Edward Said

Müzikal Nakışlar

agorakitaplığı
109

EDWARD SAID

1935'te Kudüs'te doğdu. Uzun yıllar boyunca Columbia Üniversitesi, İngiliz Edebiyatı ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde hocalık yaptı. Edebiyat eleştirisi ve teorisi, felsefe, kültürel çalışmalar, uluslararası politika, müzik, vb. alanlarında çok sayıda kitabı yayınlandı. 2003'te hayatını kaybeden ve başta *Hümanizm ve Demokratik Eleştiri* (Agora Kitaplığı, 2005), *Şarkiyatçılık* (Metis, 1999), *Kültür ve Emperyalizm* (Hil, 2004) ile *Entelektüel* (Ayrıntı, 1993) olmak üzere eserlerinin çok büyük bölümü Türkçe'ye çevrilen Edward Said, ömrü boyunca Filistin davasının yılmaz bir savunucusu olmuştur.

GÜL ÇAĞALI GÜVEN

A.Ü. SBF'ye bağlı Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nu bitirdi, Boğaziçi Üniversitesi'nde "Son Dönem Osmanlı Sosyal Tarihi" başlıklı master programını tamamladı. 1987-1989 arası çeşitli dergi ve gazetelerde muhabir olarak çalıştı. AnaBritannica için madde yazdı, *Sosyalist Kültür Ansiklopedisi için* Osmanlıca transkripsiyonlar yaptı (1988-1990). *Cumhuriyet*'te Çeviri Servisi şefi (1993-1994), Aksoy (1997-1998), Sistem (2000-2001) ve Varlık (2004) yayınlarında editörlük yaptı. Tarih, edebiyat, felsefe ve iletişim gibi değişik alanlarda 60'ı aşkın kitap çevirdi.

Edward Said

MÜZİKAL NAKIŞLAR

Türkçesi: Gül Çağalı Güven

a

agorakitaplığı

Müzik 2

Müzikal Nakışlar
Edward Said

Eserin özgün adı:
Musical Elaborations
Columbia University Press, New York, 1991

İngilizce'den çeviren: Gül Çağalı Güven
Yayına hazırlayan: Merve Erol
Kapak tasarım: Mithat Çınar
Dizgi: Sibel Yurt

© 1991, Edward Said
© 2005; bu kitabın yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci basım: Nisan 2006
ISBN: 9944 - 916 - 18 - 8

Baskı ve Cilt: Kitap Matbaacılık
Tel: (0212) 501 46 36

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28
www.**agorakitapligi**.com
e-posta: agora@agorakitapligi.com

Annemin hatırasına...

EDİTORYAL NOT

Eleştirel Teori alanında verilen Wellek Kütüphanesi Seminerleri, her yıl Irvine'deki California Üniversitesi'nde, Eleştirel Teori Enstitüsü'nün bünyesinde düzenlenmektedir. Bu kitaptaki seminerler Mayıs 1989'da verilmiştir.

Eleştirel Teori Enstitüsü Müdürü
Mark Poster

İÇİNDEKİLER

Teşekkürler ix
Giriş xi
1) Aşırı Uçta Bir Durum Olarak Performans 1
2) Müzikte İhlâlci Unsurlar 45
3) Melodi, Yalnızlık ve Onaylama 93

TEŞEKKÜRLER



Bu konferansları vermem için beni Irvine'e davet eden ve hem konukseverliğini hem de dostluğunu cömertçe sunan Mark Poster'a minnettarım. Ayrıca, Irvine'deki eski dostlarım Homer Brown, John Rowe ve J. Hillis Miller'a ilgi ve destekleri için teşekkür ederim. Jon Weiner, çok iyi bazı eleştiri ve bilgileri benimle cömertçe paylaşma nezaketini gösterdi. Fred Grab ve Donald Mitchell'ın derya gibi bilgileri, eleştirileri ve dostluklarından yararlandım. Zaineb Istrabadi, elyazmasını hazırlamakta bana çok yardımcı oldu: Sabrı ve yetkinliği paha biçilmez bir önemdeydi. Columbia University Press'den Jennifer Crewe da gördüğüm editörlerin neredeyse en isteklisi ve iyi niyetlisiydi.

Bu dönemde yaşadığım en büyük ve en derin kederim -ithafta da görebileceğiniz gibi– kitabın son hazırlıkları sırasında annemin vefat etmesiydi. Benim müzik konusundaki ilgimin başlangıcını, annemin olağanüstü müzik beğenisi ve sanat aşkına borçluyum. Yıllar içinde benim çalmama daima ilgi gösterdi ve onunla birlikte pek çok müzikal deneyimi paylaştık. Eksikleri ne olursa olsun, annemin bu kitabı okuyacak ve düşüncelerini söyleyecek kadar yaşamamış olmasından duyduğum üzüntü, kelimelerle dile getirebileceğimin çok ötesindedir.

Edward W. Said
New York, 7 Temmuz 1990

GİRİŞ



Irvine'deki University of California'daki Profesör Mark Poster, beni 1989 Wellek Kütüphanesi Eleştirel Teori Seminerleri'ni vermek üzere davet ettiğinde, müzik dalında bir başlık seçmemi de rica etti. Davetlerinin her ikisini de memnuniyetle kabul ettim; zaten elinizdeki kitap da bu seminerlerin ürünüdür.

Bu süreçten söz etmem, hemen açıklamam gereken sebeplerden ötürü, bu kitabın niteliğiyle çok yakından ilgili olmasından dolayıdır. Evvela, başlangıçta birbirini izleyen üç konuşmama dayanan üç bölüm için, çok hoş bir ortamdan (Irvine Fakülte Kulübü'nden) ve modern iletişim imkânlarından yararlandığımı söylemeliyim. Üniversitenin görsel-işitsel bö-

lümünün sağladığı çok iyi bir ses sistemiyle donatılan odamda, çok güzel bir kuyruklu piyano da bulunuyordu. Bu yüzden, fikirlerimin birçoğu kayıtlarla, kayıtların düşüncelerimi açıkça veya yeterince ortaya koyamadığı zamanlardaysa, piyano pasajlarıyla örneklendi. Elinizdeki metin seminerlerin neredeyse tastamam aynısı olmakla birlikte, bu doğrudanlık, fırsat düştükçe ortaya çıkan doğaçlama yorumlardan birçoğuyla birlikte basılı versiyonda kısmen kayboldu. İdeal olanı, kuşkusuz, verdiğim müzikal örnekleri bu kitaba eklenecek bir kaset ya da diskte yeniden üretmekti, ancak tamamen pratik etkenlere bağlı olarak bu girişimin fahiş derecede pahalı ve elverişsiz olduğu ortaya çıktı. Dolayısıyla ben de, hemen her örnekte, doğrudan müzikal performansın yokluğunu telafi etmek için, müzikal metinlerden basılı parçalar alarak, parça hakkındaki yorumumu genişletme yoluna gittim.

İkinci olarak, bu kitap ne sistemli müzikolojiye bir katkı sunuyor, ne de edebiyatla ilgili olduğu ölçüde müzik hakkında bir edebî eserler dizisi olmayı amaçlıyor –gerçi ikincisi, aslında benim esas bilgi alanım. Gene de ben burada daha çok, Batı klasik müziğinin üç yönünü, müzikle çok yakından ilgilenen -ve yıllar boyunca, edebiyat hakkında çağdaş düşüncenin mümkün kıldığı yöntemlerin birçoğundan faydalanmış olan- birinin bakış açısından ele almaya çalıştım. Edebiyat gibi müzik de toplumsal ve kültürel bir ortamda yapılır, ama aynı zamanda, varlığı yadsınamaz biçimde bireysel performans, alımlanma veya üretim şartlarına bağlı bir sanattır. Belki de, eninde sonunda fiilen müzik *çalmanın* kişiye en gerçek doyumu ve zevki verdiğini, -elbette birçoğu toplumsal ve tarihsel nitelikli muazzam çeşitlilikte başka etkenler yüzündenhepimizin çalma (veya besteleme) yeteneğimizin bulunduğunu söylerken, sadece kendi adıma konuşmuş oluyorum. Bu

yüzdendir ki, bu kitapta kendimi, bir yandan bireysel deneyimin ideal katıksızlığı, öte yandan, en içsel, en mahrem olduğu zamanlarda dahi müziğin kamusal ortamı hakkında elden geldiğince bilinçle fikir yürütmeye çalışırken buldum.

Müzik hakkındaki mevcut geniş literatür, bu iki kutbu ve onların arasında uzanan geniş alanı, birçoğu bana büyük yardımda bulunmuş olan her türden ilginç yönüyle ele alıyor. Fakat ben, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*'de Joseph Kerman'ın (bu noktada Donald Mitchell'dan alıntı yapıyor) müzik literatürünün çoğunun temelde 'pozitivist' olduğu fikrine katılıyorum –ben buna bir de saygı doluluğu ekleyebilirim. Yeni eleştirel eğilimler var kesinlikle (Kerman'ın el üstünde tuttuğu, Charles Rosen'ın *The Classical Style* (Klasik Üslûp) başlıklı eserini hemen anmak isterim), fakat dışarıdan, bu alana komşu bir hümanistik alandan gelen birinin gözünde bu eğilimler, hatta bizzat Rosen'ın kendisi, hümanistik tefsirin diğer dallarında gerçekleştirilen gelişmelerin birçoğuna ayak uyduramamış görünmektedir.* Bu ne bir son moda meselesi, ne de eleştirel ortodoksluk ve jargon sorunudur. Raymond Williams, Roland Barthes, Michel Foucault ve Stuart Hall sayesinde, kültürlerin işleyiş tarzı hakkında çok daha fazla şey biliyoruz artık; Jacques Derrida, Hayden White, Fredric Jameson ve Stanley Fish'in önemi altı çizilecek şekilde genişlettiği ve değiştirdiği yollarla bir metni nasıl incelemek gerektiğini de biliyoruz; yine, Elaine Showalter, Germaine Greer, Hélène Cixous, Sandra Gilbert, Susan Gubar ve Gayatri Spivak gibi feministler sayesinde, sanat üretimi ve yorumunda toplumsal cinsiyet meselelerinden kaçınmanın veya bunları görmezden gelmenin imkânsız olduğunun da farkındayız.

*) Kerman'ın kitabıyla ilgili derinlemesine bir eleştiri yazısı için bkz. Christopher Gibbs, *Current Musicology* 39 (1985), s. 66-74.

Müzik ya da müzik hakkında yazmak ile genel yorumlama teorisi arasında daima sağlıklı bir alışveriş olagelmiştir. Sadece on dokuzuncu yüzyıl bestecilerinden, Beethoven ve Aydınlanma'dan veya Wagner ve Schopenhauer'dan söz etsek bile, kabul edilmiş bir etkilenmeye ya da gönül borcuna dayanan görece doğrudan bir ilişkidir söz konusu olan. Fakat belirli bir temel teknik müzikal analiz düzeyini (Schenkeryan analize kadar ve o da dahil olmak üzere) bir kenara bırakırsak, müzik hakkında en ilginç, en değerli ve en parlak modern metinler -Edward Cone'un deyişini kullanırsak- özbilinçli olarak kendini bir 'hümanist disiplin' sınıfına sokan yazılardır. Beethoven üzerine Maynard Solomon, Handel üzerine Winton Dean, Mahler üzerine Donald Mitchell, Fauré üzerine Vladimir Jankélévitch, Messaien üzerine Paul Griffiths... Cone'un sözünü ettiği türden çalışmaların örnekleri olarak, hem uzman hem de genel kültürel düzeyde birikimli okuyucunun zihninde -gerçekten etkileyici sonuçlarıyla birlikte- akla hemen bu mükemmel yazarlar geliyor. Kerman'ın yanına Cone, Leonard Meyer, Richard Taruskin, Philip Gossett, Leo Treitler, Wilfrid Mellers, düşünür Peter Kivy, kültürel tarihçiler Paul Robinson ve Herbert Lindenberger gibi isimleri de eklersek, müzik üzerine modern hümanist ve eleştirel araştırmacılığın en iyi isimlerini anmış oluruz.

Gelgelelim, bu gruptaki mükemmel müzikoloji araştırmacılarından pek azı müzik hakkında -diyelim, Raymond Williams'ın edebiyat veya Michel Foucault'nun disiplinler tarihi hakkında yazdığı gibi- yazıyor. Lindenberger ve Robinson bence öne çıkıyorlar, çünkü müzikoloji dışında çalışıyorlar. Bunu söylerken, kesinlikle müzikologların yaptıklarını karalamayı aklıma getiriyor veya *şık* bir üslûpla onların yeterince ilerici olmadığını kastediyor değilim. Öte yandan, müziğin top-

lumsal dünyadan özerkliği en azından yüzyıldır güvence altına alındığı için ve müzikal analizin dayattığı teknik gereklilikler çok farklı ve keskin olduğundan, kendine yeterli müzikolojik çalışma hakkında varsayılan ya da ona atfedilen bir tamlık olduğu söylenir –ki bugün artık önceden olduğundan çok daha az geçerli hale gelmiştir bu görüş. Joyce ya da Mallarmé gibi dış etkiye en kapalı ve uzmanlaşmış yazarlar bile kaba saba indirgemecilikten uzak türden ideolojik ya da psikanalitik analize açıkken, apayrı bir dal olarak müziği benzer bir incelemenin dışında bırakmanın hiçbir haklı dayanağı olamaz.

Burada anlatmaya çalıştığım, müziği tabiri caizse toplumsal ve kültürel bir ortamda gerçekleşen bir etkinlik olarak bir yere koyduğumuzda, müzik araştırmalarının daha az değil, daha fazla ilginç olabileceğidir. Başka bir ifadeyle söylersek, Batı toplumunda müziğin oynadığı *roller* olağanüstü çeşitlilik göstermekte ve üzerinde anlaşılmışa benzeyen antiseptik, tecrit edilmiş, akademik, profesyonel mesafeliliği çok geride bırakmaktadır. Müzik ile toplumsal imtiyaz, ya da müzik ile ulus, veya müzik ile dinsel kutsiyet arasındaki yakın ilişkiyi bir düşünün –o zaman bu fikir zihninizde yeterince açık hale gelecektir. Gelgelelim esas zorluk, müzikal etkinliği bu daha geniş bağlamla birlikte yorumlama yöntemlerini icat etmekte yatıyor; bu, sistemli biçimde henüz yeni yeni ele alınmaya başlanmış bir sorundur.

Rose Subotnik, Carolyn Abbate, Jeffrey Kahlberg, Susan McClary gibi -sadece birkaç isimle yetinmek gerekirse- daha genç kuşaktan müzik araştırmacıları, müzikal doğruluk veya bilimsellikten hiçbir ödün vermeden, yapısökümü, kültürel tarih, anlatıbilimi ve feminist teorinin sunduğu katkılardan alabildiğine yararlanıyorlar. Fakat tüm parlaklığına karşın onların çalışmaları, hem görece erken bir aşa-

mada, hem de -gördüğüm kadarıyla- müzikolojide bir yerleri varsa bile çok marjinal bir konum işgal ediyorlar. Doğru, manzara değişiyor, ama temelde profesyonel müzikoloji -bu alandaki bütün diğer disiplinler gibi- kimi zaman her şeyi olduğu gibi tutmayı, yeni ve yabancı fikirleri kabul etmemeyi, sınırları ve duvarları korumayı gerektiren, şirket ya da lonca tarzı konsensüsünü sürdürüyor. Ben müzikologların analiz veya değerlendirme yoluyla yaptıkları her şeyi, hatta bunların önemli bir bölümünü bile reddetmenin çok uzağında duruyorum. Ancak, beni asıl şaşırtan nokta, sözgelimi bir bestecinin eserlerini ya da klasik formun yapısını araştırırken, bunların fiilen ideoloji ya da toplumsal uzam veya iktidar veya bireysel (ve katiyen egemen olmayan) egonun oluşumuyla bağlantısının kurulamamasının yetkin araştırmacıların eleştirel dikkatinden kaçması veya bu bağlantının onlar tarafından fiilen son derece az kuruluyor olması.

Theodor Adorno, klasik Batı müziği hakkındaki bu büyük meselelere el atmış son düşünür olabilir. Adorno'nun bugünkü müzikolojideki etkisi veya konumu hakkında benim pek az fikrim var, fakat onun uzlaşmaz teorize edici kavrayışı, karmaşık felsefî dili ve muazzam spekülatif karamsarlığının, işleri başından aşkın profesyoneller tarafından kendisinin sevilmesini kolaylaştırmadığından eminim. Onun çömezi Carl Dahlhaus, Adorno'nun çizgisini ustasından çok daha kapsamlı bir şekilde sürdürdü, ama Dahlhaus'un *oeuvre*'ünde (külliyatında) bile (çalışmalarına ilişkin Philip Gossett'in *The New York Review of Books*'da yakın zamanda yayınlanan araştırmasının da doğruladığı gibi),* diğer müzikologlar için Adorno'nun önermeleriyle yüzleşmek veya onun en iyi eser-

*) 26 Ekim 1989 tarihli sayısı (Cilt 36, No: 16).

lerinin teorik genişliğine ve bilgece kapsamına gıpta etmekten ziyade, zaaflı yönlerini seçip alma eğilimi vardır.

