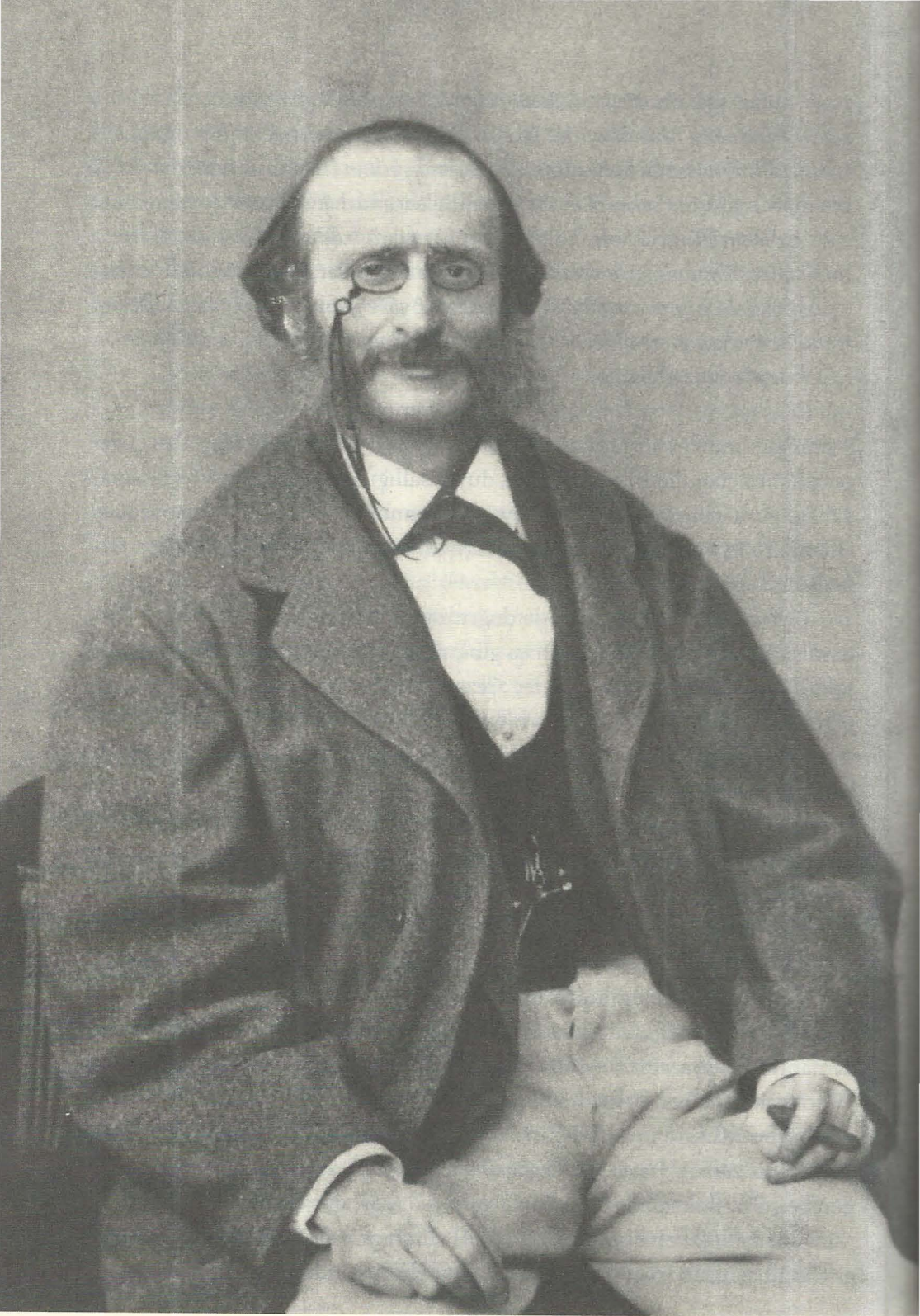
HUGO WOLF (1860-1903)
(FERDINAND SCHMUTZER)



HUGO WOLF
(KARL BAUER)



OĞUL JOHANN STRAUSS (1825-1899)
(AUGUST EISENMENGER)



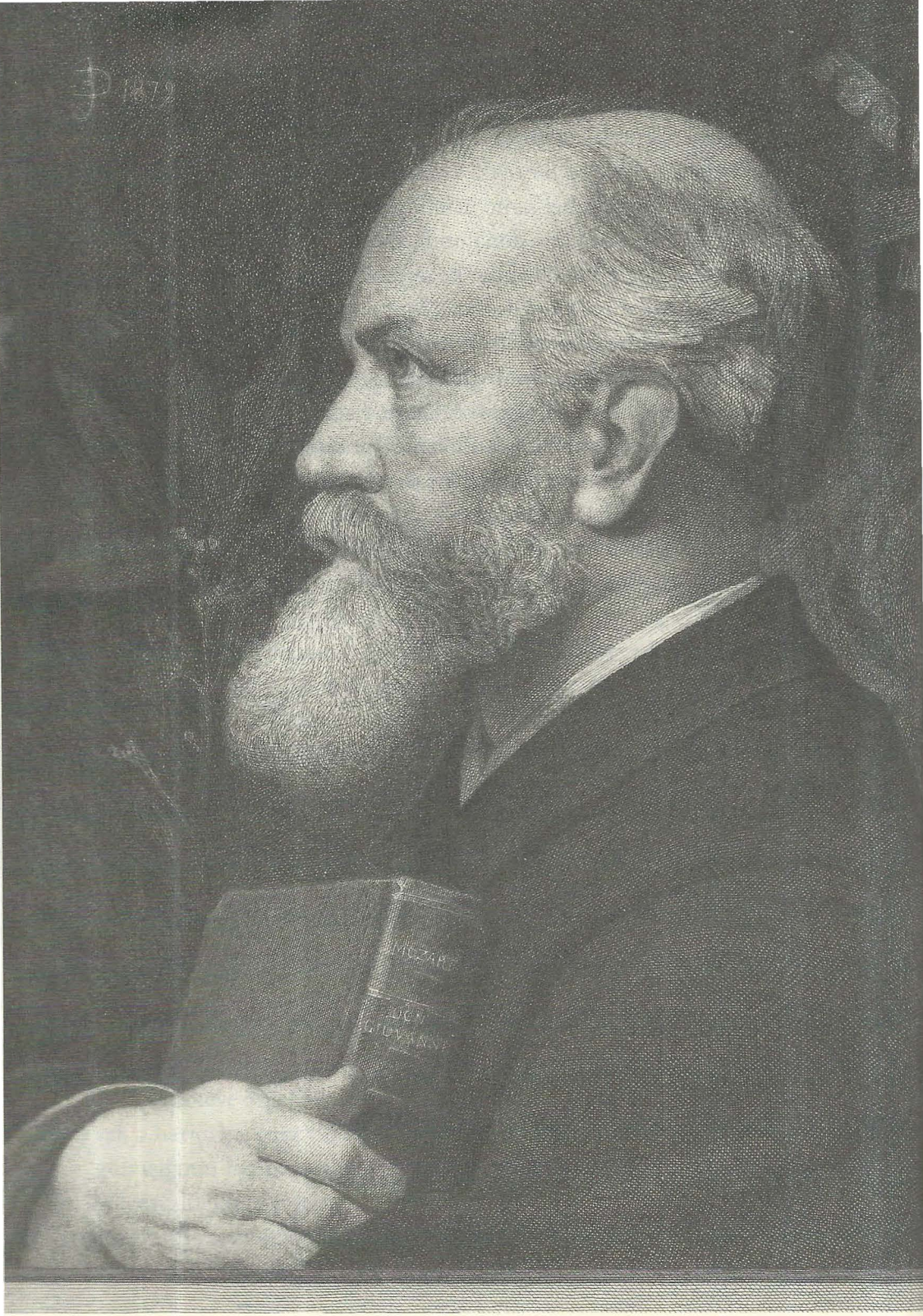
JACQUES OFFENBACH (1819-1880)
(FÉLIX NADAR)