Öyleyse, elinizdeki kitabın önerdiği riskli, çoğu kez empresyonist teorikleştirme ve betimleme girişimlerinin, tehlikeye atacağı profesyonel bir müzikolojik şöhrete sahip olmayan dışardan kişilere düşmesi anlaşılabilir bir durumdur. Kuşkusuz bunu söylemek, bundan sonra okuyacağınız sayfalarda müzikolojiye *karşı* çıkmak gibi bir niyetimin bulunmadığını teyit etmek anlamına geliyor. Benim temel amacım, klasik Batı müziğine edebî eleştirmen ve müzisyen olarak kendime çok büyük anlam ifade eden bir kültürel alan şeklinde bakmak ve bu noktada, özellikle çağdaş kültürel çalışmalar alanının öğrencileri açısından dikkate değer meseleleri ve oluşumları görmeye çalışmaktır.

Benim zaman zaman kendimi Adorno'yla tartışır bulmam şaşırtıcı gelmemelidir. Adorno'nun mevcut müzik sahnesine ilişkin karanlık ifadeleri, onun Avrupalı olmasıyla ve yaşıyla ilgili etkenlerden ötürü, benimkinden tümüyle farklı fikirlere ve anlayışlara dayanıyor. O, en iyi çalışmalarının çoğunu, İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen önceki yıllarda ve savaş sonrasında vermişti. Bense, büyük ölçüde Amerikan olan tedrisatımı savaştan epey sonra tamamladım ve Batılı olmayan arkaplanım da, Adorno'nun verili saydığı değerler ve teleolojilerin birçoğunu benimsememe imkân tanımadı. Ama Adorno gibi ben de -ve belki meşruiyet dozunu biraz azaltarak- 'klasik Batı müziği' denen görece ayrı bir bütünün *(entity)* varlığını kabul ediyorum (gerçi, daha sonra fırsat olduğunda, belki bu 'klasik Batı müziği'nin tutarlı veya yekpare olmaktan çok uzak kaldığını ve ondan sanki tek bir bütünmüş gibi söz edildiğinde de geniş ölçüde Batılı olmayan, klasik olmayan müzikler ve kültürlerle inşa edildiğini göster-

mek isterim). Gelin görün ki, Adorno, Beethoven'ın son dönem bestelerinden başlayıp Wagner üzerinden İkinci Viyana Okulu'na ilerleyerek -nihayet, (çok güzel bir denemesinde dediği gibi) 'yeni müziğin eskidiği' döneme gelerek- çarpıcı bir yörünge çizdiğinde, üzerinde derin derin düşünülecek bir alan bırakmış olur. Bundan başka, Adorno'nun dinleme ediminin gerilemesi konusundaki fikirleri ve tabii faşizm dönemindeki Alman felâketiyle müzik arasında kurduğu melodramatik ilişki de benim aklımı fazlasıyla kurcalıyor.

Öyle inanıyorum ki, şurada burada onunla tartışmaya girerek, aslında onun öncüllerini bir şekilde kendiminkine uyacak şekilde genişletmekte ve değiştirmekteyim. Adorno, acımasız ilerleyişi içinde her şeyi önüne katan, karşı durulmaz bir tarihsel teleolojiyi varsayan Hegel geleneğinin ürünüydü. Bense bunu her bakımdan kabul edilmez buluyorum. Sebepleri burada saymak yerine, insanî eylemliliğin çeşitliliği ve yayılımı açısından daha doğru olan *coğrafî* ya da uzamsal düşünceye dayalı bir alternatif öne süreceğim kısaca. Kendimizi 'Batılı' klasik müziğe hasretmekle birlikte, bütün çeşitliliği içerisinde müzikal pratiğin en etkileyici yönü, onun pek çok farklı yerde, farklı amaçlarla, farklı izleyiciler ve icracılar için ve kuşkusuz birçok farklı zamanda gerçekleşiyor olmasıdır. Bütün bunları bir araya getirmek, tek bir diyalektik dönemsel modele sokmak -formülasyon ne kadar karşı konulmaz ya da çarpıcı olursa olsun- düpedüz yanlış ve bu anlamda fiilen yaşananın yetersiz bir anlatısı olur.

Dahası, klasik müzik, toplumsal uzamın farklılaştırılmasında -dilerseniz, 'işlenmesinde' deyin- pay sahibidir. Sözgelimi klasik müzik, yirminci yüzyıl sonundaki konser salonu, müze ve kütüphaneyle ortak bazı özellikler paylaşır, ama konser müziği son derece inceltilmiş, geçici bir sürekliliği or-

taya koyduğu için, bu anlamda *performans*, gerek edebiyat, gerekse resimdeki kabulüne göre müzikte daha dolaysız -daha çabuk, daha vurgulu ve değişken- bir anlama sahiptir. İnsan bir kitabı yeniden okuyabilir veya bir sergiye yeniden gidebilir: Oysa bir konsere 'yeniden gitmek' diye bir şey söz konusu değildir -gerçi kayıt sistemi bu olguyu hatırı sayılır ölçüde değiştirmiştir. Ne olursa olsun, 1. Bölüm'de göstermeye çalıştığım gibi, konserler daima benzersiz biçimde özel, bahşedilmiş bir mekânda gerçekleşirler; o anda ve orada meydana gelen şey, modern toplumun kültürel hayatının bir parçasıdır.

İkinci Dünya Savaşı boyunca ve savaşın hemen ardından 'Batı'ya ne olduğuna ilişkin senaryolara ilişkin bazı ideolojik anlamlandırmalar, 2. Bölüm'ün ('Müzikte İhlâlci Unsurlar') başlangıç noktasını oluşturuyor. Bundan sonraysa, gerek Adorno'da, gerek Thomas Mann'ın *Doctor Faustus*'unda var olan acımasız bütüncülleştirmeyi, *alternatif* yollar hakkında düşünmeye kışkırtan bir unsur olarak gören bir Batılı olmayan bilinç giriyor işin içine. Gelgelelim, müziğin -emsalsiz büyüsünü yadsımamakla beraber- neredeyse rutin olarak sivil toplumdaki egemenler ve hamilerle (saray, kilise, vb.) bütünleşmiş ve onların peşinden koştuğu bir şey olduğunu gördüğüm bu olgudan faydalanıyorum. Bununla birlikte, 'sınır ihlâli'nden kastım, tamamen somut ve seküler bir durumdur: Her ne kadar birçok kurum ve ortodoksi onu kapsamı içine almaya çalışacak olsa bile, müzik, bir toplumda yolculuk etmek, bir kıyıdan ötekine geçmek, bir yerden bir yere sürüklenmek zorundadır. Son olarak, müziğin, dört dörtlük bir müzisyen söz konusu olduğunda, zaman zaman açığa çıkarılan, ama daha sıklıkla saklanan, ayrı bir konuma ve mekâna (Schubert'in "An die Musik"inin yankıları bura-

da yardımıma koşuyor) sahip olduğunu ileri sürmek gibi romantik bir görüşten yanayım.

Dolayısıyla, on yedinci yüzyılı izleyen dönem boyunca müzik, büyük bölümü itibariyle, Antonio Gramsci'nin sivil toplumun fethedilmesi adını verdiği bir rol oynar. Susan McClary'nin bir kez bana söylediği gibi, Gary Tomlinson'ın *Monteverdi and the End of the Renaissance* (Monteverdi ve Rönesansın Sonu) ve Lorenzo Bianconi'nin *Music in the Seventeenth Century*'si gibi (On Yedinci Yüzyılda Müzik) son dönem çalışmalardan bazılarının önemi burada yatıyor. Elinizdeki kitabın başka yerlerinde söz ettiğim başka eserlerde de bu tür müzikal işlemelere ilişkin betimlemeler var, ancak, müziğin kendini fırsatçı bir yaklaşımla yapıştırdığı tek bir hegemonya, tek bir ortodoksi ve tek bir toplumsal yetke olduğu izlenimini bırakmak istemem. Tam tersine, klasik Batı müziği, müziğin 'mülkiyet'iyle birlikte ilerleyen ilgi ve ün için yarışan her çeşitten kurum, heterodoksi ve türedi çığır açıcı insanların cirit attığı, mücadeleli bir alandır. Bu mevzuya burada, metne eğlenceli bir hal vermesinden öte, ayrıntılarıyla girmedim, ama 1986'dan beri *The Nation*'da kaleme aldığım müzik makalelerimin en temel meselelerinden birini bu konu oluşturmaktadır. Sözgelimi, son derece gelişkin ve yetenekli bir besteci olan Chopin, niçin kadınsı bir salon süsü gibi marjinalleştirilmiştir; Avusturya-Alman senfoni geleneği neden Çek, Fransız ya da İspanyol bestecileri dışlamıştır; ve neden o feci ders kitabı natüralizmi ve *verismo** üslûpları, Metropolitan gibi yerlerdeki Amerikan opera performansı üslûbu ve repertuarına neredeyse tümüyle egemen olmuştur?

*) 19. yüzyıl sonlarında İtalya'da yaygınlaşan, resmin doğalcılığını ve edebiyatın gerçekçiliğini örnek alan bir opera akımı. (ç.n.)

Aynı derecede ilginç olan bir başka husus, müziğin toplumsal anaakıma muhalif çeşitli alternatif durumlarda oynadığı roldür. Buna Wagner analizimde değinmiştim, fakat yazık ki, orada da benim ana hatları ayrıntılandırma ve irdeleme çabalarım, yapmak istediğimden ve gerekenden çok daha zayıf kalmıştı. Gene de, son bölümdeki konuşmamda, yalnızlık, bellek ve onaylama dediğim olgularla ilişkilendirdiğim böyle bir alternatifi ele aldığımı belirtmem gerekiyor. Sanırım burası, Adorno'yla en belirgin şekilde ayrıldığımız nokta; Adorno'ya göre, total olarak yönetilen bir toplumda hiçbir insan ideolojik baskıdan muaf kalamaz. Hiç kimse, böyle bir toplumun, paketleme, metalaştırma, ürün haline getirme gibi şeylerin -bütün o malûm listenin- müzik sanatının en mutluluk verici, en doyurucu yönlerinin çoğunu ele geçirmiş olduğuna ilişkin görüşüne karşı çıkamaz. Gelgelelim, haz ve mahremiyet hâlâ var ve elinizdeki kitabı bir sonuca ulaştıran da -Proust'un kılavuzluğunda- bunların arayışı. Çünkü inanıyorum ki, *bütün* müzikler, tahakküm ve baskıya yönelik çabalar olarak deneyimlenemez, tıpkı bütün müziklerin, sonat formunun insana huşu veren canlandırıcılığını taşımaması gibi. Kitabın sonunda ütopyacı veya idealist bir yöntem önerip önermeyeceğime gelince, benim görüşlerimin, gerçekten de kendini tamamen müziğe hasretmiş bir *amatöre* ait olduğunda ısrar etmekten öte bir şey söyleyemeyeceğim burada, ancak bu da zannedildiği gibi zayıf bir konum değildir.

MÜZİKAL NAKIŞLAR

1
AŞIRI UÇTA BİR DURUM OLARAK PERFORMANS



Çağdaş edebiyat eleştirisinin en önemli saptamalarından biri, Richard Poirier'in "The Performing Self" (İcra Halindeki Benlik) adlı klasik makalesinin başında kendini gösterir. Poirier, 'ifade kuvveti' ile 'gerçekten bir anlam ifade eden performansı -adım adım ilerleme, iktisatlı kullanım, yan yana getirmeler, tondaki bileşimler, form kazanan varlığın tüm yönetimi-' belirleyen Yeats, Norman Mailer ve Henry James gibi modern yazarları ele alır. "Ayrıca," der Poirier, "eğer performans merhametsizliğe, hatta vahşete iştirak ediyorsa, bunun sebebi:

> Performans bir güç kullanmadır, hem de son derece asabiyet yüklü bir güç. Garip, çünkü performans, başlangıçta

ne denli gözü dönmüşçesine kendine dönük, hatta narsisist ise, ardından tanınma, sevilme ve tarihsel boyutlar kazanmaya aynı derecede heveslidir. Ketum edimlerin birikiminden, sonunda ona maruz kalan zihnin denetimi uğruna, gerçekliğin kendisiyle rekabete girişen bir form doğar. Edebiyatta, resimde ya da dansta performans, her biri hesaplı masumiyetle yapılan binlerce minik hareketten oluşur. Burada 'masumiyet'ten kastım, bu hareketlerin mutlak ahlâkî tarafsızlığa sahip olmasıdır –başka hiçbir şeye değil, sadece birbirlerine hizmet etmek gayesiyle yapılırlar; ve bunlar masumdurlar da, çünkü nihaî olarak sorumlusu olabilecekleri şeyin -son şeyin, 'eser' adı verilen birikimin- ancak müphem bir genel kavrayışıyla yaratılırlar."[1]

Poirier'in bu satırları yazmaktaki maksadı, edebiyata karşı akademik, liberal ve melioristik* tutumları, kanunlara, kurumlara ve ortodoksilere hizmet eden tutumları, kendisinin temelde 'insanı alt üst eden, rahatsız edici dürtüler' olduğunu ileri sürdüğü edebî performans süreçlerinden ayırt etmektir. Gene de performans, yalnızca bir oluş değil, daha ziyade, 'eylemi hem engelleyen hem ona şekil veren safhalardan geçmesi gereken bir eylem'dir. Dolayısıyla "performans, tam anlamıyla, malzemenin en temel, indirgenemez, arıtılmış, bu yüzden de güzel olan doğasından, ustalığa karşı potansiyel olarak yıkıcı bir dürtünün doğduğu noktada işlemeye başlar."[2]

Poirier bu yazısında müziği tartışmasa da, onun sunuşa ve temsile dair -daha sonra tekrar dönmek istediğim

1) Richard Poirier, *The Performing Self: Compositions and Decompositions in the Languages of Contemporary Life* (New York: Oxford University Press, 1971), s. 87.
*) Meliorism: Dünyanın insan çabasıyla daha iyi bir yer haline getirilebileceği inancı. (ç.n.)
2) *A.g.y.*, s. xiv.

masumiyet konusunun dışındaki- yorumlarının tümü, izleyicilerden hayranlık dolu bir kendinden geçmiş dikkat talep edişiyle daha çok sportif bir gösteriyi andıran modern müzikal performans için de derinlemesine geçerlidir. Gene de, Poirier'in edebî örnekleri yaratıcı sanatçıların eserlerinden alınmışken, benim burada ilgilendiğim performanslar, temelde bestelerin piyanistler, kemancılar, şarkıcılar ve benzerleri tarafından yapılan yeniden-yaratıcı ve yorumlayıcı yeniden temsilleridir. Aslında burada konuya, çağdaş Batı'da tüm estetik etkinlikler üzerinde aşırı derecede uzmanlaşmanın nasıl egemen olduğuna ve bu uzmanlaşmanın, besteciyle icracı arasına görünmez bir perde çekecek denli etkili bir şekilde müzikal performansa nasıl kazındığına değinerek başlamamız gerekiyor. Bugün kamu önünde, aynı zamanda birinci dereceden başarılı bir besteci de olan büyük icracı hiç yoktur; hemen akla geliveren iki bariz istisna, Pierre Boulez ve Leonard Bernstein bile, beste ve icra dünyalarına aynı anda ve eşit derecede olmakla birlikte ayrı ayrı mensup olsalar da, birincil derecedeki ünleri kendi eserlerinin icracıları olmalarından gelmez. Oysa Beethoven, Mozart, Chopin ve Liszt öyleydiler.

Değinmemiz gereken bir başka uzmanlaşma alanı, müzikal performans anlarında seyirciyi oluşturan topluluktaki dinleyiciler veya izleyiciler için geçerlidir. Adorno, yıllar önce, bu halin, 'dinlemenin gerilemesi' dediği ünlü ve bence son derece doğru adını koymuştu; bu yazıda, dinleyicilerde müzik üzerinde hakiki bir yoğunlaşmaya imkân verecek süreklilik, konsantrasyon ve bilginin eksik kaldığının altını çiziyordu. Adorno bunu söylerken, ortalama bir konser izleyicisinin bir enstrüman çalma veya bir partisyon

okuma imkânını ağır ve sinsi bir şekilde baltalayan ve düpedüz ortadan kaldıran radyo ve plak gibi şeyleri itham etmekteydi.[3] Bu yetersizliklere bugünkü performansın bütüncül profesyonelleşmesini de ekleyebiliriz biz. Bu, tuvalet veya frak giymiş 'sanatçı' ile, daha önemsiz, daha aşağı, çok daha ikincil konumdaki, albüm satın alan, konser salonlarına giden ve düzenli olarak profesyonel bir icracının paketlenmiş virtüozitesine ulaşmasının imkânsızlığı kendisine hissettirilen dinleyici arasındaki mesafeyi daha da açmıştır. İster disk, kaset veya video-kasetteki tekrarlanabilir, mekanik olarak yeniden üretilmiş performansa, ister biletlerin azlığı, icracının kabaca aynı mesafe koyucu etkiyi yapan nefes kesecek parlaklıktaki tekniği ile bizzat konserin yabancılaştırıcı toplumsal ritüeline odaklanalım, dinleyici hep görece zayıf ve pek de özenilmeyecek bir konumdadır. Burada Poirier'in merhametsizlik, vahşet ve kudret hakkındaki oldukça melodramatik fikirleri, dinleyicinin rafinelik, ustalık ve teknik karşısındaki, neredeyse sadomazoşist bir deneyim oluşturacak kadar dokunaklı suskunluğunu anlamakla hafifletilebilir.[4]

Örnek olarak, Chopin'in Etüdler'inin, sıradışı ölçüde yetkin ve parlak İtalyan piyanisti Maurizio Pollini tarafından icrasını ele alalım. Pollini'nin yorumunun diske kaydedilmiş hali mevcuttur; o bu eserleri resitallerinde düzenli olarak icra ettiğinden, ayrıca daha on sekizindeyken Chopin Ödülü'nü kazandığından, opus 10 ve opus 25'in bu kayda alınmış performansları, sanatçının yabana atılamayacak virtüozitesinin simgesi durumun-

3) Theodor W. Adorno, "On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening" (1938), *The Essential Frankfurt School Reader* içinde, der. Andrew Arato ve Eike Gebhardt (New York: Urizen Books, 1978), özellikle s. 286-299.
4) Bu konuyu *The Nation*'da ele aldım, 25 Aralık 1989, s. 802-804.

dadır. Chopin bu eserleri başlangıçta klavye tekniğinin çeşitli yönlerinin açıklamaları olarak (oktavlar, üçlüler, sol el ve geçiş çalışması, legato -bağlı- çalış, arpejler, vb.), öğretiminin yardımcı unsurları olsunlar diye yazmıştı. Pollini'nin performansında, opus 10, no. 1'de müthiş bir Do-majör bas oktav akorla başlayıp hemen ardından yıldırım hızında arpejlerden oluşmuş pasajın kesinlikle duraksamadan, yanlış notalardan uzak patlamasıyla devam eden çalışın gücü ve şaşırtıcı ölçüde iddialılığı, bu performanslar ile Chopin'in müziği sunmaya yönelik her türlü amatör girişimi arasındaki müthiş mesafeyi hemen kurar. Dahası, Pollini'nin tekniğinin ihtişamı, ölçeği, hükmedici ifadesi ve ona erişim, Chopin'in bu eserlere dair (piyaniste -bütün piyanistlere- teknik sorunları düşünmek üzere göreli bir inzivaya çekilme imkânı verme şeklindeki) asıl niyetinden geriye kalan kalıntıları da büsbütün yok eder.

Gerek doğaçlama gerek bestelemenin birbiriyle ilişkili becerilerine bağlı olmadan icracının kudretine tanıklık eden kanıtlar, on dokuzuncu yüzyılın ilk otuz yılından sonra doğdu. Bugünün Jessye Norman, Pollini veya Menuhin'inin atası olan virtüoz şarkıcı, piyanist ya da kemancıları, yalnız sonsuzcasına büyüleyici bir ifade halinde, insanüstü yeteneklerle donanmış şeytanî icracının büyük arketipi olan Paganini'nin 1820'lerde Avrupa sahnelerinde görünmesiyle değil, hem bir sergileme hem de başkasının hakkına tecavüz sanatı olarak transkripsiyonun doğuşuyla ve transkripsiyonun yanı başında, müzikal metnin öncelikli konumunda göreli bir düşüşle (Carl Dahlhaus'un *Nineteenth Century Music* [On Dokuzuncu Yüzyıl Müziği] adlı bilgece kitabında bu konuda ilginç

saptamalar bulunabilir) ortaya çıkmışlardı.[5] Piyanistler orkestra veya opera repertuarını istila ettiklerinde, kendi eserlerinde nasıl kolaylıkla yamyamlık ve aşırmacılık yapıyorlarsa, başka ustaların müziğini de o kadar kolay çalan Bach, Handel ve Mozart'la ilgili virtüozite çekişmelerinin bile ötesine geçeriz. Modern performans, başkaları tarafından ve başkaları için yazılmış müzik üzerinde hak iddia etmeye dayanır; bunlar, çok sıklıkla, kompozisyonun temel ilkelerine dayanmayan, özenli, son derece uzmanlaşmış yorumlama eğitimiyle kazanılan haklardır. Busoni, Batılı bir müzik topluluğunun önünde çalan büyük bestecilerin, transkripsiyoncuların ve icracıların sonuncusu olabilir; Bach'la birlikte öylesine cesurca başlayan, Beeothoven'la birlikte gürbüzce devam eden, Liszt ve Busoni'yle onca canlı bir şekilde abartılan her alanda yetkin, etkileyici müzisyenler silsilesi, Rahmaninov, Prokofyev, Britten ve Bartok'dan sonra tamamen ortadan kaybolacaktır.

Bu yüzdendir ki, beste aşamasından kopuk performans, mülkiyetin ve eser sahibi olmanın özel bir şeklini oluşturur. Burada kısaca transkripsiyona geri döneceğim, çünkü tekelci performansın çeşitli bütünleştirme ve pekiştirmelerinin en çarpıcı haliyle kendini gösterdiği yer, transkripsiyon teori ve pratiğidir. On yedinci yüzyıldan itibaren bütün klasik Batı müziğinde bir yandan kilise ve saray tarafından var edilen ve zapt edilen kamusal mekâna dönük performans ile, performansı mahrem ve ev içinde kalan müzik arasında dinamik bir ilişki söz konusudur. Ortalama boyuttaki orkestra ve koro eserleri öncelikle kamusal alana ait olmakla birlikte, Bach ve

5) Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, çev. J. Bradford Robinson (Berkeley: University of California Pres, 1989), özellikle s. 137-142.

Handel, solo ya da karışık bir tür ya da bir başka enstrümanla ister belli bir uzamda, ister bir diğerinde icra edilebilecek müzikler yazarak, bu ikisi arasında gidip gelmişlerdi. Beethoven'ın enstrümantal eserleri ve şarkılarının birçoğu profesyonel olmayanlar için yazılmıştı; oysa onlar, o zamandan beri profesyonel şarkıcı ve çalgıcıların icra repertuarının standart eserleri haline gelmiş durumdadırlar.

On dokuzuncu yüzyılın belli başlı transkripsiyon örnekleri, birlikte çalınacak büyük eserlerin, en yaygını piyano olmak üzere tek bir enstrümanın daha küçük imkânlarına indirgenmiş halleriydi (yirminci yüzyılda da yine öyle kalmıştır). Bu uygulama, eksiksiz partisyonları kolayca edinemeyen veya bunları deşifre edemeyen, fakat bu müziği çalmayı arzu eden amatör müzisyenlerin sürekli varlığının, eseri ister iki, ister dört elle piyano versiyonlarından okumak veya çalmakla yetinebileceğini ileri sürer. Bu imkân, kayıt tekniklerinden ve radyodan önce, gerçekten de konser müziğinin -mekanik yeniden üretim modern hayatın standart bir özelliği olduktan sonra biletam partisyonuna hâkim olma imkânını elde etmekten ve bir konseri evde hayata geçirmekten alacağı zevk, belki de konserlere gidenlerden çok daha büyük ve sayıları kesinlikle daha fazla olan insanların gözünde müziğe ulaşmanın başlıca yoluydu. Bununla birlikte, operaların, çeşitli enstrümanlar (özellikle de org) ve insan sesi için gerçekleştirilen müziklerin, ayrıca tam ölçekte orkestra eserlerinin transkripsiyonu, nitel açıdan tamamen farklı bir şeydir. En nihayet 1840'larda kamusal alana dahil olan ve performans ediminin kendisi hakkında yeni bir ifade bulan bu uygulamanın en ünlü temsilcisi Liszt'di.

En basit düzeyde, Liszt'in transkripsiyonları kalıcı ve genişletilmiş bir alıntı (daha sonra, Liszt'in bir konser tefsiri veya fantazyası diye adlandırdığı, incelikle işlenerek uzatılmış alıntı) sanatıdır. Bach'ın "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen"ine ve Verdi'nin *Rigoletto*'suna yazdığı varyasyonlar, yeniden yaratımlar, fantazyalar, bugünün resital programlarında hâlâ rastlanan ünlü örneklerdir. Fakat ikincil bir düzeyde, kendi başlarına birer parçaya, orijinali arkalarında bırakan ya da onları tamamen ortadan silen özerk eserlere dönüşen konser alıntıları, transkripsiyonu yapanın becerisi ve -çok daha önemlisi- icracının virtüozite iddiaları sayesindedir. Çünkü burada söz konusu olan, yalnız dinleyicinin, (Liszt'in, Beethoven'ın Altıncı Senfonisi'ne yaptığı titiz transkripsiyona hayran olması gibi) ancak bir sihirbazın yapabileceği tarzda, tam bir partisyonu piyano için böyle ustaca indirgemesi veya yorumlamasına şaşıp kalması değil, fakat eserin korku verecek derecede zorlu sayısal güçlüğünün, konser müzisyeninin orkestra, org ya da opera repertuarından parçaları dilediğince alıp onları yeni, aşırı derecede uzmanlaşmaya maruz bırakılmış bir ortamda yeniden kurması ve sergilemesidir.

İcracının işinin ne olduğuna dair hatırı sayılır ölçüde ileri ve neredeyse eleştirinin ötesindeki anlayışıyla Glenn Gould, yirminci yüzyıl ortalarına değin geliştiği şekliyle bu yeni ortamın temel özelliklerini örneklemiştir. Gould'un otuz bir yaşında konser sahnelerinden ayrıldığını ilan eden ilk büyük icracı olmasını bir başlangıç noktası sayalım; ardından, ömrünün kalan kısmını kamusal performansla, ama konser salonunda bir daha asla piyano çalmadan geçirdi. Onlarca kayıt yaptı, sayısız makale ka-

leme aldı, ders verdi, radyo ve televizyon çalışmaları yaptı ve kendi performanslarından birçoğunun prodüktörlüğünü gerçekleştirdi. İkincisi, konser hayatından kendini azat eder etmez Gould'un repertuarı, ansızın son derece mükemmelleştiği ve şöhret kazandığı temelden, Barok ve çağdaş eserlerden uzaklaştı. Bir 'konser kaçkını' olarak yalnız Bach ve Schoenberg değil, Liszt'in Beethoven'ın Beşinci ve Altıncı senfonilerinden yaptığı piyano transkripsiyonlarını da çalarak yeni kariyerine başladı; sonraları gerçekleştirdiği bir kayıtta, *Götterdammerung*'dan "Dawn and Rhine Journey"in yanısıra *Die Meistersinger*'a Prelüd'ü de içeren Wagner transkripsiyonlarını gerçekleştirdi. Bu partisyonlar öylesine karmaşık ve göz korkutacak denli zordu ki, Gould'un amacı, enstrümantal yorumlamada emsalsiz derecede 'farklı' kapasitelere sahip, yanına yanaşılamaz bir usta işlevini yerine getirecek kadar mükemmelliğe ulaşarak, piyanistin bütün diğer müzik alanlarına egemen olma zorunluluğunu yeniden iddia etmekte somutlaşmış gibi görünüyordu.

Beethoven'ın yazdığı partisyonun tam orkestra versiyonundan, Liszt tarafından piyano minyatürleştirmesi halinde yapılan fiilî ve parlak indirgemede altı çizilen çarpıcı bir anlam da vardır. Bu anlam, iki versiyon arasındaki boyut farkını görmek, piyano indirgemesinin -piyanist turnike bekçisi olmak üzere- bir orduyu tek bir turnike içinden tek sıra halinde yürümeye zorlamanın mecazî eşdeğeri olduğunu fark etmektir (Örnek 1 ve Örnek 2).

Ancak profesyonel bir piyanist bir eseri bu şekilde yorumlayabilir –burada piyanistlerin betimlemekte olduğum gelişmelerde nasıl seçkin bir rol oynadığını fark etmemiz gerekiyor. Böyle bir iş artık bir sevgi edimi (*ama-*



ÖRNEK 1: Beethoven, Do Minör Beşinci Senfoni, ilk bölümün açılışı.





ÖRNEK 2: Liszt'in Örnek 1'e yaptığı piyano transkripsiyonu.

tör ilkin sözlük anlamıyla alınması gereken bir sözcüktür) olmaktan çıkar, neredeyse kurumsal bir ustalığa ve kamusal bir duruma dönüşür. On dokuzuncu yüzyıl transkripsiyonlarının çok yüklü ve solo performansın kapsamının çok geniş olması da benzer şekilde icracının fiilî çalışının teknik virtüozitesini -Beethoven'dan sonra piyano çalmanın ayırt edici özelliği olarak doğmuş olan karmaşık akor ve pasajlar, sıçramalar, vb.- göstermeyi amaçlıyordu. Bugün konser salonunda yaşadığımız şey, bir partisyonun müzikal realizasyonunun amatörün evinden konser salonuna (sıradan, temelde eve özgü ve mahrem bir alan olmasına rağmen) geçişinin, nadiren karşılaşılan, solo ya da konser repertuarının profesyonel bir icracı tarafından şiddetlendirilmiş kamusal deneyime dönüştürülmesinin artık tamamlanmış halde yeniden sergilenmesidir.

On dokuzuncu yüzyıl ortalarından sonra virtüozlar, konserlerini yalnız birkaç eserden örneklemeler (bu uygulama günümüzde de devam ediyor) değil, müzik literatürünün tamamını inceleyen bir maraton olarak kabul etmeye başlamış görünüyorlar. Nitekim, Busoni'nin Berlin'de ve Anton Rubinstein'ın St. Petersburg'da yaptığı efsanevî programlarda, izleyiciler tam bir piyano repertuarının üzerinden saatlerce süren yoğun geçişlere tanık oldular. Bu resitallerin hafifletilmiş versiyonları, yalnız Beethoven eserlerinin çalındığı çevrelerde, başka isimlerin yanı sıra Artur Schnabel, Alfred Brendel, Daniel Barenboim ve Richard Goode tarafından verilmeye devam ediliyor. Profesyonel büyük ustalar, aslında kendi enstrümanlarının tarihinin canlı tecessümü, programları da didaktik ve parçalı olarak sunulan bu tarihin anlatısı haline geliyor. Ünlü orkestra şefleri de, benzer bir performans ve tarih kombinasyonuna (Bernstein ile Mahler senfonileri, Karajan ile Brückner senfonileri, Solti ile Wagner, Toscanini ile Beethoven) girişiyorlar.

Yirminci yüzyıl başlarına değin, besteci olmayan çoğu konser icracısı, rutin olarak çağdaş bestecileri konser programlarına koyardı. Artur Rubinstein, ölümünden birkaç yıl öncesine kadar, repertuarının önemli bölümü çağdaşları ve dostlarına ait eserlerden oluşan (Stravinsky'den *Petruşka*, Ravel'den *Valses Nobles et Sentimentales*, Szymanowski'den pek çok parça, Albeniz, de Falla) son piyanistti muhtemelen. Yetkin bir New York piyanisti olan Ursula Oppens, bu geleneği hâlâ sürdüren az sayıda birinci sınıf profesyonelden biridir. Buna karşılık, konser profesyonelinin programları -antika işi değilse- küratör işidir; müzisyenin aynı za-

manda öğretici ve sineye çekilebilir derecede çağdaş olması yükümlülüğüneyse sadece arada sırada bir selam çakılır.

Bu yüzden, klasik Batı müziği performansları son derece yoğunlaştırılmış, nadideleştirilmiş ve uç noktalara taşınmış hadiselerdir. Yalnız biletlerin satılması ve rezervasyonların yapılmasıyla değil, büyük şirketler yararına kayıtların satışıyla da bağlantılı bir ticarî ilkeye dayanırlar. Hepsinden de öte, karmaşık bir tarihsel ve toplumsal sürecin sonucu olan -bazı yönlerini burada sunmaya çalıştığım- konser olayının kendisi, uzmanlaşmış acayip hünerlere, icracının zorunlu dilsizliğiyle kuşatılmış yorumlayıcı ve teatral kişiliğine, izleyicinin alımlama gücüne, boyun eğmesine ve sabır göstermesine bağlanmış bir kültürel durum olarak yorumlanabilir. Konserle rekabet halinde olan şey, amatörün deneyimi değil, en kötü ve en vülger örneklerinde konserin boy ölçüşmeye kalkışabileceği 'uzmanlaşmış becerinin başka kamusal sergilemeleri'dir (spor, sirk, dans yarışmaları gibi).