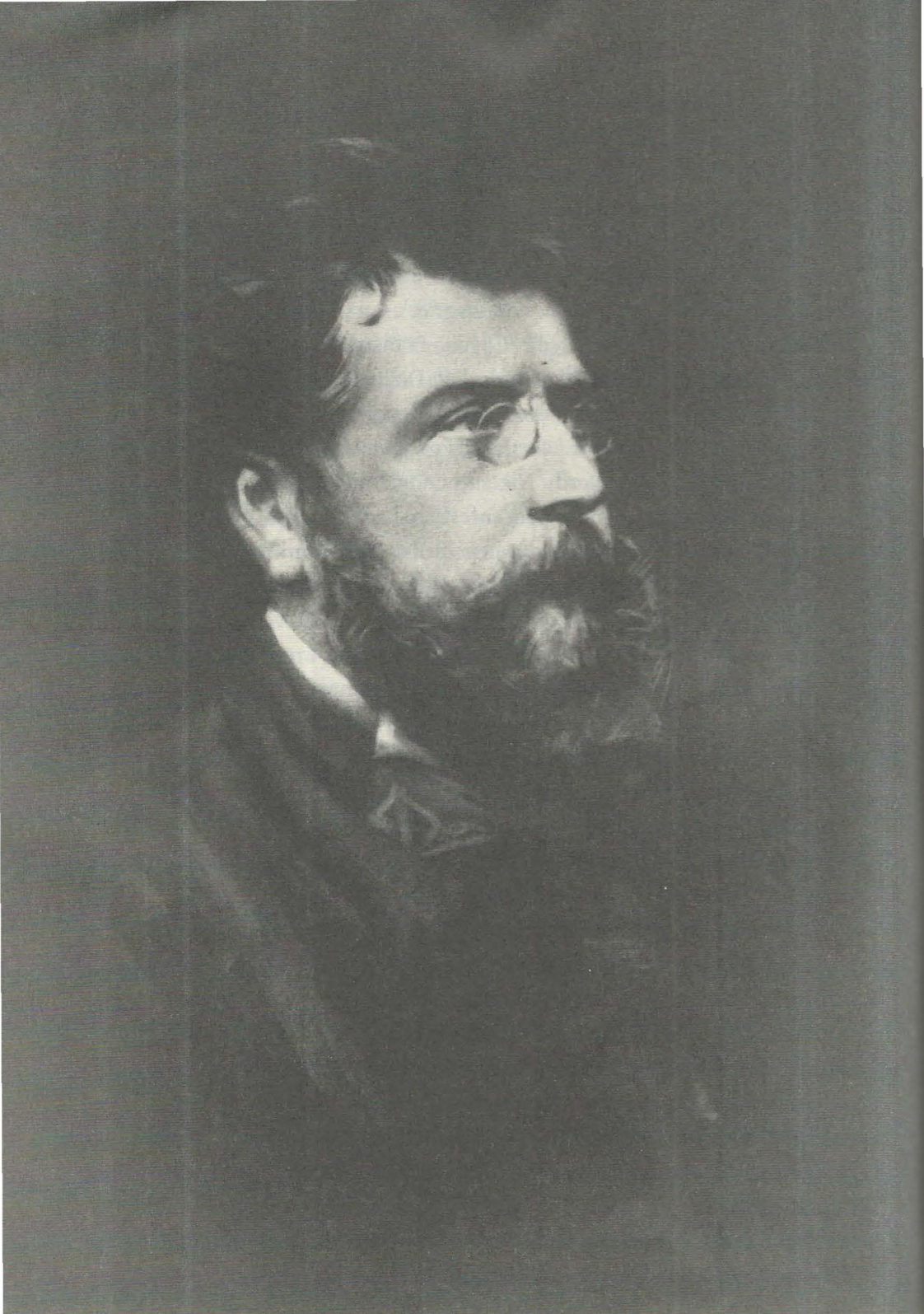
SIR ARTHUR SEYMOUR SULLIVAN (1842-1900)
(ANDREAS HALL)



SIR WILLIAM SCHWENCK GILBERT VE SIR ARTHUR SEYMOUR SULLIVAN
(ALFRED BRYAN)



CHARLES GOUNOD (1818-1893)
(JULES-ÉLIE DELAUNAY)



GEORGE BIZET (1838-1875)
(GEORGE GRANTHAM BAIN KOLEKSİYONU)



JULES MASSENET (1842-1912)
(EUGÈNE PIROU)



EMMANUEL CHABRIER (1841-1894)



CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921)
(NADAR)



MIHAIL GLINKA (1804-1857)
(ANDREAS HALL)



MILI BALAKIREV (1837–1910)



CÉSAR CUI (1835-1918)
(İLYA REPİN)



MODEST MUSORGSKİ (1839-1881)
(ILYA REPIN)



NİKOLAY RİMSKİ-KORSAKOV (1844-1908)
(EMIL WIESEL)



ALEKSANDR BORODIN (1833-1887)



PYOTR İLYİÇ ÇAYKOVSKİ (1840-1893)
(EDWIN EVANS)