Konser mefhumunda beni ilgilendiren nokta, burada ele almaya karar verdiğim bütün müzikal meselelerde ilgimi çeken şeydir: yani, klasik Batı müziğinin performans, yorumlama ve üretiminin belirli yönlerinde kalıcı, hatta belki atavistik bir nitelik bulunması. Bu nitelik, müzikal olmayan veya sadece müzik alanına ait olmayan diğer kültürel ve teorik meselelerle birleşen bütünlük ve uzmanlaşma üzerinden araştırılıp incelenebilir. Örneğin, açıktır ki müzikal performans o narsisist, kendine dönük ve -Poirier'nin dediği gibi- kendinden başkasına başvurmayan nitelikleriyle, modern Batı toplumunda merkezî ve en toplumsal vurgulu müzikal deneyimdir; ancak icracı ve dinleyici açısından mahrem bir deneyim olduğu kadar,

kamusal bir deneyimdir de. Bu iki deneyim birbirinden bağımsızdır ve birbiriyle örtüşür. Fakat bu ikisi arasındaki bağlantıyı nasıl anlayabilir ve daha ilginci, onu nasıl yorumlarız? Performansı mümkün kılan koşulların ve bunların sosyo-kültürel alanla bağlantısının, deneyimin bütününün ayrılmaz bir parçası olarak görülebilmesi için, bunu yapmanın özellikle elverişli yöntemleri var mıdır?

Modern veya yeni müzik ile çağdaş Batı toplumu arasındaki bağlantı, Theodor Adorno'nun son derece etkili teorik fikirleri ve analizlerinin konusu olmuştur. Gelgelelim, Adorno'nun çalışmalarıyla ilgili üç şey vardır ki, bu noktadan başlasam da, kısaca açıklayacağım sebeplerle, zorunlu olarak o noktadan ayrılmama yol açıyor. İlki, Adorno'nun teorisine göre, Beethoven'ın (1827'de) ölümünden sonra, müziğin toplumsal alandan neredeyse tümüyle estetik alana sapmasıdır. Adorno'ya bakılırsa, Beethoven'ın son dönem üslûbu, müziğe, sıradan tarihsel gerçeklik dünyasının ötesinde, yeni bir özerklik kazandırmaktadır.[6] Adorno, Beethoven'ın ölümünden yüz yıl sonra, müziğin bir önceki yüzyıldaki yörüngesinin gerçek anlamını ilk kez kavramanın ve sınıflandırmanın, sonra da müzik ve toplum arasında derinleşmiş, trajik ölçüde şiddetlenmiş ayrılıktan doğacak bir bireşimin, Arnold Schoenberg'in teori ve kariyerindeki sıradışı başarısında yattığına inanıyordu.[7]

---

6) Adorno, "Saptstil Beethovens" (1937): *Gesammelte Schriften* içinde, 17 (Frankfurt: Suhrkamp, 1982), s. 13-17. Adorno'nun görüşlerinin anlamının İngilizce'de bugüne kadar rastlanan en iyi serimlenişi için bkz. Rose R. Subotnik, "Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptoms of Fatal Condition", *Journal of the American Musicological Society* 29 (Yaz 1976), s. 251-253.

7) Adorno'nun *Philosophie der neuen Musik*'inin (1949) teması budur; İngilizce çevirisi için bkz. *Philosophy of Modern Music*, çev. Anne G. Mitchell ve Wesley V. Blomster (New York: Seabury Pres, 1973). Kitap dolaylı olarak Adorno'nun geç dönem Beethoven ve Wagner kavrayışlarına dayanır.

Dodekafonik (12 ton) sistemin teknikselleşmesi, tümüyle akılcılaştırılmış formu ve önceden programlanmış anlatımcılığı, çok güçlü bir şekilde belirlenmiş yasaları, aşkıncılığın yok edilişi, bir onaylama ve yabancılaştırma anlamına da geliyordu; müzik hakkında, "o zamana dek müziği nitelemiş olan her şey, yani doğaçlama, yaratıcılık, kompozisyon, varyasyon ve toplumsallık gibi kavramlar," der Adorno, "artık felçli bir hareketsizliğe girmiştir".[8] Barok çağdan itibaren müzik, yalnızca burjuvazinin gerçekliğinin bir belgelenmesi değil, aynı zamanda burjuvazinin başlıca sanat formlarından biri olmuştu; çünkü proletarya, kendisini müzikal bir özne olarak oluşturma durumunu asla formüle edemedi veya proletaryanın bunu yapmasına izin verilmedi. Yirminci yüzyıl başlarına gelindiğinde, Schoenberg ve başlıca öğrencileri Berg ve Webern'in bestelediği türden radikal modern müzik, toplumsal özünü, onun tamamen müzikal araçlarla soyutlanmış haliyle almıştır. Yeni müzik yalnız 'asosyal' oluşu yüzünden değil, bununla beraber toplumsal kaygılar yüzünden de yalıtılmış ve sımsıkı kapalı hale gelmiştir.

Dolayısıyla, modern müzik 'toplumsal kaygısını kendi saf niteliği'yle ifade eder, "bu nitelik ortaya kondukça daha da katıksız biçimde, iyice altını çizerek yapar bunu; toplumun hastalıklarına işaret eder –bu hastalıkları, insancıllığın şu anda zaten başarmış gibi yaptığı aldatıcı bir insancıllığa yüceltmez". Adorno şöyle devam eder: "Sanatsal tekniğin tutarlılığında içkin bulunan yabancılaşma, sanat çalışmasının özünün ta kendisidir. Sanatsal tekniğin yarattığı kavrayamama şokları, ani bir değişime uğrar. Onlar saçma dünyayı aydınlatırlar."[9] Ben bu sözlerden, Adorno'nun, 'bütün

8) Adorno, *Philosophy of Modern Music*, s. 102.
9) *A.g.y.*, s. 131.

zorluğu ve dinleyicilerin, hatta belki icracıların gündelik âleminden olanca mesafesiyle, yeni müziğin onur kırıcı ve bu nedenle saçma dünyaya harap edici şekilde (tam olarak Georg Lukács'ın otuz yıl önce *Roman Kuramı*'nda roman formuyla ilgili yorumunda sözünü ettiği şekilde) eleştirel bir ışık tutar, dediğini anlıyorum.

Adorno şöyle tamamlar:

> Modern müzik kendini bu çabaya feda eder. O, dünyanın bütün karanlığı ve suçunu yüklenmiştir. Talihi, felâketinin kavranabilmesine bağlıdır; bütün güzelliği, güzellik yanılsamasını reddetmesindedir. Hiç kimsenin sanatla ilgilenmesi istenmiyordu –ne toplulukların ne de bireylerin. İşitilmeden, tek bir yankı bile olmadan ölüp gidecekti her şey... İşitilmeyen müzik, patlamayan bir kurşun gibi zaman boşluğuna düşer. Modern müzik kendiliğinden bu son deneyime nişan alır, her saat mekanik araçlarla [Adorno bununla müziğin Muzak* ya da arkaplan müziği gibi mekanik olarak, düşünmeksizin yeniden üretildiğini kasteder] açığa vurulur. Modern müzik, mutlak unutulmayı amacı olarak görür. O, gemi enkazından kurtulan çaresizlik mesajıdır.[10]

Schoenberg'in etkili kişiliği bu betimlemeye hükmeder ve onu kasvetle aydınlatır, ama benim inancıma göre, Adorno'nun teorikleştirmeleri -Debussy, Busoni ve Janacek gibi 'yeni' bestecilerin kasıtlı kaçınmaları bir ya-

*) 1922'de, fonograf plaklarından elektrik hatlarıyla işyerlerine arkaplan müziğinin aktarım ve dağıtımına ilişkin patent alırken Tümgeneral George O. Squier tarafından icat edilen bir ticari marka. Yine bir ticari marka olarak kullanılan uydurma Kodak sözcüğünden etkilenen Squiers, bu sözcüğü, müzikten aldığı 'muz' hecesiyle Kodak'tan aldığı 'ak' hecesini birleştirerek yarattı. Muzak, bazen 'kötü müzik' anlamında da kullanılır. (ç.n.)

10) *A.g.y.*, s. 133.

na bırakılırsa- büyük bölümü itibariyle doğru çıkmadı. (Şunu da belirtmek gerekir ki, kendisi de yıllar sonra bu gerçeği itiraf ettiği "Modern Müzik Eskiyor" başlıklı bir makale yazdı Adorno.)[11] Serializm* yalnız akademik, alabildiğine saygın bir teknik olmakla kalmadı; Viyana 12 ton metodunun erken dönem başyapıtlarından birçoğu, artık repertuarlarda hatırı sayılır bir itibar ve icra sıklığı da kazandı.

Adorno'nun, virtüoz performansı ritüellerinde, her şeye rağmen ayakta kalmış olarak betimlediği çileci kompozisyon tekniklerinin yabancılaştırmacı mesafesinin bir kısmı -virtüozitenin göreli nadir bulunuşuna karşın- bugün gene de varlığını sürdürmektedir. Klasik müzik yalnız işitilmekle kalmamakta, estetik ve toplumsal deneyimin yeni konfigürasyonlarında da belirmektedir. Dolayısıyla, bugün bize mükemmel bir başlangıç noktası veren şey (Adorno'nun yeni müziğe dair tasvirlerinde söz ettiği dönem için doğru olan gözlem) İkinci Viyana Okulu'nun 1920'lerdeki zirve dönemini geçmemizden sonra yetersizdir; analiz, Adorno'nun çok uzun ömürlü uyarılarının uygulanmasının (bunu söylemeye cesaret etmeli mi, bilmem) duygusal gibi göründüğü bir şimdiki zamana doğru genişletilmesi gerekir. Gerçek şudur ki, müzik,

---

11) Adorno'nun tezi, Schoenberg açısından 12-tonlu sistem tarihsel ve felsefi bir bunalımın yasalaştırılmasıyken, günümüz unsuru için aciliyetini tümüyle yitirmiştir. "Modern Music Growing Old", *The Score* 18 (Aralık 1956), s. 18-29.

*) Bir müzikal kompozisyonda belirli bir nota düzenini tematik temel olarak kullanan 20. yüzyıl müziği. Parçanın çeşitli unsurları önceden belirlenmiş set veya setlere ve onların varyasyonlarına uygun olarak sıralanır. Serializm, Arnold Schoenberg'in, ton dizileri kullanan (kimi zaman dodekafoni de denilen) 12 ton tekniğinin bir uzantısıdır: Sistemin temeli, bir kompozisyonun tüm perdelerinin on iki notanın her birinin o sıranın kromatik ölçüsünde ve permütasyonlarında bir (sadece bir tek) düzene sokulmasıdır. Serial ve 12 ton terimleri genellikle eşanlamlı olarak kullanılmaktadır. (ç.n.)

toplumsal bağlamda -Gramsci'nin yaklaşımıyla- sivil toplumun işlemesi veya üretimi diye adlandırabileceğimiz estetik ve kültürel deneyimin özel bir çeşidi olarak yerleşik kalır. Gramsci'nin terminolojisinde 'işleme' demek, bakım ve koruma, yani, bir toplumun üyeleri tarafından düzeni işler durumda tutmak için sarf edilen mesai anlamına gelir; müzikal performans da kesinlikle bu tanıma uyar, tıpkı seminerler, konferanslar, mezuniyet törenleri, ödül törenleri, vs. gibi kültürel etkinliklerin de uyduğu gibi. Bu yüzden, büyük müzikal performansın toplumsal olduğu kadar teknik problematikleri, bize post-Adornocu bir analiz ve çağdaş Batı toplumunda klasik müziğin rolü üzerinde düşünme fırsatı sağlar.

Çalışmalarından akla gelebilecek her açıdan muazzam ölçüde yararlandığım Adorno'yla ilgili değineceğim ikinci hususu, Michel Foucault'nun ölümü vesilesiyle Pierre Boulez tarafından aktarılan bir anekdot çok iyi aydınlatıyor. Aralarında entelektüel ihtisas alanları hakkında asla konuşmamalarına karşın, Foucault bir keresinde Boulez'ye çağdaş entelektüellerin gerek klasik, gerekse popüler müzik konusunda sergiledikleri olağanüstü cehaletten söz etmişti.[12] Belki de bu iki adamın kafasında, işlerinin önemli bir parçası müziğe dair olan bir önceki Avrupalı entelektüeller kuşağıyla gözlenen tezatlık vardı. Sözgelimi, Adorno ve Ernst Bloch, felsefe ve dinin müzikle çarpıcı bağlantısını ya da müzikal analizin Adorno'nun negatif diyalektik veya Bloch'un umut ve ütopyacı düşünce üzerine tezlerinde özgül bir şekilde mutlaka var olduğunu ortaya koymaktaydılar.

12) "Quelques souvenirs de Pierre Boulez", *Critique* 471-71 (Ağustos-Eylül 1986), s. 745-747.

Geriye dönüp de müziğin kültürel açıdan merkezî bir konumda olduğu modernist harekete -akla ayrıca Proust, Mann, Eliot, Joyce geliyor- baktığımızda, nasıl ki Adorno, Schoenberg'in eserlerini modern toplum içinde ve onun adına rasyonalize etmeyi, ironik olarak onunla ilişkilendirmeyi başardıysa, biz de modernizm sonrası müzikal deneyimde genel entelektüel işbölümünün nasıl parçalandığını gösterebiliriz. Tarihsel müzikoloji, teori, etnomüzikoloji ve kompozisyon, bugün birçok akademik müzik bölümünde dört ana dal olarak yer almaktadır. Kendi payına müzik eleştirisi, artık fiilen oldukça kısa zamanda silinip giden, tekrarlanamaz, genellikle kaydedilemez, geri getirilemez nitelikteki konserlere katılım raporuna dönüşmüş haldedir. Gene de, kültürel araştırmalar adı verilen entelektüel girişimlerin ilginç biçimde yeniden belirlenmesinin, müzikal deneyimin belirli yönlerinin çağdaş Batı'nın kültürel ortamında gerçekleşiyor olarak anlaşılması mümkündür.[13] Benim verdiğim adla performans durumu *(performance occasion)*, bu yönlerden biridir; zaten bu olguya böyle geniş bir kültürel perspektiften bakacak olmamın sebebi de budur.

Son olarak, Adorno'nun modern müziğe dair temel iddiası, müziğin belli çevrelere yönelik ve sımsıkı kapalı olmasının yeni bir olgu olmayıp, daha çok onun sanat olarak ayrışık, neredeyse dilsiz ve form olarak tutarsız, dağınık olmaktan uzak niteliğini kanıtlamaktadır. Müzik hakkında yazan ya da düşünen herkes, kuşkusuz anlam ve yorumlama sorunuyla yüz yüze kalmış olsa da, daima müziğin suskunluğunu, gizemini veya sezgiye yönelik sessizliğini

13) Parlak bir örnek için bkz. Alan Durant, *Conditions of Music* (Londra: Macmillan, 1984).

her şeye karşın nasıl koruduğuna yönelik ciddi bir övgüye dönmek zorunda kalmaktadır. Rose Subotnik'in heyecan verici analizine göre, Adornocu müzik tarihi modeli, müziğin ancak Beethoven'dan sonra felsefî ifadeden kaçındığını ve "[Schoenberg'in] müzik tekniğinin tutarlılığında içkin bulunan yabancılaştırma"nın romantizmin ilk günlerinde başlayan sanatın özelleştirilmesinin bir tamamlanması olduğunu ileri sürer.[14] Ben bu görüşe karşı değilim; (daha önce sözünü ettiğim) *On Dokuzuncu Yüzyıl Müziği* adlı anıtsal çalışmasında aynı modele hatırı sayılır bir incelik ve ayrıntıyla canlılık kazandıran Carl Dahlhaus'un da benim gibi bu yaklaşıma karşı olmadığı anlaşılıyor. Fakat öyle sanıyorum ki, bugünkü müzikal performansın kamusal doğasının -profesyonelleşmiş, ayinselleşmiş, uzmanlaşmış olsa bile- bir yandan toplumsal ve kültürel alanlar ile, diğer yandan müziğin gerektirdiği münzevilik arasındaki uçurumu birleştirmenin bir yolu olarak kabul edilebileceğini söylemek doğru olur. Böylece performans, özel ve genel olanların bir araya geldiği, şekil değiştirmiş ve sınırları belirlenmiş bir kaynaşma noktası olur: Bu, tamamen kendine özgü bir disiplinle birlikte estetiğin en uzmanlaşmış hali olarak müzik ve onun kültürel sunumunun genel, toplumsal bakımdan erişilebilir hali olarak performanstır.

Gene de -burada bir durum olarak performansa dair temel argümanıma geri dönüyorum- bizzat konser ritüelinin toplumsal anormalliğinin altını çizmek uygun olur. İzleyicileri konserlere çeken, icracıların konserde veya opera sahnesinde yapmaya giriştiği şey, tam olarak izleyicinin birçok üyesinin taklit edemeyeceği veya amaç edinemeye-

14) Subotnik, "The Historical Structure: Adorno's 'French' Model for the Criticism of Nineteenth-Century Music", *19th Century Music* 2 (Temmuz 1978), s. 36-60.

ceği bir şeydir. Ne var ki, önümüzde bir sahnede gördüğümüzde öylesine çarpıcı şekilde dramatik olan bu ulaşılamaz gerçeklik, onu mümkün kılan göze görünmez yetiler ve güçlerin varlığına dayanır: icracının eğitimi ve yetenekleri; konser kuruluşları, menajerler, bilet satıcıları gibi kültürel aracılar; (kapitalizm ve telekomünikasyon, elektronik medya, jet yolculuğu gibi alanlardaki devrimler de dahil) çeşitli toplumsal ve kültürel süreçlerin bir izleyici kitlesinin özgül bir müzik olayına duyduğu arzu ya da beğenisiyle birleşmesi. Sonuç, gündeliğin ötesinde bir şey, tekrarlanamaz bir şey, özü görece katı ve sert koşullarda yaşanabilecek bir deneyim, aşırı uçta bir durum olarak adlandırabileceğimiz şeydir.

Çağdaş performans deneyiminin aşırılığı ve katılığı, hiçbir yerde, Arturo Toscanini'nin titizce fanatik dikkat gerektiren ve ilâhi biçimde egemen müzikal teknik kombinasyonundaki (olağanüstü bellek, partisyonun bütüncül kavranışı, her enstrümanın doğru kavranışı ve benzeri şeyler) kadar açıkça onaylanmamıştır. Gerek Amerika'daki kariyeri boyunca, gerek ölümünden bu yana az çok kesintisiz olarak, Toscanini'nin eksikliklerinin yanı sıra başarıları, etkileyici mirası, orkestra yönetimi üzerindeki etkisi ve genel anlamda müzisyenliği üzerine ciddi tartışmalar yapılagelmiştir. Toscanini tartışmasına çok ilginç ve kışkırtıcı bir katkı olarak Joseph Horowitz'in 1987 tarihli kitabı *Understanding Toscanini* (Toscanini'yi Anlamak), söz edilmeye özellikle değerdir.[15] Her ne kadar Toscanini'nin gergin, harfi harfine nesnel üslû-

15) Tam başlığı şöyledir: *Understanding Toscanini: How He Became an American Culture-God and Helped Create a New Audience for Old Music.* Bu kitabı *New York Times Book Review*'da etraflıca tanıtmıştım: 8 Mart 1987.

bunun, klasik müzik adına geniş bir popüler izleyici yaratma hırsının NBC şirketinin değerler sistemiyle mükemmelen örtüştüğü argümanının, sıklıkla Toscanini'nin performanslarının -gerçi abartılıdır ama- hakiki anlamda heyecanlandırıcı niteliğini ya yadsıdığı ya da haksız biçimde küçülttüğü gibi bir argümanla da olsa, Horowitz tartışmanın içine alabildiğine dalmaktadır.

Öte yandan, sunduğu bütün o cömert ayrıntıların yanı sıra Toscanini'nin dar estetik perspektifleri ile David Sarnoff'un şirket ideolojisi arasındaki, kimi zaman bilinçdışı işbirliğine hayranlık dolu, ama gene de onay vermediği düşünceleri açısından Horowitz, eleştirilerinin keskinliğinde, Adorno'nun Toscanini performansları hakkında, [Adorno'nun] kendi sözleriyle, 'demir gibi... ama kesinkes demir gibi disiplin'e dayanması yüzünden Führeresk bir *Meisterschaft* nitelemesinde bulunması kadar ileri gitmez. Adorno'ya göre, Toscanini performanslarındaki bütün o önceden belirlenmiş dinamikler, bertaraf edilmiş gerilimler ve 'eserin korumacı saplantılılığı', senfonik çalışmayı bütünüyle ortadan kaldırmaktadır. Toscanini'nin performanslarında kontrol, müziği gitmek isteyebileceği yere gitmekten alıkoyar: Bir cümlenin 'söylenip bitmesi'ne izin vermeye muktedir değildir, soprano bölümlerini (Wagner'de olduğu gibi) ön plana çıkarır ve karmaşık kontrpuanı 'temizler'; gerek Barok, gerek ilerici modern müzikten kaçınmayı dayatan kısıtlı on dokuzuncu yüzyıl repertuarından ayrılmayı reddeder. Samimi olmayan bu nesnellik (*sachlichkeit*) yüzünden, her ne kadar İtalyan opera performanslarında, Almanya'da operanın temsilinde hiçbir dengi olmayan bir çeşit kusursuzluk üretse bile (kalıcı ya da duygusal olmasa da), Adorno'ya göre Toscanini, 'teknolo-

jinin ve iş idaresinin müzik karşısındaki zaferi'nin vücut bulmuş halidir.[16]

Hem Adorno hem Horowitz'in pozisyonu (özellikle de Toscanini'nin, temelde Eugen Jochum, Otto Klemperer ve Wilhelm Furtwangler'in -Horowitz'e göre, tümü birden Amerika'da Toscanini tarafından yenilgiye uğratılmıştır- verdikleri rafine ve aydınlatıcı performanslardan çok, 'dünyanın en büyük müziğini yöneten dünyanın en büyük orkestra şefi' şeklindeki klişelerle daha çok ilgilenen kitlesel pazarın cahilce zevkinin yaratılmasındaki suç ortaklığından söz ederlerken) gerçekten de kabul edilebilir niteliktedir; yani, Toscanini'nin eserlerinin bizzat konser olayında neyin aşırı olduğunu açıkça ortaya koyması hususu tümüyle bir kenara bırakılmadan kabul edilebilir bu pozisyonları. Bence bu, Toscanini fenomenine ilişkin metinlerinde her ikisinin de temelde gözden kaçırdıkları bir noktadır. Toscanini'nin hâlâ bulunabilen 1938 *Eroica* performansı, Beethoven'ın müziğinin kendini ortaya koymasına izin verişi ve böyle yaparken de, küçültülemez şekilde emsalsiz, eksantrik, gündelik hayata zıt bir süreci, âdeta bir anlatıyı ortaya çıkarışının karşı konulmaz örneğidir. Öylesine iyi yapılır ki bu, sıradan insani deneyimin çabalarına apaçık bir estetik alternatif olduğu hissedilir.

Toscanini'nin tipik olarak ele aldığı gibi, *Eroica*'nın Mibemol açılış akorları, birbirini izleyen iki gökgürültüsünün belirgin yetkesiyle ilan eder bu süreci. Bundan sonra, en küçük bir duygusallık ya da rubato* eseri göstermeksi-

16) Adorno, "Die Meisterschaft des Maestro", *Gesammelte Schriften* 16 içinde (Frankfurt: Suhrkamp, 1982), s. 66 ve devamı.

*) Genelde tempo ve ritimde esnek davranmak. (ç.n.)

zin, viyolonseller ana temaya başlar, onu flüt ve kornolar izler, ta ki 41. ölçüde muazzam bir *tutti** temayı tüm topluluk için baştan alıncaya değin: Tüm bunlar, her türden hafifletici süs ya da gitmemek için ayak direyen nostaljiden soyunmuş bir rüzgâr tünelinin dinçliğini ve apaçık basıncını ileten bir zaman blokunda gerçekleşir. Bu, Toscanini'nin (Adorno'nun onu itham ettiği üzere) melodiyi öne çıkarmasından değil, partisyonun mejürlerinden her birinin, insan sesinden ilham alan şekillendirilmiş cümlelendirmelerin orkestral eşdeğerini iletmekten çok, müziği sadece geçici veya ulaşılır haliyle ele alıyor gibi görünen tamamen ileriye yönelmiş bir hareketin dışavurumculuğunu düşündüren katı bir kaçınılmazlıkla hayata geçirilmesindendir.

Bana öyle geliyor ki, Toscanini'nin burada yaptığı şey, performans olayının büsbütün karşıt niteliğini, günlük hayatın sıradan, düzenli ya da kural koyucu süreçleriyle kopukluğunu öne çıkarmaya çalışmaktır. Adorno'nun, kamusal bir konser platformunda sanki tamamen tesadüfen ortaya çıkıvermiş veya sergilenmiş kendi mahrem, sezgisel yorumlarından geliyormuş gibi hissedilen bir Furtwängler'i, Bruckner'in ya da Schubert'in Dokuzuncu senfonilerinin icrasına tercih etmesine hiç şaşmamak gerek. Bir Toscanini performansının daha kuru, daha boyun eğmez akustiğinde ve dışavurum çizgilerinde konser salonu kamusal bir durum haline gelir, ve *sadece ondan ibarettir*; önümüze ev, bireysel özne, aile, gelenek ya da ulusal üslûbun her türlü izinden arınmış olarak dikilir. Ve mantıklı bir bakış açısından Toscanini'nin hatalı olduğunu veya

*) Bütün topluluğun aynı anda çalması ve söylemesi. (ç.n.)

geç kapitalizm döneminde konserlerin gerçekte 'müzik yapma' veya 'yorumlama toplulukları' veya ortak 'kimlik' toplulukları olduğunu ve on dokuzuncu yüzyıl Berlin ve Viyana'sında kurumsallaşan performans geleneklerinin çiğnenmekte olduğunu kanıtlamak gerçekten çok zor olduğundan, performanslarının dinleyiciye yansıttığı gevşememiş duygusal baskının, doğrudan doğruya olayın kendisinde aşırı olan şeyden doğduğunu teslim etme konusunda genel bir isteksizlik gözlenmektedir. Kendisinin hiç dahil olmadığı yansıtmacı bir besteleme geleneğinden kopuk, amatör müzik pratiğinin kaprisleri ve müsamahakârlığıyla teması yitirmiş, tümüyle eski zamanların başyapıtlarına dayalı bir konser repertuarının çileci disiplininde uzmanlaşmış olan Toscanini'nin orkestra yönetimi, benim inancıma göre, işi birkaç adım daha yüceltip yoğunlaştırdı ve bir süreliğine bunu egemen müzikal paradigma haline getirdi. Bu paradigmanın bir şirket patronu tarafından onaylanıp malî olarak desteklenmesiyse, bir iş zekâsının kesin bir göstergesi ve kuşkusuz, kültür sanayiinin işleyiş tarzının aynasıdır.

Dahası ben, Toscanini'den sonra, Glenn Gould'un kariyerinde ve performanslarında, yapaylığı ve kısıtlayıcı sınırlarıyla bütün bu karışımın daha da aydınlandığını ileri sürüyorum. Burada neyi kasdetip neyi *kasdetmediğim* konusunda tamamen açık olmam gerekiyor. Toscanini ve Gould'un bir ilginçlik arz eden yegâne icracılar olduğunu söylemiyorum, bununla hiç ilgisi yok. Öte yandan, bu iki ismin klasik Batı müziğinin yorumlanmasında ve yeniden üretiminde bütün seçenekleri belirlediğini de söylemiyor değilim. Gelgelelim, Adorno'nun *Philosophy of Modern Music*'de (Modern Müziğin Felsefesi) hem kahramanca

hem trajik olarak betimlediğinden sonraki dönemde, performans olayına yoğunlaşıp oraya sıkıştıkça, bu iki kişinin müziğin ve müzik icrasının kaderini belirlediklerini ve bu durumu dramatize ettiklerini söylüyorum. Ana Avrupa geleneğinin merkezî klasik kurallarıyla hâlâ önemli bağlantıları bulunan (ya da belki bu kuralların izlerini bıraktığı) bir toplumda, konser olayının kendisinin çağdaş besteciyle yer değiştirdiğini söyleyebiliriz (ki besteci, birkaç istisna haricinde, esas olarak diğer profesyonel besteciler açısından önem kazanacak şekilde marjinalleştirilmiştir), ya da, yorumcu ile çağdaş besteci arasında bir rekabet olduğu fikri bir kültürel fenomen açısından kaba saba bir tabir olarak karşılanırsa, konser olayının en önemli unsur olarak öne çıktığı bir toplumsal manzara, müzik üretimi adına bütünüyle ayrı bir alternatif alan hazırlamıştır diyebiliriz. Bir asır önce yazar ve icracı olarak sahnenin merkezini 'besteci' işgal ederken, şimdi yalnız 'icracı' (yıldız şarkıcı, piyanist, kemancı, trompetçi ya da orkestra şefi) vardır. Dolayısıyla, Poirier'nin işaret ettiği gibi, bir performans, 'kapalı edimlerin yığılması'ndan doğar. Poirier bunun, 'en sonunda ona maruz kalan zihinlerin denetimi için gerçekliğin kendisiyle rekabet ettiğini varsayan bir form' haline geldiğini söyler.

Gould'un icracı olarak kariyeri (neredeyse denk düşmüş gibi) Toscanini'nin 1957'deki ölümüyle yaklaşık aynı zamana rastlar. Otto Friedrich'in yakın geçmişte yayınlanan Gould biyografisi, o amansız yapaylık ve, toplumsal ve kültürel bakımdan 'normal' sayılabilecek bakış açısından, Gould'un hayatının boyun eğmezcesine anormal çizgileri konusunda bize yeterli ayrıntı sunar. Öylesine güçlüdürler ki bu çizgiler, Gould yalnızca doğaya aykırı de-

ğil, doğaya karşı görünür bize; sözgelimi, elleriyle ilgili hisleri, ona çocukken misket oynamayı bile imkânsız ve korkutucu bir şey haline getirir. Bundan başka, Gould'un (ayrı yaşamasa da, en azından duygusal olarak kopuk olduğu anlaşılan) hayli sıradan ailesi, hesaplı yalnızlığı ve evlenmeyişi, sorumsuz ve delişmen çalış üslûbu (Toronto'daki tek hocası, fikirlerinden hiçbirini Gould'a aktaramamış gibidir), onun kendi kendini yaratan, piyano çalmayı sanki sıfırdan icat eden biri olduğu yanılsamasını beslemiştir.[17]

Gould 1982'de, elli yaşında öldü; gene de, daha önce söylediğim gibi, konserlerde halkın önünde yaklaşık on yıl -1950'lerin ortası ile 1960'ların ortası arasında- kadar çaldı ve konser hayatından emekli olmasının ardından kendini stüdyo kayıtlarına, hepsi değilse de, büyük çoğunluğu *onu piyano* çalarken gösteren televizyon yayınlarına, film ve radyo programlarına adadı. Kısacası, olağanüstü yetenekli Gould, şu ya da bu şekilde kasıtlı olarak eksantrik olmayan hiçbir şey yapmamış görünmekteydi. Eserleri icracı piyanistlerin ana repertuarını oluşturan romantik bestecilerden (Chopin, Schumann, Liszt, Rachmaninoff) kaçındığını ve onlar yerine Bach ya da Schoenberg, Krenek ve Hindemith gibi yirminci yüzyıl bestecilerinde yoğunlaştığını iddia ediyordu; bundan başka, eserlerine zaman zaman hiç kimsenin yapmadığı gibi yaklaştığı, diğer piyanistlerin elini bile sürmediği eserlerini çaldığı başka bestecilerden oluşan tuhaf bir listeye (sözgelimi Beethoven, Brahms, Richard Strauss, Si-

17) Otto Friedrich, *Glenn Gould: A Life and Variations* (New York: Random House, 1989); Gould'un misket oynamaması, bir tenis topunu tutmayı istememesi hakkındaki hikâye için bkz. s. 15-16.

belius, Bizet, Grieg ve Wagner) yatkın gibiydi. Yeri gelince belirtelim, küçük gördüğü anlaşılan bestecilere ait sevmediği eserleri de çalıyordu: Mozart'ın piyano sonatlarının neredeyse tümünü içeren kayıtlar bunun bir örneğidir; başka müzisyenler de pek umursamadıkları eserleri icra etmişlerdir, fakat Gould dışında hiçbiri bu olguyu ilân edip buna göre çalmaya kalkışmamıştı.

Gould'un nefes kesici virtüozitesi ve ritmik zarafeti, karmaşık müziği diğer piyanistlerden daha berrak, daha iyi anlaşılır ve daha organize hale getirmeye ideal bir sound yaratıyordu. Yaptığı ilk kayıt olan Bach'ın *Goldberg* Varyasyonları, yeniyetmelikten henüz çıktığı döneme aitti, ama eserin olağanüstü kontrpuan mantığı, göz kamaştırıcı güzellikte ama gene de sert yapıları, parlak klavye düzenlemeleri, genç piyanist tarafından daha önce eşi görülmemiş bir çalma yeteneğiyle verilmişti. Ve bu durum, kuşkusuz Gould'un sound'u, üslûbu ve bütün tavrı hakkında söylenmesi gereken temel noktadır: Başka piyanistlerin, başka insanların, başka ayrıcalıkların dünyasından büsbütün ayrı oluş. Kariyeri sanki diğer müzisyenlerin kariyerlerine özbilinçli bir karşı-anlatı gibi yapılanmışa benzer. İlk sınırlamalar Gould tarafından bir kez anlaşılıp kabul edildikten sonra, yaptığı diğer her şey, retrospektif olarak, bunun sonucunda meydana gelen şeyler olarak anlaşılabilir.