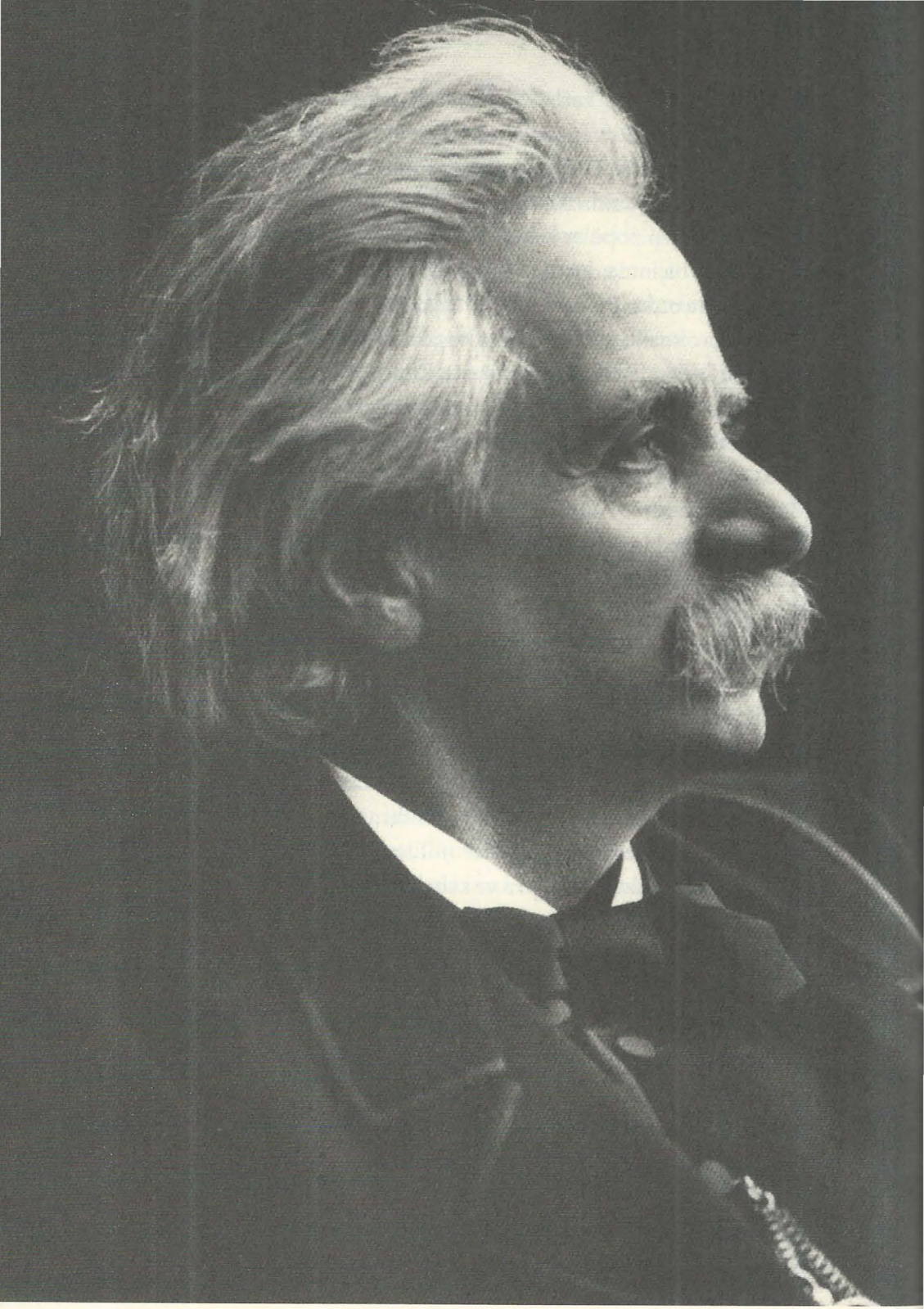
BEDŘICH SMETANA (1824-1884)



ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904)
(GALLICA DIGITAL LIBRARY)



LEOŠ JANÁČEK (1854-1928)
(MORAVIAN MUSEUM)



EDVARD GRIEG (1843-1907)



ISAAC ALBÉNIZ (1860-1909)
(BARSELONA MÜZİK MÜZESİ)



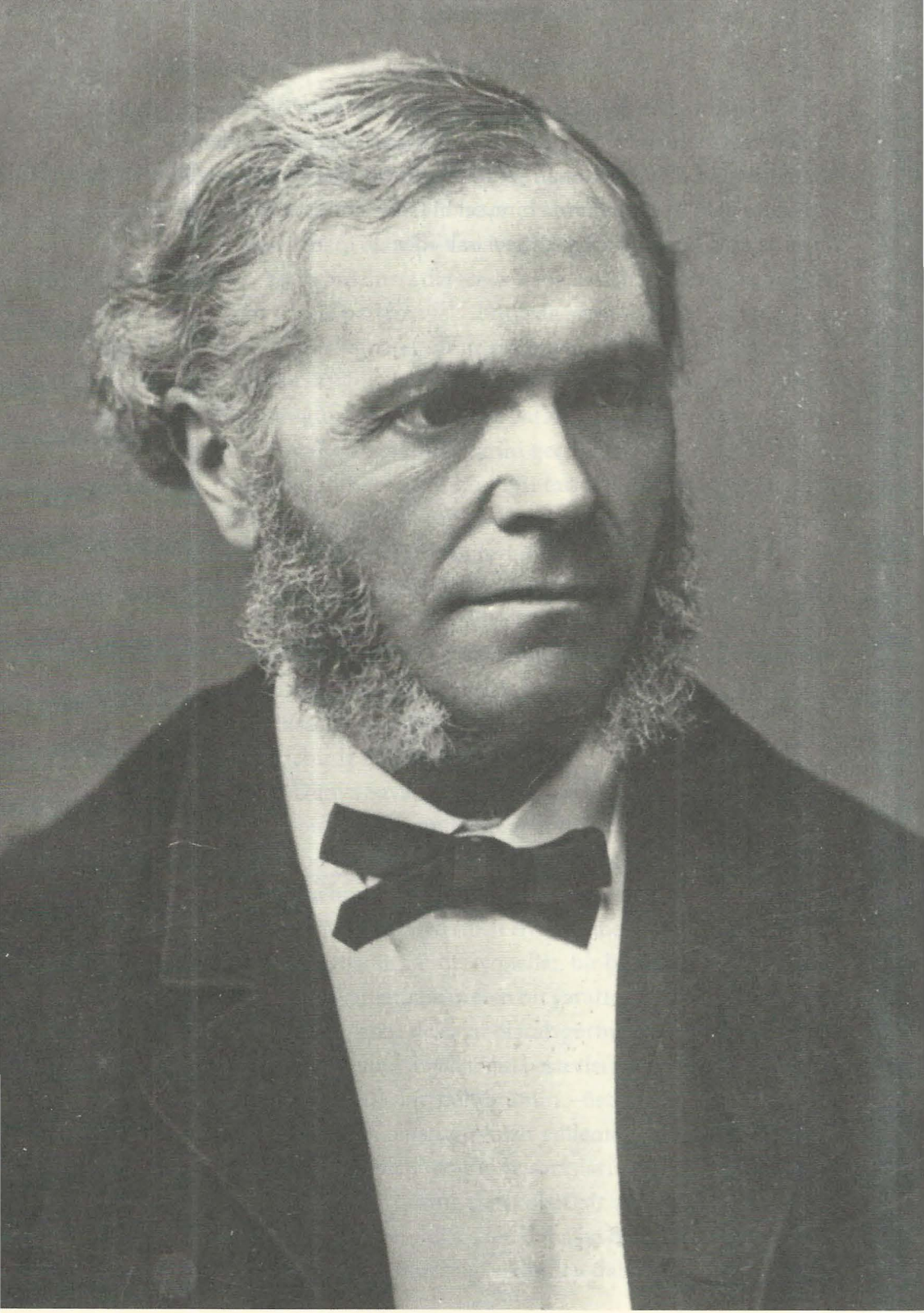
ENRIQUE GRANADOS (1867-1916)
(ANTONIO ESPLUGAS)



MANUEL DE FALLA (1876-1946)



CARL NIELSEN (1865-1931)
(GEORG LINDSTRØM)



CÉSAR FRANCK (1822-1890)
(PIERRE PETIT)



GABRIEL FAURÉ (1845-1924)
(PIERRE PETIT)



GIACOMO PUCCINI (1858-1924)
(HULTON ARŞİV)