Bu sınırlamalar -benim 'aşırı bir durum olarak performans' adını verdiğim durumu dayatan disiplinle birlikte- performansın kendi çerçevesi ve bunun içinde, icracının yalnız başka icra üslûplarının değil, aynı zamanda başka insanlar tarafından yaşandığı şekliyle insanî hayatın rutin taleplerinin yanına varılmazlığı yanılsaması sağlıyordu.

Friedrich'in kitabı, neredeyse yıkıcı bir güçle bu hususu ortaya koyar. Gould hiçbir şeyi (yemek yemek, uyumak, sosyal davranışlar, vb) başka insanlar gibi yapmıyordu. İlaçlarla uyanık kalıyordu, müzikal ve entelektüel alışkanlıkları uyku yitimi ve sonu gelmez yarı klinik iç gözlemlerle doluydu ve karşılığında çelişkili biçimde sürekli kaçıp durduğu o konser platformunun ta kendisini hatırlatan bir çeşit havasız, ama saf performans inzivasına gömülmek için akla hayale gelebilecek her yolu deniyordu. Gould, ara sıra, sanki ötesindeki yabancı bir dünyaya geçmek için o platforma adım atıyor gibi görünmekteydi.

Gould'un henüz kariyerinin başından itibaren Bach'ı sahiplenmesi, geriye dönüp bakıldığında stratejik niyetlerle düşünülmüş parlak bir başlangıç sayılabilir. 1955'de yaptığı kayıttan *Golberg* Varyasyonları'nın açılış temasını dinleyin: Dinleyici, temanın yaptığı *proleptic** duyurunun korunmasız dolaysızlığıyla (sanki bu muazzam eser her nasılsa kırılgan bir konturla temanın içinde gizlenmiş gibidir) sarsılır; bu etki yalnızca Bach'ın temadan çıkardığı çok sayıda çeşitlemelerle değil, aynı zamanda Gould'un sessiz anlarda bile çarpıcı atılganlıkta, alışılmış olmayan bir ifadeyle piyanonun vurmalı özelliklerini artıran, en ince işlenmiş kalıplar ve konfigürasyonları korkusuzca aşan, fantastik derecede parlak icra üslûbuyla da gerçekleşir. Gould, *Goldberg*'i, kendisini başka yeni resitalcilerden (repertuar seçimleri daima onunkinden daha kolay öngörülebilir olanlardan) derhal ayrı bir yere koymanın bir yolu olarak kullandı; sanki virtüoz icracılar için kalıcı olan romantik geleneği sürdürmek yerine Gould, *kendi* so-

*) Bir şeyin uygun ya da tarihsel zamanından önce varoluşu anlamında anakronik temsili. (ç.n.)

yunu onlarınkinden erken başlatıyor ve sonra onların üzerinden atlayarak geleceğe uzanıyordu.

Gould bundan sonra Partita'ları, *Well-Tempered Clavier*'nin (İyi Düzenlenmiş Klavye) her iki kitabını, Toccata'ları, İngiliz ve Fransız süitlerini, bazı yeni çalış yöntemlerini, Küçük Prelüdleri ve Fügleri, ayrıca *Füg Sanatı*'nın önemli bölümünü kaydetti; bazı konçerto ve oda müziği eserlerinin (konçertolar, keman ve gamba sonatları) icra ve kayıtlarını yaptı. Bütün bunlarda göze çarpan şey, pek o kadar birörnek olmayan, ama açık ve halkın önünde konser verdiği yıllarda muazzam bir kişisel özellikler kataloğuyla -mırıldanma, yönetme, alçak tabure, çökük omuzlar, vb.- belirgin kılınıp vurgulanan doğrudan etkili hücum ve hitabetin sürekliliğidir. Kayıtlarından kısa parçalarda bile, seslerin berraklığı, ritmik yaratıcılık ve hiç çaba harcanmaksızın doğacak kimlik ve icra imzasının kesintisiz sürekliliğine imkân sağlayan tonal ve sayısal mantık kendini ortaya koyar.

Sözgelimi, aslında ağırbaşlı, didaktik bir alıştırma olan *İyi Düzenlenmiş Klavye*'den bir avuç prelüd ve füğün Gould tarafından cilalandığını, çok doğru bir kontrpuan üslûbuyla verilen, ama daima tümüyle bütünleştirilmiş bir karakterizasyonda cümlelendirilen, biçimlendirilen ve icra edilen bir dizi makamsal parçaya dönüştürüldüğünü ileri sürüyorum. Toccata kayıtları, tıpkı Fransız süitleri gibi, dans esinli bölümlere, onları kendi toplumsal köklerinden tümüyle ayıran, özgül ritmler ve senkopların soyut simgelerine dönüştüren şaşırtıcı bir canlılık verir. Gould, aynı tekniği kullanarak, bizim 'küçük' prelüdler olarak bildiğimiz bir dizi eseri, bir tanesinin kaydında (BWV 933 Do majör) kendi ritmik canlılığının had safhada vurgulan-

mış işleyişiyle -arpejler halinde sunulan akorlarla, temanın belirgin biçimde duyurulmasıyla dönen- parıltısını koruyan ve hızla akan iç içe dokunmuş kalıpların büyüleyici bir araştırmasına dönüştürür.

Gelgelelim, Vladimir Horowitz, Jorge Bolet, Arturo Benedetti Michelangeli ve bir-iki diğer 'efsanevî' teknisyeninkiyle kolayca rekabet eden ve gerçekten nadir bulunan sayısal mekanizma olmaksızın, Gould'un yaptığı dikkate değer şeylerden hiçbiri mümkün olamazdı. Gould, biri uzantılı olarak diğerinin *içinde* çalışan, başından sonuna dek birbirinden ayırt edilemez hale gelen üç şey -parmakları, piyanosu ve çalmakta olduğu müzik- arasında kesintisiz bir birlik kurmayı her zaman başarıyor gibiydi. Gould'un virtüozitesi sanki nihaî olarak akıcılığını, yıllar boyunca bağımsız olarak inşa edilmiş teknik atletliğin bir kalıntısından değil de, parçadan alıyormuş gibiydi. Bu bakımdan Pollini, Gould'un bu özelliğinin bir kısmına sahiptir, ama Gould'u bütün diğer piyanistlerden ayıran, onun parmaklarının çoksesli müzikte olağanüstü zekice çalışmasıdır. Ancak büyük bir Bach orgçusu bu yolla aynı şeyi iletebilir –bir konser piyanisti olarak Gould'un kendisini izleyici ile icracı arasındaki bölünmenin belli tarafında tutmaya devam eden duruma dikkati çeken köklü teatral çerçeveye ilişkin bir bilince sahip olması dışında.

Ama Gould'u diğer piyanistlerden ayıran iki özellik daha vardır. Bunların ilkinden zaten söz etmiştim. Gould 1964'te konserlerde çalmayı bıraktı ve belirttiğim gibi, kendini kayıt yapmaya, yazmaya ve beste yapmaya adamak üzere kamusal 'canlı' icrayı tümüyle terk etti. Konser sahnelerindeki kariyeri çok başarılı olmasına karşın, 'canlı' performansları, bunlar bir yandan müziği teatral

olarak çarpıtırken, öte yandan konser vermenin stüdyoda elde ettiği sonucu elde etmesini engellediği, müziğin daha fazla işleme ve cilalama gerektiren bölümlerini yeniden çalma fırsatına izin vermediği için bıraktığını ileri sürüyordu artık.

Gould'un kaçınılmaz özelliklerinden ikincisi de, -savurganca dememek için- istisnaî diyebileceğimiz, artık konserlerde çalmayı bırakmasından sonra, (1960'larda seminerler vererek başlattığı) gitgide artan ölçülerde hareket özgürlüğü verdiği gerçek yeteneğiydi. Pek çok icracı müzisyenin tersine, yalnız kendine özgü fikirlere ve zihne sahip olmakla kalmayıp, bunları gerek icracı, gerekse eleştirmen olarak müziğe uygulama yeteneğine de sahip olduğu görülüyordu. Kısacası, onun performansları bir argümana yakın düzeydeydi ve dolaşık argümanları sık sık piyanistlik başarılarından doğmaktaydı. Bu en çok, çeşitli İngiliz, Kanadalı, Fransız ve Alman yönetmenlerce yapılan, Gould'un konuştuğu, icra yaptığı, kıvılcımlanan nüktedanlığıyla örneklendirmesine ve hatırı sayılır bir başarıyla, oturma odası, prova stüdyosu ve derslik kırması bir ortamda düşüncelerini sunmasına fırsat tanınan, dikkate değer dizi yapımlarda kendini açıkça göstermekteydi. Böylelikle o, aynı anda müzisyen, öğretmen, 'kişilik' ve icracı oluyordu.

Gould'dan bu çeşitli rollerden herhangi birini almak, esasen *daha* ihtimal dışı, daha az ilginç bir fenomenle karşı karşıya bırakırdı bizi. Bir yazar olarak Gould, bence, söylediği şeylerin işe yaraması için piyanosuna ve parlak varlığının dolaysızlığına ihtiyaç duyar. Denemeler, makaleler ve kayıtlarından örneklerin toplandığı tek ciltlik basılı malzeme, sıklıkla fazla geveze ve yetersiz iddialarla

doludur.[18] Lafazan nüktedanlık gösterileri ve benim zevkime göre, hem zorlamalı hem de katlanılamayacak kadar bezdirici parodiler içerir. Gould hem entelektüel olarak disiplinsizdi, hem de tam anlamıyla kültürlü biri sayılmazdı; eğitimi -coşkuyla kuşanmak istemesine rağmen- naif köy filozofunun sakarlığını sıkça ortaya koyar. Buradaki çelişki, yazılarının gene de bir icracı olarak kendisine sağladığı dakik kontrpuanda temellenmesidir. Dolayısıyla Gould, biraz da kasıtlı olarak, aşırı uçta bir durum olarak performansın sunduğu sınırlı teatral uzamı, art arda gelip bir kontrol hali yaratmayan konuşmayı, süreklilik olarak zamanı, gündelik hayatta açılmış kısa bir molayı içeren bir hareket serbestliğine doğru genişletti. Yani, Gould açısından performans, kapsayıcı bir fenomendi, ama hâlâ üzerinde çalışılmış eksantrikliği tarafından dayatılan sınırlar ve erişilmezlik halesi içinde tutuluyordu. Buna ek olarak, performansları, özellikle CBS plak şirketi ve Canadian Broadcasting Corporation'la olan uzun dönemli ilişkileri, şüphe götürmez şekilde çağdaş teknolojik ve kültürel ortamın çeşitli halleriyle bağlıydı.

Gould'un kariyerinin son bölümünde James'çi bir yan vardır: Henry James'in hem yazma zanaati hem de sanatçının kişiliği sorunları üzerine derin düşünce ürünleri olan 1880'lerdeki kısa öykülerinde kendini gösteren simgesel figürlerden biri olarak yorumlanabilir. James'i, Glenn Gould adında bir sanatçıya dair bir öykü tasarlarken hayal edebiliriz. Bu sanatçı, bilet sahipleri, programlar ve emprezaryoların insafında on yıllık konser hayatının ardından kendi partisyonlarının yazarı olmaya karar verir ve böylece bütün bir performans sürecini -ki nihayetinde uzmanlaşma

18) *The Glenn Gould Reader*, der. Tim Page (New York: Alfred A. Knopf, 1984).

çağında *kendisi* mahkûm olmuştur buna- kendi bireysel dönüşümü doğrultusunda zorlar: Onlar için çalmak üzere, dostlarını evine çağırır. Bununla birlikte, Gould'un dinleyicileri, konser sonrası döneminde aynı tanınabilir üslûp imzasıyla yaptığı kayıtları dinlemeye devam ettilerse de, şimdi -eğer onun Wagner transkripsiyonları kaydını yeni dönüşümünün bir örneği olarak alırsak- çalışı Bach'tan başlayıp, on dokuzuncu yüzyıl sonu Wagneryen kontrpuan ve melodinin, çağdaş piyano için Gould'un öncülüğünde yaratılan modern üslûbun ilettiği bir yirminci yüzyıl sonu transkripsiyonuna dek genişlemiştir.

Gould'yen üslûbu en tipik olarak gösteren parçalar, *Meistersinger* prelüdü ve *Siegfried İdili*'nin, Gould'a özgü, hatırı sayılır ölçüde elden geçirilmiş versiyonudur. Wagner'in tek komik operasının başlangıcındaki orkestra parçası, Gould tarafından, hiçbir orkestra şefi ya da orkestranın çalmadığı tarzda ele alınır: Parça, insana sanki insan elleriyle çalındığını unutturacak derecede düzgün bir virtüoziteyle çalan Gould tarafından bir çeşit anatomik neşeyle sunulan bir on sekizinci yüzyıl kontrpuantal özetine dönüşür. Sonuna doğru, Wagner'in orkestral yazımı fazlasıyla yoğun ve aynı anda çalınan temaların sayısı Gould için bile çok fazla hale geldikçe, piyanistimiz (bize bir notta belirttiği gibi) yaptığı kaydın bir parçasının yoğun partisyonunu, kaydın bir başka bölümünün üstüne bindirmeye başlar. İcra olayının elektronik imtiyazlarını iki katına çıkarmakla Gould, sanki katlanarak artan biçimde, aynı zamanda gözde bir konser parçasının süresi üzerinde icracının nüfuzunun nadideliği ve gücünü de arttırmış gibidir. Kendi *Siegfried İdili* transkripsiyonunda Gould, Wagner'in notalarını değiştirir; böylece, bir bakıma, yirminci

yüzyılın piyano için yeniden üretiminin özel karakterini yüceltmek adına piyano transkripsiyonu ile orkestral orijinal arasındaki benzerliği azaltır. Gelgelelim her iki örnekte de, Gould'un Wagner'e dair fikirleri, albümün kapağındaki notlarla da fazladan pekiştirilmektedir.

Gould'un kuşkulanmış olacağı gibi, kendi Wagner seçimi, bu fikirleri sadece çalmakla değil, aynı zamanda bunları anlatmakla, ama ayrıca kendi 'ek' yazısıyla tam anlamıyla bir bütünlüğe erebilirdi. Belirtelim ki Gould'un fikirleri ele alınmaya değerdir, sadece doğal meşruiyetlerinden değil (böyle bir meşruiyet vardır, mesela B.W. Powe'un *The Solitary Outlaw*'unda[19] Kanada bağlamında gösterdiği büyüleyici yankılanmalarında), ama aynı zamanda bize, yol boyunca bir piyanist ve bir eleştirmen olarak yorumda bulunabileceği her şeyi dağınık dağınık not düşen bir icracı piyanist olarak yaşadığı çıkmazla gözler önünde şiddetle boğuşmasını gösterdikleri için de. O halde, aslında Gould'un gözlemleri, görece cansız toplumsal bir form olarak konser performansını genellikle destekleyen yorgun rutinden ve düşünmeden varılan oydaşmadan zorla çekilip çıkarılan performans olayının en şiddetli örneğini verir. Fakat aynı zamanda kasdettiğim bir husus daha var ki, Gould'un yazı dünyasına, radyoya, televizyona ve filme yaptığı huzursuz dalışlar, kendi çalışını da kıymetlendirdi, canlandırdı ve ışıklandırdı. Ona kendinin bilincinde bir estetik ve kültürel temsil gücü kazandırdı, ki bunun da amacı, her zaman açık seçik olmasa da, sürecin esasen yeniden yorumlamalı, yeniden üretilebilir niteliğiyle uzlaşmaya girmeden, performansa

19) B. W. Powe, *The Solitary Outlaw: Trudeau, Lewis, Gould, Canetti, McLuhan* (Toronto: Lester and Orpen Dennys, 1987).

dünyanın kendisine bağlanma ve onunla birleşme imkânını tanımaktı. Bu hal, bence, Gould'un başarısının Adornocu anlamda ölçüsüdür; aynı zamanda sınırlılıklarının da ölçüsüdür –klasik müziği, 'özerklik' şemsiyesinin altına sığınmış, yoksullaştırıcı bir marjinalliğe ve anti-entelektüalizme mahkûm eden geç dönem kapitalizmden kaynaklanır bu. Gene de, tıpkı kendinden önceki Toscanini gibi Gould da, kolayca kavranabilir bir ideolojik ya da toplumsal değer (belki de Poirier'nin ahlâkî tarafsızlık ve masumiyet adını verdiği şeyin bir yönü) olmaksızın, bir sanatta kendi kendine yorumlanabilir standardı kurar.