GIACOMO PUCCINI



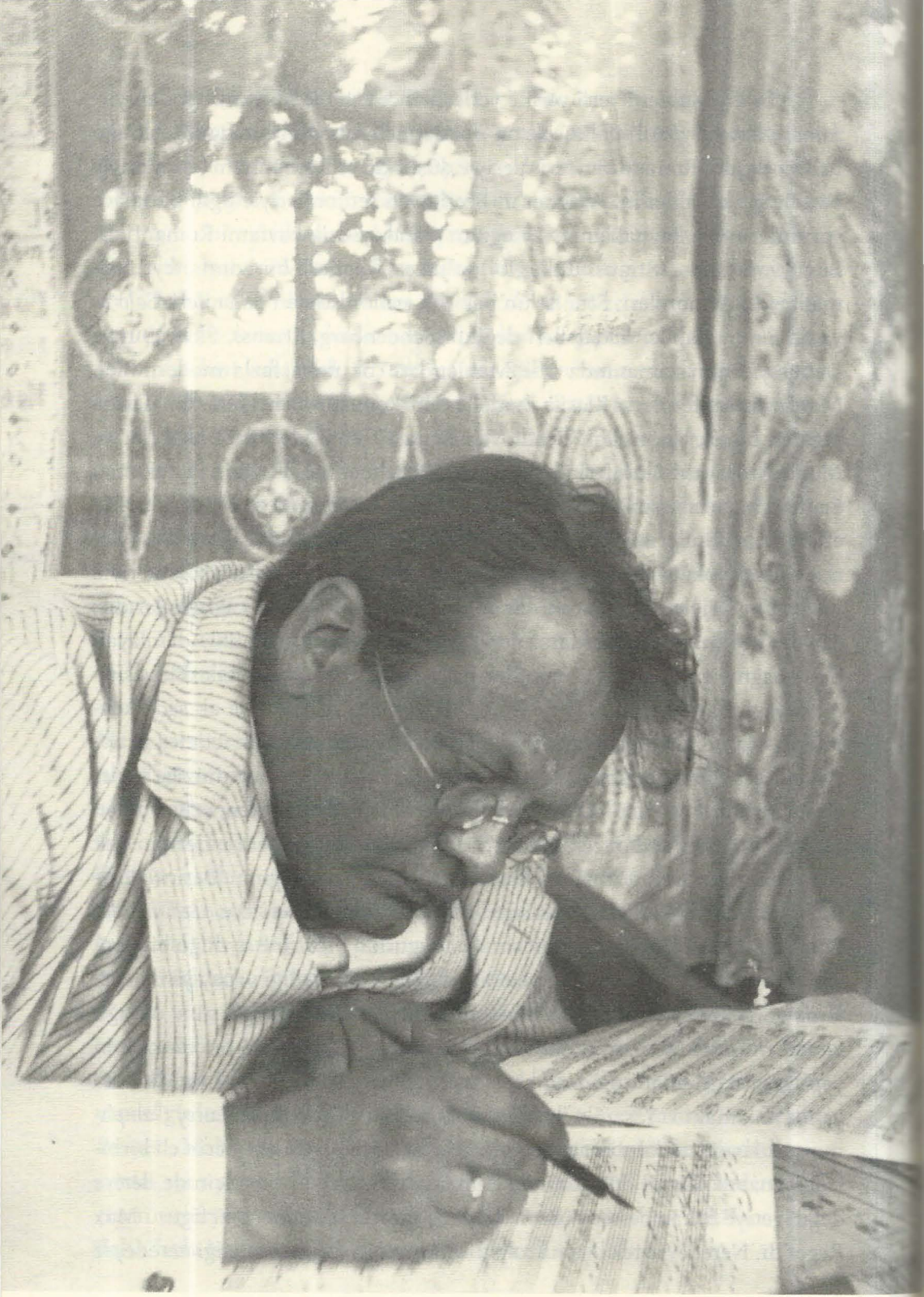
RICHARD STRAUSS (1864-1949)
(MAX LIEBERMANN)



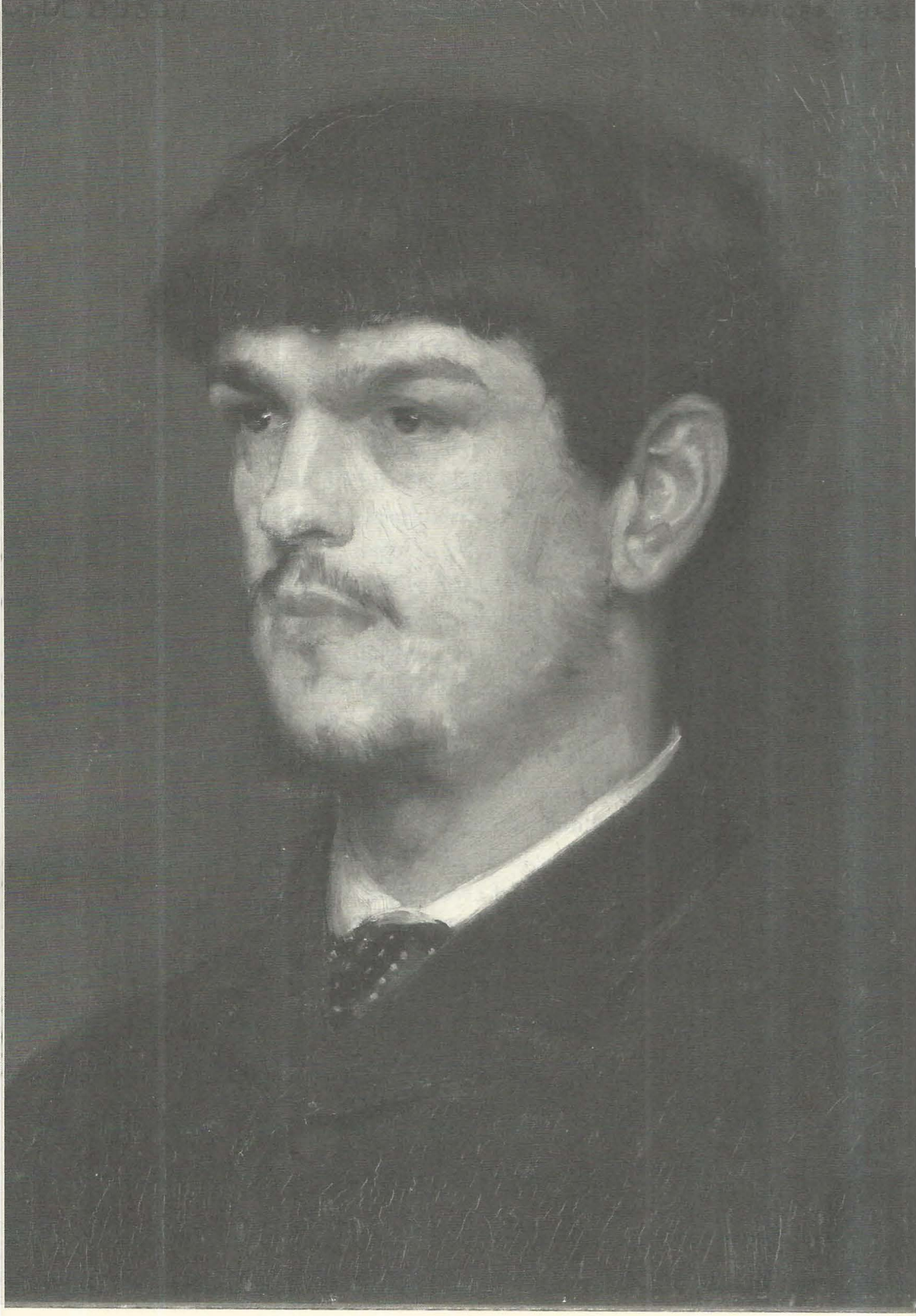
ANTON BRUCKNER (1824-1896)
(ANDREAS HALL)



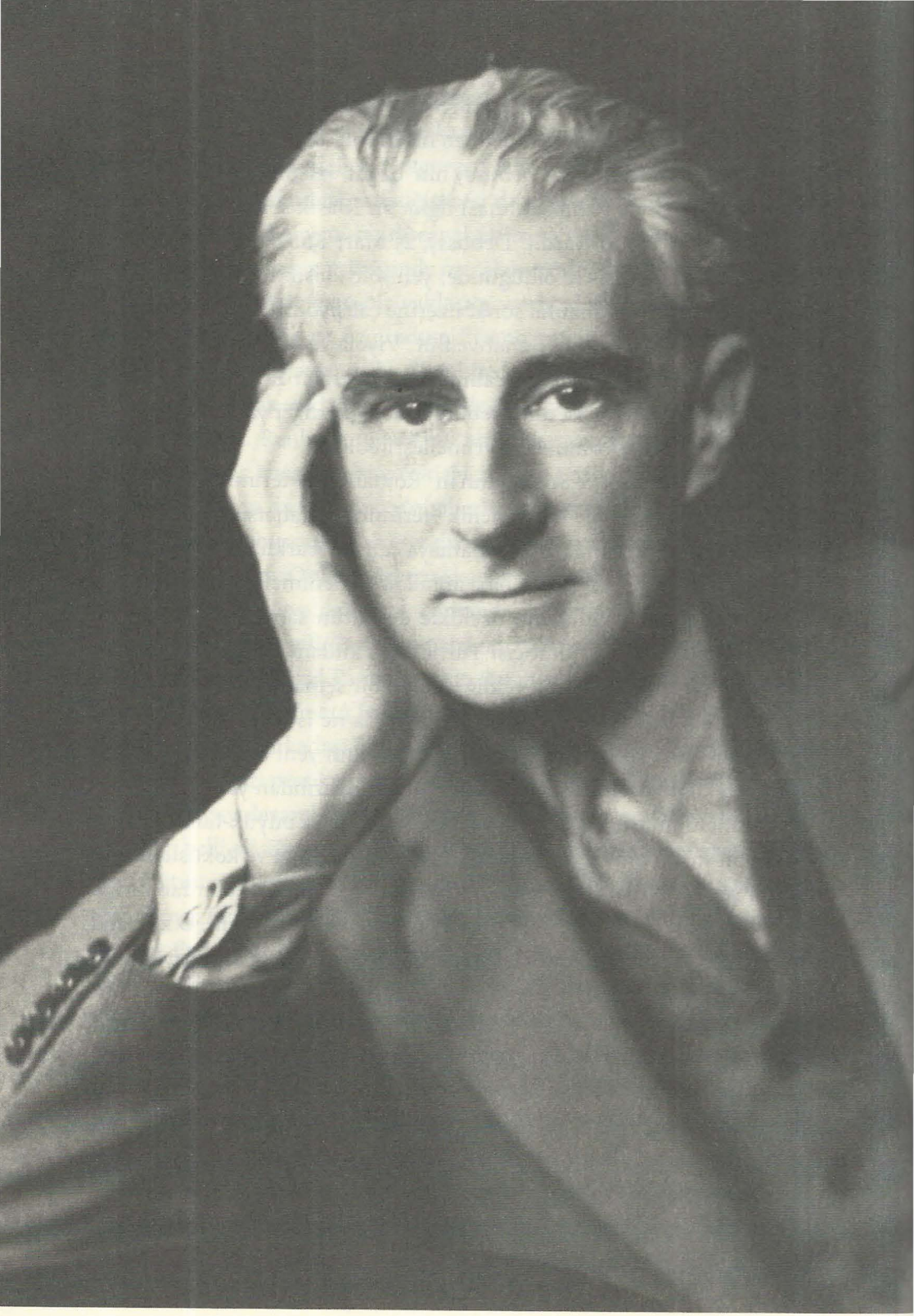
GUSTAV MAHLER (1860-1911)
(MORITZ NÄHR)



MAX REGER (1873-1916)
(MAX REGER ENSTİTÜSÜ)



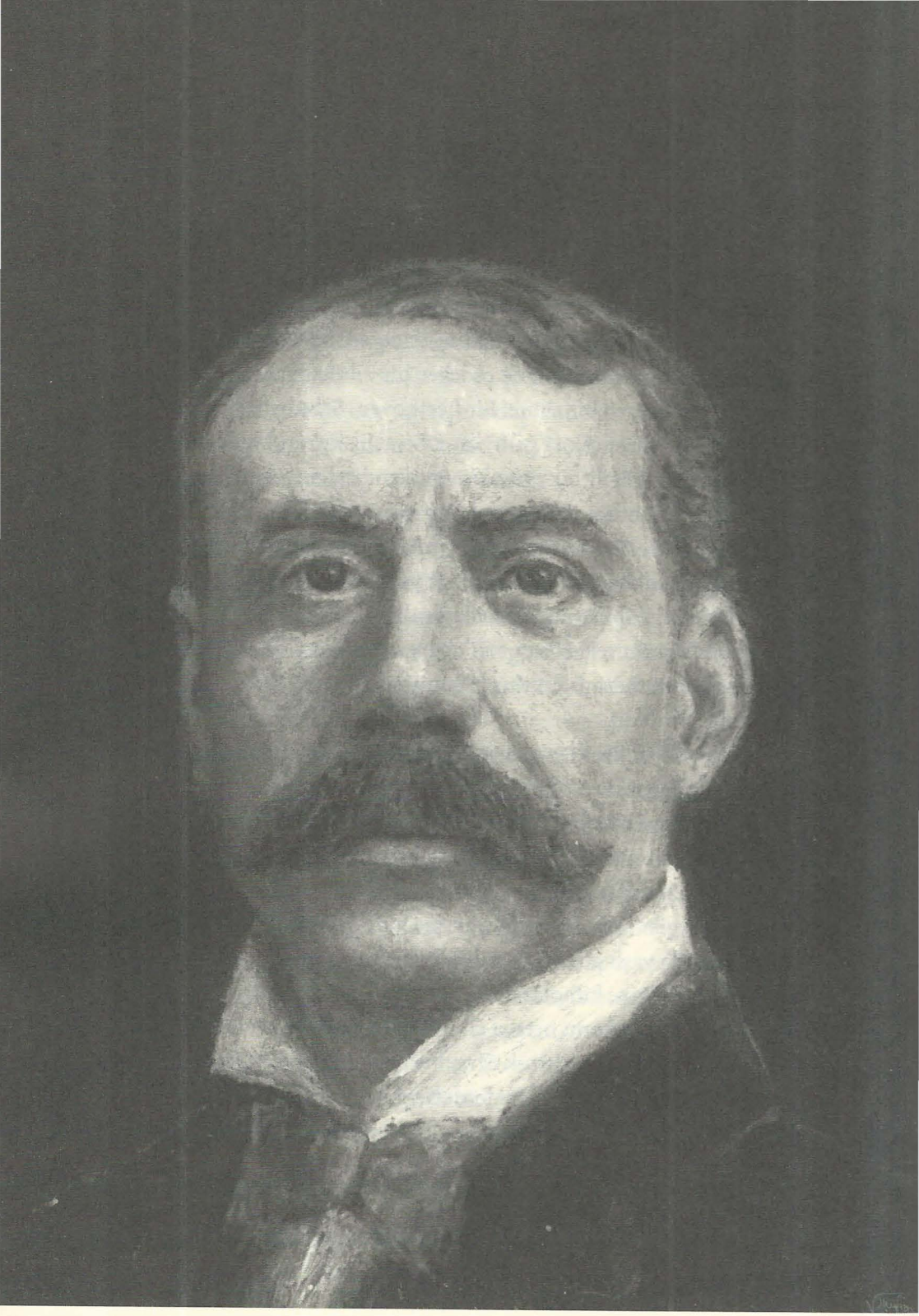
CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)
(MARCEL BASCHET)