Yazılarından açıkça anlaşıldığına göre, Gould piyanoyu iyi çalmakta hiçbir istisnaîlik görmüyordu. Onun istediği, bir insanoğlu olarak gerçekliğini belirleyen ya da koşullayan 'her şeyden kaçış'tı. Sözgelimi, onun en sevdiği halin 'coşku', en sevdiği müziğin ideal olarak özgül enstrümanlar için yazılmamış olan ve dolayısıyla 'temelde anonim' kalan müzik olduğunu, ve en yüksek övgü sözcüklerinin *sükûn, yansızlık, tek başınalık* olduğunu düşünün. Friedrich'in biyografisi, bunlara, Gould'un hayatının büyük bölümünün ana teması olan *denetim* sözcüğünü de ekler. Dahası, Gould sanatın 'gizemli' olduğuna, ama radyo ya da kayıtlar aracılığıyla ortaya konduğunda, "estetik narsisizm unsurları"nı biçimlendiren ve "her insanın derin düşüncelerle kendi gökselliğini yaratan meydan okumaya" cevap veren, "derece derece, ömür boyu süren bir merak ve huzur haline" imkân tanıdığına inanmış gibi görünür.[20]

Bu tümüyle metafizik bir saçmalık değildir, en azından Gould'un özgül durumu hakkında bir yorum olarak oku-

20) *The Glenn Gould Reader*, ss. 331-57. Ayrıca bkz. Payzant, not 22.

nursa. Gould sonunda müziğin gerek sözel olmayan, sezgiden çok akla dayanan doğasından -onun kendisi hakkındaki sessizliğinden-, gerekse icracı bir piyanist olmanın gerçek fiziksel başarısından pek hoşnut kalmışa benzemez. 1974'de Jonathan Cott'a verdiği, ilkin *Rolling Stone*'da yayınlanan ve şimdi çok hoş fotoğraflarla süslenmiş küçük bir kitap olarak basılan eğlenceli röportajlarda[21] Gould, piyanistlik hünerlerini herkese yarım saat içinde öğretebileceğini gülünç bir abartıyla anlatır. Başka bir yerde, alıştırma amacıyla veya sırf piyano çalmak için piyano çalmayı çok nadir olarak yaptığını söyler. Müziğin ve kendi yeteneklerinin müzikal ifadeden dile kadar yayılan yönlerine, onun hem besteciye hem de izleyiciye olan gönül borcunun gündelik hatırlatıcılarının nasıl zamanın ve tarihin olmadığı, sonsuzcasına değiştirilebilir ve genişletilebilir bir dünya ütopyasına dönüştürülebileceğine, ve tüm ifadenin saydam, mantıklı olması ve kanlı canlı icracılar ya da insanlar tarafından hiç mi hiç engellenememesi gibi hususlara çok daha fazla ilgi duyuyordu.

Gould'un sırf bir icracı piyanist olmaktan *daha fazla* şey olmaya yönelik bir ömürlük çabasının kaydı olarak düşünüldüğünde, düzyazıları bu anlamda daha büyük önem taşır. Gould'un yazılarını kariyerini aşkınlanması gereken bir lüks maddesi olarak mı gördüğünün, yoksa diline vuran enerjinin, tıpkı olgunluktan korktuğu gibi insan toplumundaki hayat süreçlerine bağlanmaktan da korkan, gidecek gerçek anlamda yeri olmayan birinin derin kişisel bunalımın üzerini örttüğünün mü bir işaretiydi, bunu ben söyleyemem. Fakat neşeli sözlerinin çağıltı-

21) Jonathan Cott, *Conversations with Glenn Gould* (New York: Little, Brown, 1984).

sının altında, Gould'un ses tonunun açıkça izin verdiğinden çok daha az güvenli ve tatminsiz bir şeylerin gölgesi sık sık hissedilir.

Belki de Gould'un yazılarının en ilginç tarafı, onun müzikal performansa ilişkin düşüncelerini başka alanlara genişletmeye bir teşebbüs gibi görünmesidir. Ve Gould'un yazılarının açıkça müziğini hatırlatması, bunların sadece çalışına gönderme yapması veya nasıl çaldığını özetlemesinden değil, bu yazıların kişiyi ne tam anlamıyla sarsılmaz ne de tümüyle erişilebilir olan kıpır kıpır enerjileri ve aman vermez anlam telaffuzlarıyla temasa getirmelerindendir. Burada da, kelimeler ile performans arasında, Gould'un Bach fügleri kayıtlarında da işitilebilen türden bir kontrpuan oyunu vardır. Bunların katıksız canlılığı, sonuç olarak, bu tür deneyimleri ender ve paha biçilmez kılar.

Bir başka boyut da, en ilginç ve en perçinleyici olanı, Gould'un doğası itibariyle gerek kontrpuana (temelde fügler ve ilahiler), gerek çeşitlemeye dayanan icra parçalarını gösteren filmleridir. Bir saatlik bir program füge adanmıştır ve Bach'ın *İyi Düzenlenmiş Klavye*'sinden seçkileri, Beethoven'ın opus 110 sonatının son bölümü, ve Gould'un kariyerinin bir bütün olarak öylesine gayretle karşısında durduğu günümüz müzisyenlerinin çoğunun entelektüel korkaklığı ve düşük estetik standartları gibi sebeplerle, bugün çok çok nadiren konserlerde çalınan çok güzel bir parça olan Hindemith'in Üçüncü Sonatı'nın enfes derecede akıcı ve şeytanî bir sunumunu içerir.

Varyasyonlar programı, Webern'in *Variations* ile Beethoven'ın Mi majör Sonat, opus 109'unun icralarıyla doruğuna ulaşır. Gould, bu ikisini, iki eserde öylesine benzer olan yapısal ustalık ve anlatımcı ayrıntıya parlak bir vurguyla

bağlar. Parçalar, (Beethoven'ınki) katmanlarına ayrılmış ve işlemeli, diğeri (Webern'inki) yoğunlaşmış ve sert olmak üzere tümüyle zıt sonuçları olan tonal üslûplarla yazıldığından, hatırı sayılır bir başarıdır bu. Buna ek olarak, Gould aynı programda bir Sweelink Org fantezisinin son derece ölçülü bir performansını gerçekleştirir. Bunu 1959 ya da 1960'da bir Gould resitalinde dinlediğimi hatırlıyorum; Gould'un eserin uzun karmaşıklığında bir icracı olarak gözden kaybolabilmesi, bu arada zamanın dışında ve entegral bir sanatsal yapının içinde olma durumu olarak nitelendirdiği bir *coşku* örneği sunması karşısında anında çarpılmıştım (ve yine filmi izlerken de böyle oldu).

Gene de Gould'un tüm filmleri arasında en etkileyici ve heyecan verici olanı, *Goldberg Varyasyonları* hakkında önce konuşup, sonra baştan sona çaldığı ve Bruno Monsaingeon'un çektiği 1981 tarihli icradır. Bu filmde Gould (daha önce başka bir filmde yaptığı gibi) Beethoven hakkında, daima bir sonraki perde değişiminde kaderiyle karşılaşacağını söyleyecek kadar acı bir espri anlayışına sahip, ince ve gençlik heyecanıyla hevesli bir entelektüel değildir artık. Artık çift çenesi, hafif sarkık dudaklarıyla yüzü gizli kötü alışkanlıkları ve çok ağır yemekleri çağrıştıran göbekli, kel ve biraz da acıklı orta yaşlı bir estete dönüşmüştür. İnanılmaz derecede etkili zarafeti ve işlevlerini hâlâ koruyan parmakları bile artık aşikâr bir şekilde yaşlı ve daha dünyevîdir. Aslına bakılırsa, Gould'un bu otuz olağandışı parçalık performansı fazladan eklenmiş süslemeler, tuhaf bir şekilde değişen ve genellikle ağırlaşan tempolar, şaşırtıcı tekrarlar, daha keskin vurgulanmış satırlar (örneğin, Varyasyon Bir'de ağır bir şekilde tınlayan bas dizelerde veya Üçüncü Varyasyon'da Bach'ın aynı perdeden düzenin-

deki temanın vurgularında, vb. olduğu gibi) ile sofistikasyon ve zekâ katmanları edinmiştir.

Bu, bildiğim kadarıyla Gould'un renkli, basit bir televizyon kameramanı değil de, bir film yapımcısı tarafından çekildiği açıkça anlaşılan pek az filminden biridir. Sonbahar tonları, bunun Gould'un gerçekten de, duruma uygun biçimde, onu geniş bir kitleye ilk olarak tanıtan eserin son performansı olduğunun ortaya çıkmasıyla daha da şaşırtıcıdır: Bu filmi bir kapanış perdesi olarak düşünmemek imkânsızdır. Toronto Üniversitesi'nden Profesör Geoffrey Payzant (Gould hakkındaki kusursuz kitabı, piyaniste adilce yaklaşan tek eser olan bir düşünürdür)[22], bana Monsaingeon'un Gould performanslarının 52 saatlik filmlerinden oluşan arşivini Avrupa ve ABD'de çeşitli TV kanallarına satmaya çalıştığını, ama başaramadığını anlattı. Fakat, sanırım Monsaingeon, Gould'u çalarken filme almakta bu kadar kararlı olmakta haklıydı: Bu adam, sonu gelmezcesine performans halinde, sözcüğün tam anlamıyla eksiksiz bir kültürel teşebbüstü.

Fakat Monsaingeon'un da gördüğü gibi, Gould'un en ilginç özelliği, onun daima sınırları aşması, kısıtlayıcı yasakları kırması, bu arada zaman zaman acıklı, zaman zaman komik bir şekilde, performans uzamının kendisini *onaylaması* idi. 1987'de bizzat Monsaingeon, Fransa'da son bölümü Gould'un *ölümünden sonra* beş eleştirmenle yaptığı görüşmelerinden oluşan bir 'video montajı' olan Gould hakkında bir kitap yazdı.[23] Açıktır ki, Monsaingeon bu

22) Geoffrey Payzant, *Glenn Gould, Music and Mind* (1978; Toronto: Key Porter Boks, 1984).
23) *Glenn Gould: Non, je ne suis pas de tout un excentrique*, Bruno Monsaingeon'un montajı ve sunumu (Paris: Fayard, 1986).

adamı sıradan ölümlülükle asla sınırlanmayan biri olarak görmüştü. Gould, bu mefhumu izleyicisine aşılamıştı. Gould'un (Friedrich tarafından işaret edilen birkaç şaşırtıcı atlama dışında) Rönesans'tan kendi dönemine dek Batı müziğinin tüm menziline hâkim olabileceği (aslına bakılırsa, olduğu) açık olduğu gibi -bazı filmlerinde Gould'un bir dizi müzikal örnek hakkında konuştuğu, derken piyanoya oturup bunları ezberden örneklediği durumlar vardır-, aynı zamanda doğaçlama, perde değişimi, parodi, yeniden üretim, vb. gibi unsurlarla istediğini yapabildiği de tartışmasızdı.

Aslına bakılırsa, iyi müzisyenlerin çoğunun parmak uçlarında, dudaklarında ya da yüreklerinde, alenen icra ettiklerinden çok daha fazla müzik vardır. Bellek -tabiri caizse- her icracının içinde taşıdığı yeteneğin bir parçasıdır. Gene de biz performansları ancak sahnede, bizzat performans tarafından sınırlanan bir program *içinde* görürüz. Dolayısıyla Gould, bilgisini, açık seçik analizlerini, şaşılacak teknik imkânlarını iki saatlik konser tecrübesinin ötesinde başka formlara ve tarzlara aktararak, çeşitli yeteneklerini izleyiciye iletmek üzere 1964'te konser sahnesini terk ettikten sonra çok büyük mesafeler kaydetti. Gould'un yaptığı her şey, bir icracı olarak konser platformunda sunmuş olduğu orijinal uzam ve zamanla kesintisiz bütünlük içindeydi. Ve sözgelimi bir Bach piyanisti olarak, bir hücre içine yerleşmiş gibi göründüğü her zaman, kalkıp Wagner transkripsiyonlarını ya da Grieg sonatı gibi hiç beklenmedik bir repertuarı kaydediyor veya bir yazar veya televizyon kişiliğine dönüşebiliyordu.

Gelgelelim, bunlar içinde en önemli olan husus, Gould'un yeteneğinin, bir işi parlak biçimde yaparken (ör-

neğin, iyi piyano çalarken) başka bir şeyi de iyi yapmakta olduğunu hissettirmesiydi. Kontrpuan yazısına ya da varyasyonlu formlara yönelik tercihi ya da biraz farklı bir bağlamda, piyano çalma *ve* yönetme *ve* şarkı söyleme alışkanlığı veya az çok her konuda her an gerek müzikal gerek entelektüel olarak değerlendirme yapabilme tarzı da böyledir. O halde bir anlamda Gould, tedricen teatral olmayan ve anti-estetik bir tür *Gesamtkunstwerk*'e (bir sanatlar sentezine) -aynı anda hem kurallara aykırı, hem de tutarsız gibi görünen bir tanımlama- doğru ilerliyordu. Bunun ne kadar farkında olduğundan ve Rimbaud'nun *deracinement du sens*'ını* bilip bilmediğinden emin değilim, ama bu fikir, performansı aynı anda -paketlenerek, telaş halinde, taşkınca- bir olaya dönüştürürken, bir yandan da daha aşırı, daha tuhaf, insanlığın yaşanan gerçekliğine daha az benzer, ama yine de öteki konserlere de daha az benzer kılan Gould'un alışılmadık girişimindeki huzursuz edici, ama gene de çekici şekilde akıllıca niteliklere yaklaşmış gibi görünmesi yüzünden beni çarpıyor. Kısacası, Gould'un kariyeri, radikal gücüyle bize, 'performans'ın ne hakkında olduğuna ilişkin büyük, ama tam olmayan bir genel düşünce verir, tıpkı müzikal işlemelerde çoğu şeyin -çünkü müzik hâlâ ideolojik ve ticarî bakımdan geçmiş ve gelecek toplumla temastadır- geleneksel uygulamadan ne bütüncül bir kopuş ne de bütüncül bir dönüşüm olması gibi.

Gould'un göze batan ve acayip özellikleri, zamanla tümüyle zararsız, evcil veya klasik müzik performansının sadece bir parçasını oluşturduğu mevcut kültür ticaretiyle bütünleşmiş gibi görünmeye başlamış olabilir. Go-

*) Anlamın kökünden koparılması. (ç.n.)

uld'un gerçek etkinliğindeki bu indirgemenin bir işareti, onun bugün neredeyse tümüyle, ya antikanın teki ya da çok yetenekli bir piyanist olarak tanınmasıdır (tıpkı Toscanini'nin, sadece yorumları hakkında fikir sahibi olunsa da, kariyerinin toplumsal ve estetik anlamları artık genellikle dikkatlerden ya da bir araştırma alanı olmaktan uzaklaşmış, büyük bir orkestra şefi olarak tanınıyor olması gibi). Süregiden müzikal performans hakkındaki eleştirel söylem, konser hayatı hakkında ancak bir nota kâğıdı tarzında bilgi verme eğilimi gösteriyor. Ne var ki, konser hayatının ve gazeteciliğin katı (ve katı biçimde dayatılan) alışkanlıklarından, performans sanatındaki veya rock müzikteki çok daha abartılı tavırlara bakarsak, çağdaş müziğin kendilerine sunduğu mantığı önce kabul edip, ardından onu işleyip ayrıntılandıran ve bunu en azından belirli bir özbilinçle ve ruhla yapan Toscanini ve Gould gibi icracıların becerikliliği ve hayal gücünü ancak o zaman doğru değerlendirebiliriz.

2
MÜZİKTE İHLÂLCİ UNSURLAR



Herhangi bir sanat hakkında düşünürken ya da sanatı icra ederken, özgül bir eserde neyin içkin olup neyin dışarıdan geldiği konusunda bir tartışmaya kaçınılmaz olarak yönelmiş oluyoruz. Son yıllarda kültür veya edebiyat eleştirisinde çok tartışılmış bir mesele, *kanonlar* adı verilen, belirli bir alandaki büyük eserler listesinin oluşturulma yoludur. Sözgelimi, Homeros'tan Dostoyevski'ye Batılı temel eserler kanonu, bir sınıf, bir zümre ya da milliyetçi bir grubun çıkarlarını yansıtan bir küme midir, yoksa aslında Batı edebiyatının en iyi, içkin olarak otantik, indirgenemez şekilde büyük eserleri mi? Bu tür bir soru da, özellikle ahlâk ya da hüküm verme gibi meselelerle bağlantılı

türden başka soruları doğurur. Yıllardır bu tartışmalarla gayet yakından ilgilenmiş biri olarak, şimdi bunlar üstüne özgül bir bağlamda, burada ele almak istediğim müzikal sorunları içeren bir çerçevede kafa yormak istiyorum.

Son zamanlarda, müteveffa Paul de Man'ın kişiliği, öğretileri ve teorilerini kuşatan tartışmalarda, tartışmalara katılan çoğunu (ama hepsini değil) karşıt kamplara bölen iki hususu ayırt edebiliriz. Bir tez şöyledir: Belçika'da Nazi işgali sırasında -açıkça işbirlikçi bir gazete olan- *Le Soir*'da yazan de Man, hainliğinin en temel kanıtını oluşturan anti-Semitik makaleleriyle işgali destekledi; tabii bu hıyanet, savaş dönemi faaliyetlerinden bazıları hakkındaki daha sonraki sessizliğini değil, seçkin bir Amerikan akademisyeni haline geldiği dönemdeki teorilerini de mahkûm etmek için kullanıldı. De Man'ın işbirliği yaptığı olgusunu genellikle kabul etmekle birlikte, karşıt grup, artık önemli bir Amerikan teorisyenine dönüşmüş olan ileri yaştaki bu adamı, erken dönemindeki ihanetinden dolayı bağışlamıştır; hatta -burada çok kötü bir şekilde basitleştiriyorum- parlak bir eleştirmenin eseri olarak de Man'ın İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yazıları, önceki biyografik ve siyasal yüklerinin üzerine çıkarmaktadır.