MAURICE RAVEL (1875 - 1937)
(BETTMANN ARŞİV)



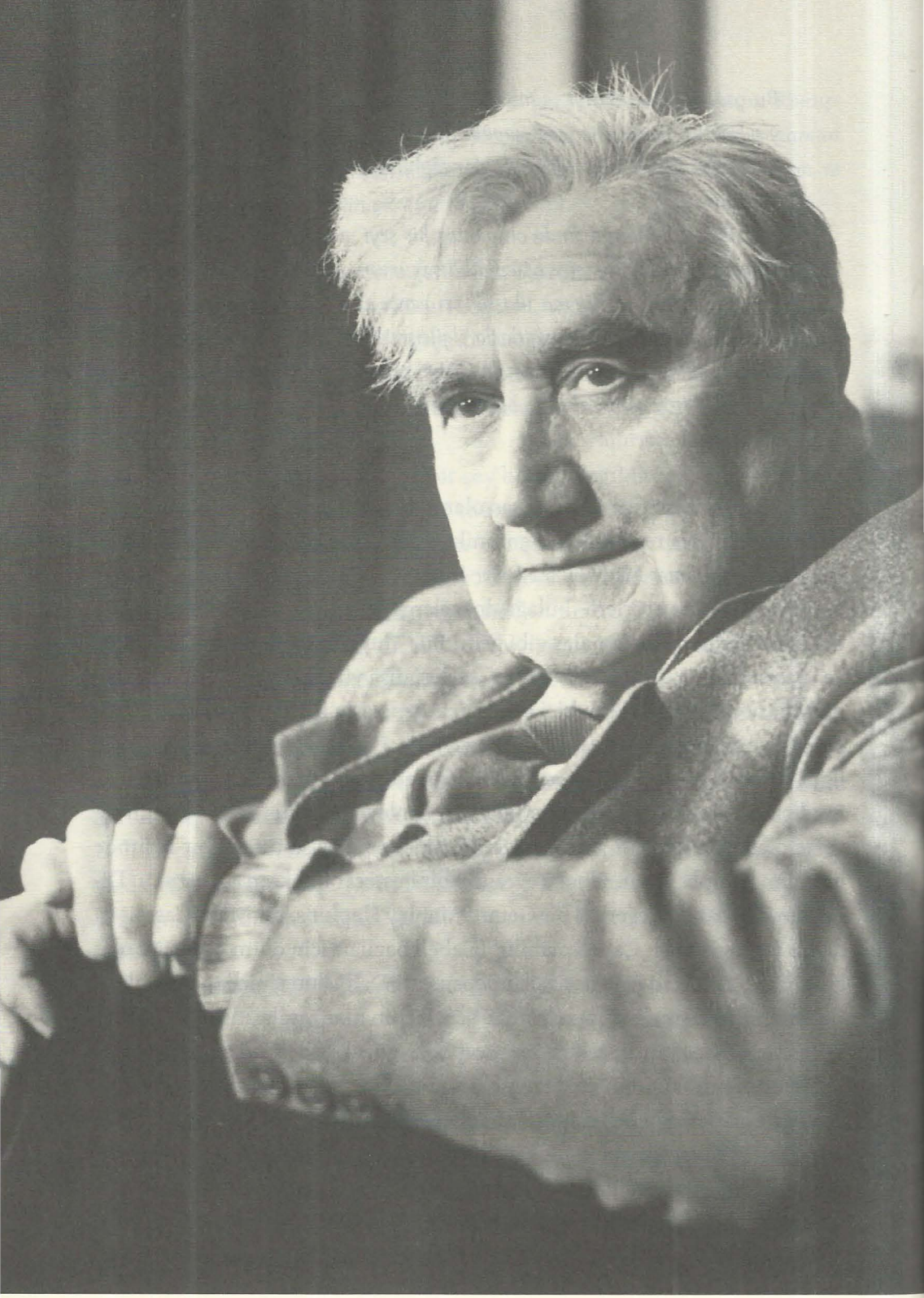
IGOR STRAVINSKY (1882-1971)



EDWARD ELGAR (1857-1934)



FREDERICH DELIUS (1862-1934)
(BERGEN HALK KÜTÜPHANESİ)



GASPARE SPONTINI (1774-1851)
(ANDREAS HALL)



ALEXANDER NİKOLAYEVİCH SKRİYABİN (1871-1915)



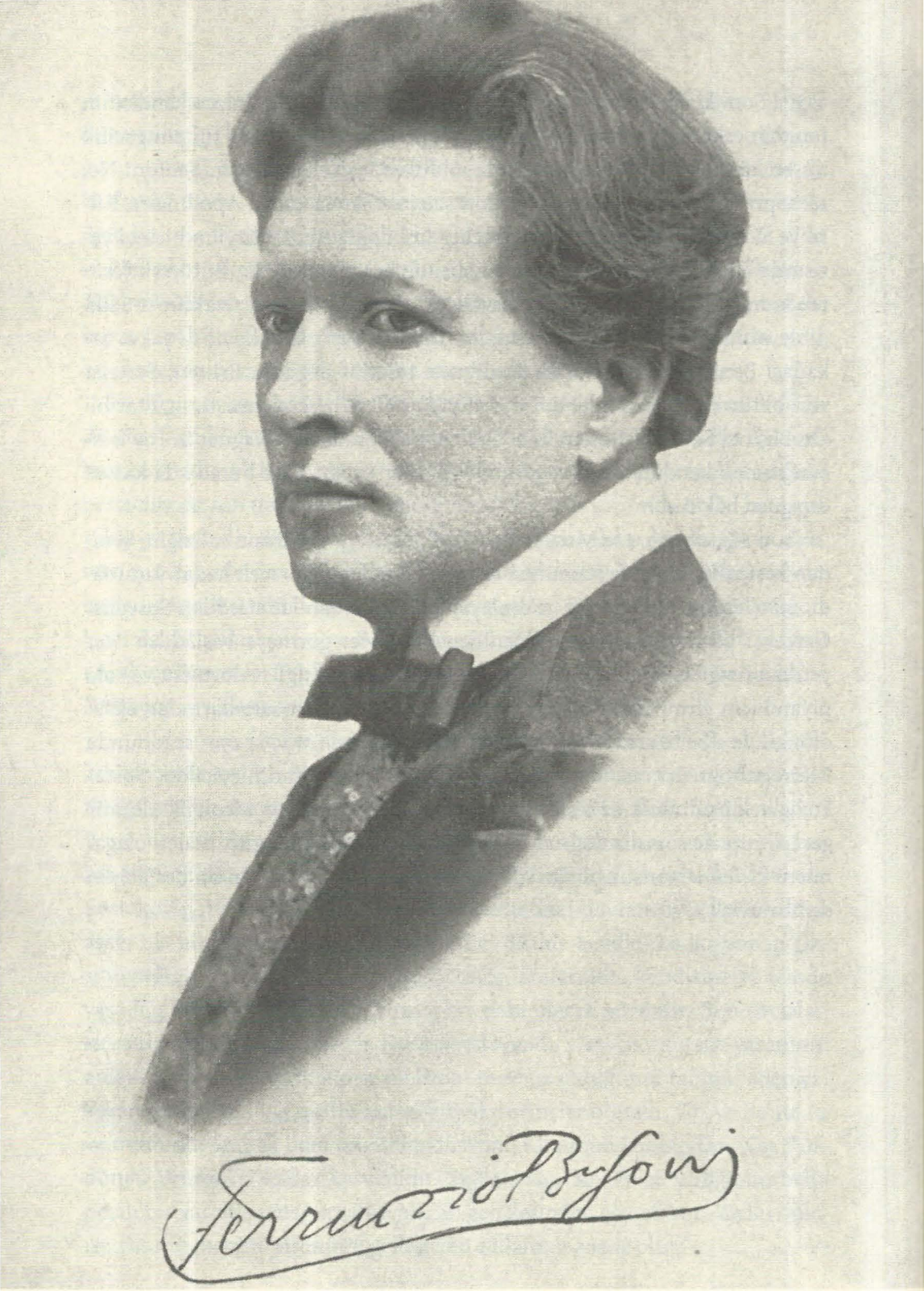
SERGEY RAHMANİNOFF (1873-1943)
(CONSTANTIN SOMOV)



SERGEY PROKOFYEV (1891-1953)



DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)
(DEUTSCHE FOTOTHEK)



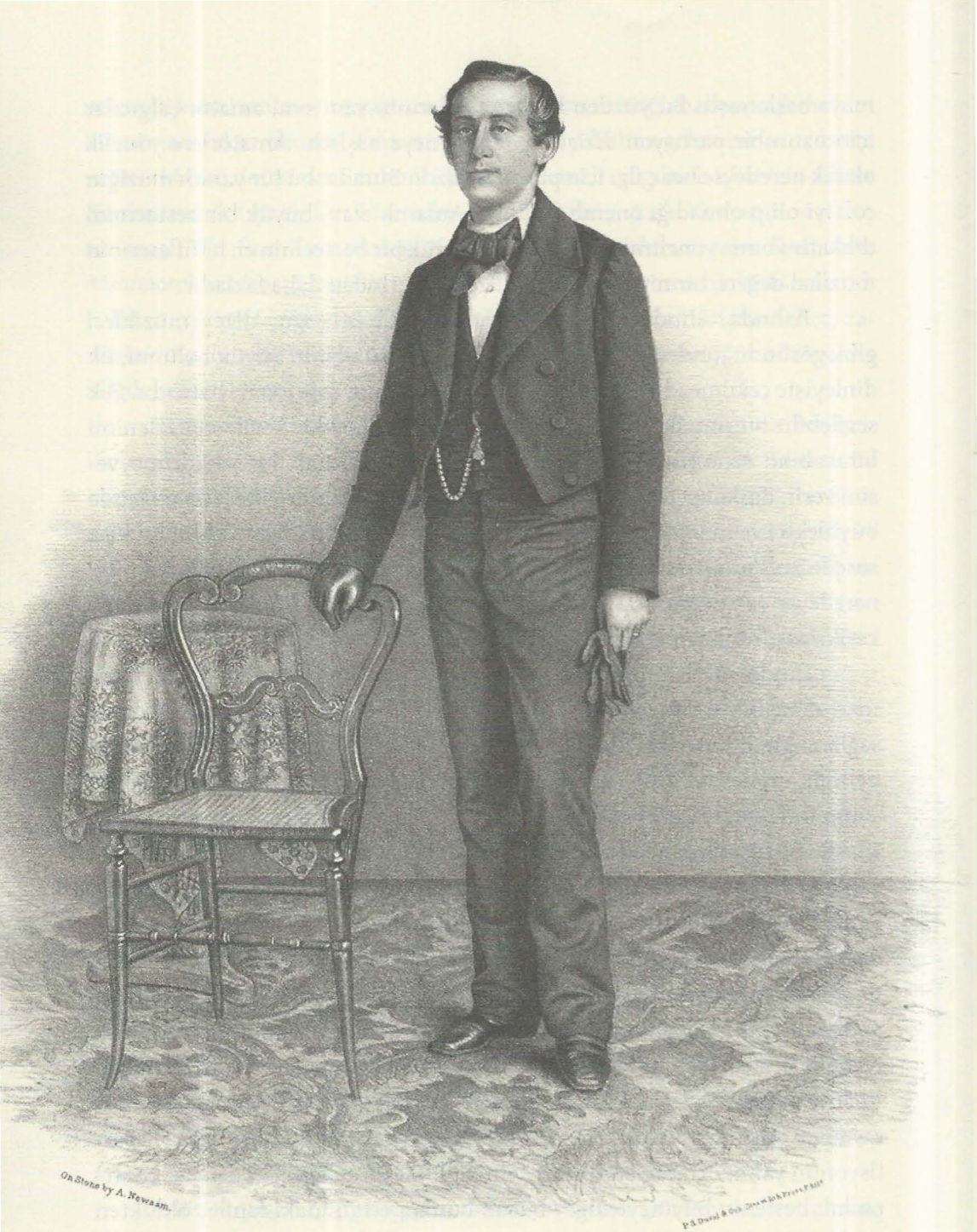
FERRUCCIO BUSONI (1866-1924)
(HARRIETTE BROWER)



KURT WEILL (1900-1950)
(ANDREAS HALL)



PAUL HINDEMITH (1895-1963)



LOUIS MOREAU GOTTSCHALK (1829-1869)
(A. NEWAAM)



EDWARD MACDOWELL (1860-1908)
(LAWRENCE GILMAN)



CHARLES IVES (1874-1954)
(FRANK GERRATANA)



AARON COPLAND (1900-1990)



GASPARE SPONTINI (1774-1851)
(ANDREAS HALL)



ARNOLD SCHOENBERG (1874-1951)
(RICHARD GERSTL)



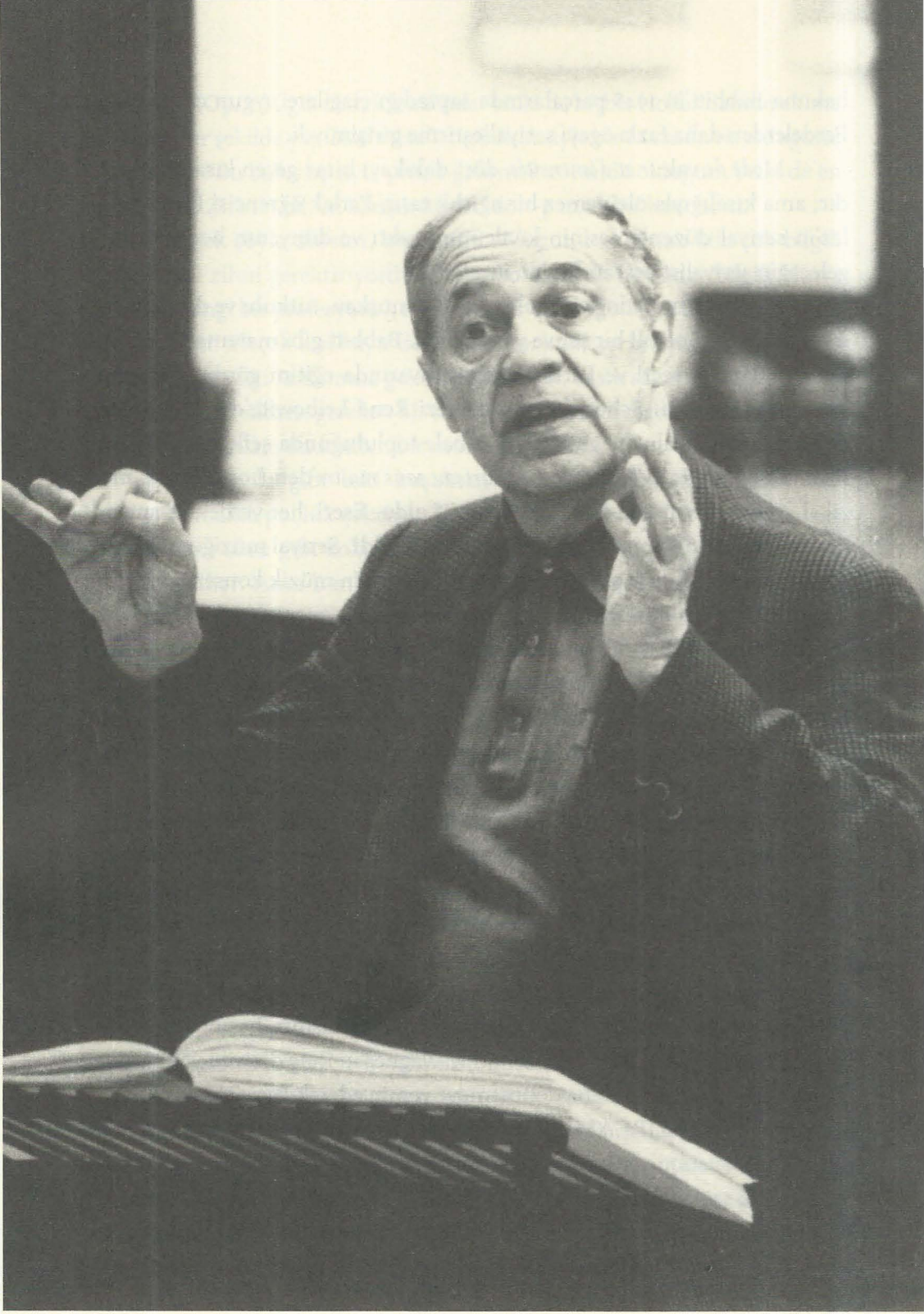
ALBAN BERG (1883-1935)



ANTON WEBERN (1883-1945)
(AVUSTURYA MİLLİ KÜTÜPHANESİ)



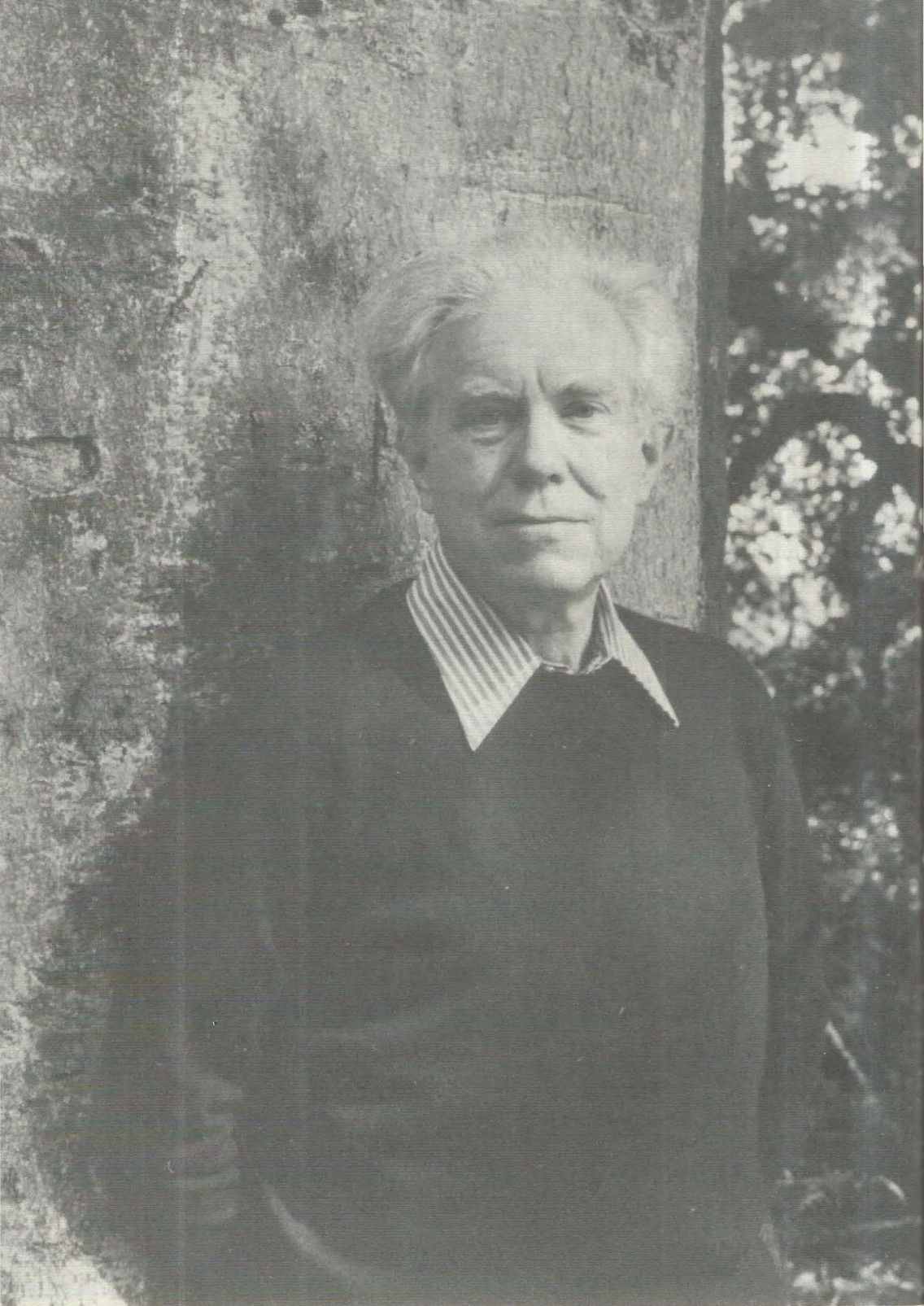
EDGARD VARÈSE (1883-1965)
(BETTMANN ARŞİV)



PIERRE BOULEZ (1925-2016)
(BRIAN TARR)



OLIVIER MESSIAEN (1908-1992)
(MATHEYSIN MÜZESİ)



ELLIOTT CARTER (1908-2012)

Yirminci yüzyılın en önemli klasik müzik otoritelerinden biri olan Amerikalı eleştirmen Harold C. Schonberg (1915-2003), bu görkemli kitapta klasik Batı müziğinin temellerine iniyor ve onun filizlenme evresinden olgunluk çağına uzanan gelişim seyrini inceliyor. Kitap, Avrupa modernitesinin ilk döneminde operanın ve Barok müziğin doğuşundan başlayıp Klasisizm, Romantizm, Sembolizm gibi çağları ustalıkla bütünleştiriyor ve okurlarına panoramik bir bakış sunuyor. Bunu yaparken bir yandan da bestecilerin yaşam öykülerine tek tek değinerek bize müzikal dehanın tarihini gösteriyor.

Bach'tan Mozart'a, Beethoven'dan Chopin'e, Wagner'den Çaykovski'ye klasik müzik bestecilerinin hayatı ve sanatsal etkileşimlerine dair birçok ayrıntı, şaşırtıcı anekdotlar eşliğinde ortaya çıkıyor.

Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki, *Büyük Besteciler* her müzikseverin kütüphanesi için başucu kitabı olmaya namzet.

9 786057 947185
VAKIFBANK KÜLTÜR YAYINLARI
0048