Burada işin içine giren pek çok başka etken var: Teorinin kendisinden zaten şüphe duyanların öfkesi, yapısökümü, de Man'ın kendisi; içlerinden birçoğu meydan okumanın güçlüğünü tümüyle savuşturamayan, gelgelelim hepsi de, tanıdıkları bu adamın kafa yapısıyla kişiliğinin olağandışı niteliklerini doğrulayan dostları ve öğrencilerinin sadakati; dedikodu ve skandala meyleden aşırı gelişmiş bir takıntı; vaaz veren gazetecilerin, uzmanların ve tutucu profesörlerin tumturaklı ahlâkçı söylemleri; de Man'ı

yeni araştırma ve çağrışımsal sonuçlar için bir fırsat sayan, amatör olduğu kadar profesyonel tarihçilerin ağırbaşlı coşkuları; kerameti kendinden menkûl çeşitli bilge kişilerin zehirli coşup taşmaları... De Man örneğinin ve bunu tartışmaya neden bu kadar zaman harcandığının sebeplerini sıralamaya devam edebiliriz. Ama bu derinlemesine zorlayıcı tartışmanın hepsinin altında yatan sorun, ahlâkta ya da siyasal ilişkide veya gündelik hayat dünyasındaki suçun, gerçek meselelerin ancak uzaklaştıkça söz konusu edildiği, ilke olarak estetik ve entelektüel işlerin, zihin işlerinin niteliği ve yorumlanması üzerinde böylesine ciddi bir etkisi olup olamayacağıdır.

Kuşkusuz, bu sorunun arkasında yazarlık meselesi yatar. T.S. Eliot, şair olarak şair ile, bir kişiliği olan, acı çeken ve bir psikolojisi olan kişi arasında ayrım yaptığı zaman, bu ayrımı son haline getirmemişti aslında: Bir sorunsal olarak bu ayrımı göz alıcı biçimde ifade etmişti yalnızca. Zira aynı zamanda, küfürbaz ırkçı risaleler de kaleme almış bulunan parlak yazarlara (Céline, Carlyle, Pound, bu liste daha da genişletilebilir) kıyasla lekesiz hayatlar süren, büyük şiirlerin, fikirlerin, romanların, felsefî analizlerin yazarlarma baktığımız gibi mi bakacağız bu durumda? İtibar edilmez bir eserin yazarı, ortak bir söylem dünyasına ya da *Zeitgeist*'a* mensup olmasından dolayı, entelektüel ve estetik bakımdan tercih edilebilir bir yazarın tümüyle muteber eserine çağrışım yoluyla şu ya da bu yolla iliştirilebilir mi? Aksine, bir sanatçı estetik ve (herhalde) ahlâkî temelde seçkin ve 'insancıl' bir hayat sürmüşse, bu hayata ilişkin bilgimiz o sanatçının eserlerine daha çok saygı duymamızı getirecektir; Dr. Johnson, Conrad, Geor-

*) Zamanın ruhu; bir dönemin entelektüel ve kültürel düzeyi. (ç.n.)

ge Eliot, T.E. Lawrence ve André Malraux gibi sanatçılarda durum kesinlikle böyledir.

E.M. Forster'ın şeyleri birbiriyle 'bağlantılandırma' yolundaki uyarıları denebilecek şeyin tüm permütasyonları ya da muhtemel ifadelerini sıralamaya yeni başladım, fakat bunları ayrıntılandırmaya da girişmeyeceğim. Benim burada anlatmak istediğim, sıraladığım örneklerin çoğunda karşılaştığımız şey, sanat ve teori ile hayat arasında bir ayrımdan çok, bunların arasında halihazırda güçlü, sağduyulu ve deneyime dayalı bir bağlantı olduğuna ilişkin -ve çoğumuzun sahip olduğuna inandığım- sezgisel bir kanı taşımam. Bunları birbirinden ayırmanın haklı gerekçeleri olduğu gibi, böyle yapmanın bize faydası da var, ancak gene de, insani çabanın bu iki alanının birlikte var olduğunu, birlikte yaşadığını, birlikte olduğunu düşünüyorum. De Man örneğinde, onun eski eserlerini sonraki çalışmalarından ayırmanın (veya bunları birbiriyle bağlantılandırmanın) sebebi, sorumluluğu değerlendirmek veya aşağıdaki gibi soruların kapsadığı türden sonuçlar hakkında karar vermektir: Bir Nazi işbirlikçisi olduğuna göre, de Man nasıl sonraki kusursuz eserlerini yazabilmiştir; veya, başka bir formülasyonla, sonraki eserleri o kınanabilir eski fikirlerinin (ister saklamaya çalışsın, ister tövbe etsin) doğrudan sonucu ve bu anlamda onlar gibi kınanabilir nitelikte midir; veya, bir başka versiyon olarak, madem ki yazarın bir gizli-Nazi olduğu (ve belki hep öyle de kaldığı) kanıtlanabiliyor, bu olgunun yapısökümü teorisi yöntemleriyle veya genel olarak de Mancı fikirler açısından sonuçları nedir? Hiçbiri de birbirine taban tabana zıt onaylama ya da dikbaşlı bir yadsıma gibi bir başlangıç noktasını aşmamızı sağlamayacak şekilde, bütün tartışmanın söylem düzeyi-

nin, ister tümüyle savunmacı, isterse suçlamacı olsun, bir retorikte kutupsallaştırıldığı, zayıflatıldığı ve ne yazık ki indirgendiği göz önüne alındığında, *Allegories of Reading* (Okumanın Alegorileri) ve *Blindness and Insight* (Körlük ve İçgörü) gibi eserleri okuyup tadını çıkarmanın herhangi bir yolu bulunabilir mi?

Burada biraz konu dışı ve yersiz gelebilecekse de bu özel durumla ilgili bir ekleme yapmama izin verin. *Le Soir*'daki makalelerinin en saldırganlarından birinde (4 Mart 1941) de Man, "dolayısıyla Yahudi meselesine Avrupa'dan izole edilmiş bir Yahudi kolonisi yaratmayı amaçlayan bir çözüm, Batı'nın edebî hayatında içler acısı bir sonuca yol açmayacaktır," der.[24] Bunun üzerine okuduğum yorumculardan hiçbiri, 'Avrupa'dan izole edilmiş bir Yahudi kolonisi yaratmak' ibaresinde dikkati çeken, özellikle netameli tınıyı açıklamamaktadır. 1941'de yerli Filistinlilerle Siyonist yerleşimciler arasında çatışma yaşandığını, uluslararası hukukî, retorik, siyasal, dinsel ve diğer alanlarda muazzam ölçülerde bir çekişmenin konusu olan Avrupa dışında bir Yahudi kolonisi bulunduğunu bilmek için bir Filistinli olmanız gerekmez. Kanaatime göre, de Man'ın sözünü okumak için, anti-Semitik, utanmazca işbirlikçi ve Nazi yanlısı bir gazetede bir yazarın, nasıl gerçekten yalnızca halihazırda yürütülmekte olan (belki de Nazilerin Yahudileri Madagaskar'a yerleştirmeye yönelik kısa ömürlü planına bir anıştırmayla birlikte),[25] Filistinlilerin mülksüzleştirilmesini gerektiren Siyonist projeye destek vermekle kalmayıp, bunu öylesine fütursuzca, neredeyse

24) Paul de Man, *Wartime Journalism*, 1939-1943, der. Werner Hamacker, Neil Hertz ve Thomas Kenan (Lincoln: University of Nebraska Pres, 1988), s. 45.
25) Bkz. Michael R. Marrus ve Robert O. Paxton, *Vichy France and the Jews* (New York: Schocken Boks, 1981), s. 59-61, 112-13.

elinin tersiyle, sanki asıl konu Filistinlilere en azından üç kuşaktır dadanan musibet değil de, Avrupa'nın sağlığının devasıymış gibi yaptığını söyleyecek birini beyhude yere beklemeyi gerektirir. De Man'ın bu küçük yorumunun aynı derecede korkunç olan bir başka yönü, Avrupa'nın kültürel sağlığı açısından Yahudilerden kurtulma arzusu ile Filistin sorunu arasındaki doğrudan bağlantının şaşırtıcı şekilde bir arada bulunmasıdır.

Gelgelelim, bu düğümü çözmek için daha da ilerlememiz ve de Man'ın Siyonizme yönelik kısacık göndermesinin, sağcı, hatta faşist Avrupa düşüncesi ile bizzat Siyonizm arasında bir bağlantı bulunduğunu söylememiz gerekir –hemen savaş sonrası dönemde, Filistin'de bir Yahudi devleti kurma isteği artınca ve aslına bakılırsa, Batılı bağlamda ilerici bir fikir haline gelince, çarçabuk gözden kaçırılan bir bağlantıdır bu. 1980'lerin başında Amerikalı akademisyen Lenni Brenner *Zionizm in the Age of the Dictators* (Diktatörler Çağında Siyonizm) adlı kitabını[26] yayınladığı ve -en ünlü yaşayan temsilcisi İzak Şamir olan- sağcı Siyonizm ile -Adolf Eichmann da dahil- Üçüncü Reich'ın yetkilileri arasında bir dizi aktif bağlantıyı gösterdiği zaman, bu kanıtların popüler ya da kamusal alanda tartışmaya bile açılmamış olması ironik bir durumdur. Burada 'kanıtlar'dan kastım, karşılıklı yazılan mektuplar, kişiler arasındaki temasların ayrıntıları ve benzeri şeylerdir. Salman Rüşdi olayında yakın geçmişteki beklenmedik gelişmeler göz önüne alındığında, daha da büyük, hatta daha acı bir ironiyle, İngiliz ve Amerikalı yazarların Rüşdi'nin Ayetullah Humeyni'nin tehditlerine karşı konuşma ve kitap ya-

26) Lenni Brenner, *Zionism in the Age of the Dictators: A Reappraisal* (Westport. Lawrence Hill, 1983).

yınlama hakkını savunmak gibi hayran olunacak derecede kutsal bir davaya birbirini ezerek koşmalarıyla birlikte, bu olaydan daha iki yıl önce, Ocak 1987'de bir İngiliz oyun yazarı olan Jim Allen'ın *Perdition* (Mahvoluş) adlı oyununun, Edwin Black'in *The Transfer Agreement*'ında (Nakil Anlaşması) da anlatıldığı gibi, *savaş dönemi* Avrupa'sında Siyonistler ile Nazi yetkililer arasındaki 'savaş dönemi işbirliği'nin öyküsünü ele aldığı için Londra'daki Royal Court Theater'dan yasaklanıp kaldırıldığı bir kez daha unutuldu.[27] Rüşdi'yi haklı olarak savunan entelektüellerin pek azı daha önce Allen'ın yanında yer almıştı ve oyun kamusal bilgi alanından öylece silinip gitmişti; 1988'de bir İngiliz arkadaşım bana, oyunun bir video kasetini çekmeye yönelik bir girişim olduğunu, sırf kayıt için bir araya gelineceğini, ne var ki buna bile izin verilmediğini söyledi. Bu anlamda de Man olayı konusunda yaratılan hal, öylesine yoğun, girift ve geniş bir gövdedir, hakkında tarihin kayıt düştüğü kişiye öylesine bağlı, öylesine şaşırtıcı gelişmeler, öylesine beklenmedik şekilde dal budak sarmış koşullardan oluşan gerçek bir ağ oluşmuştur ki, yapabileceğimiz tek şey, bunların doğru bir envanterini çıkarmak olabilir. Demek ki, teorilerinin içsel ve dışsal yönlerini ayrıştırma noktasından uzak, ama esasen, yorumlayanın meşrebine göre, bazı durumlara ışık tutacak, bazılarının da üzerini örtecek bir yaklaşımlar silsilesiyle karşılaşacak şekilde, de Man'ın ölümü ve savaş dönemi metinlerinin yeniden keşfine yeterince yakın bir noktadayız.

---

27) Jim Allen, *Perdition: A Play in Two Acts* (Londra: Ithaca Press, 1987). Oyunun bu basılı versiyonunda ayrıca, oyunun yankılarını yansıtan eksiksiz bir gazete makaleleri, yorumlar ve analizler seçkisi de yer almaktadır. Ayrıca bkz. Edwin Black, *The Transfer Agreement: The Untold Story of the Secret Pact Between the Third Reich and Jewish Paletsine* (New York: Macmillan, 1984).

Yazılı metinlerde, harfler ve kelimeler kuşkusuz bir anlam yaratırlar; konuşma diliyle ortak, örtüşen bir mantığı paylaşırlar; iptidai bir yansıtma ilişkisi bir yana, müzik notaları ile sözcükler arasındaki ilişkiden çok farklıdır bu. Müzik bir şey göstermez ve dille ortak bir mantıksal ifadeciliği paylaşmaz. Bununla birlikte, Wagner ve daha az olmakla birlikte Richard Strauss'a ilişkin her tartışmada benzer, hatta çok daha büyük ölçüde ve genellikle kaba saba yaklaşımlar görülüyor. Her iki isim de Avrupa ve ABD'nin her köşesinde hatırı sayılır bir sıklıkta icra edilir, ama İsrail'de Zübin Mehta ve İsrail Filarmoni Orkestrası'nın yakın geçmişteki tek bir performansı dışında, Wagner İsrail'de icra edilmez, aslına bakılırsa, icra edilmesi yasaktır. Buna karşılık Strauss, İsrail'deki şöhreti (berbat bir hüsnü tabirle söylersek) tartışmalı olmasına karşın, icra edilir. Wagner'in yasaklanmasının gerekçeleri olarak, onun alenen deklare edilmiş bir anti-Semit olması, Alman ve Batı Avrupa sanatının bir ürünü olarak kendi müziğinin ideolojik ve estetik anlatılarının fark edilir derecede kendisinin Yahudi karakteri adını verdiği şeyi dışlamak, onun derisini yüzmek ve -söylendiğine göre- onu imha etmek yönündeki girişimlerine dayanması verilir. Onun bu iğrenç fikirleri, ilk çıkışından neredeyse 150 yıl sonra, bugün bile bir *ideé reçue** oluşturacak kadar iyi bilinmektedir. Gene de, Bayrouth** ve Wagner ailesinin fertlerinin (başta Winifred) Hitler'e ve Hitler'in düşüncesine özellikle yakın olması sebebiyle, pek çok zihinde Wagner'in müzikal dramaları ile Nazile-

*) Basmakalıp klişe. (ç.n.)

**) Ortadoğu Almanya'da, Nürnberg kentinin kuzeydoğusunda bir kent. Richard Wagner 1872'den 1883'e dek burada yaşamış ve kentin uluslararası üne sahip müzik şenliklerinin yapıldığı opera binasını tasarlamıştı. (ç.n)

rin genel olarak tüm insanlığa karşı yürüttüğü bütün o korkunç kıyımın tarihi arasında tartışılmaz bir yakın çağrışım kalmıştır. Kirlilik öylesine büyüktür ki, Hitler'in yükselişinden çok önceleri ölmüş olmasından dolayı Wagner'i bağışlamaya yönelik her türlü girişim, gülünç derecede (sahtekârca dememek için bu sözcüğü kullandım) etkisiz kalmaktadır.

Adorno, Wagner'in Yahudilere karşı nefretinin (yarattığı Beckmesser, Mime ve Alberich portrelerinde hayli açık bir şekilde kendini gösteriyordu bu) indirgenemez olduğunu ileri sürmekte haklıydı ve bu anti-Semitizmin Walter Benjamin'in tiksinti, 'tiksindirici bulunanla aynıymış gibi düşünülme korkusu' olarak tanımladığı şey olduğunu ileri sürecek kadar da kavrayışlıydı.[28] Gene de, Wagner ile Nazizm arasındaki örtüşmeler (Adorno daha sonra Wagner'i 'emperyalizm ve terörizmin hevesli peygamberi' olarak adlandırır) geçiştirilemeyecek kadar yakın zamanlara aittir. Karşı konulamayacak kadar aşikâr örneklerden birkaçını alırsak, bir operada, olayların birinde Alberich'in altın yüzüğüyle Niebelheim'a hükmettiği ve korkuttuğu erkek kardeşini yönetmek üzere Tarnhelm'i işe aldığı *Das Rheingold*'da canavarca yankılanan şu sözler vardır: *Nacht und Nebel/Niemand gleich* (Gece karanlığı ve sis/kimse kimseye benzemez). Bunlar, o rezil Nazi düzeninin ölüm kampları için kullandığı sözcüklerin ta kendisidir. Ya da *Die Meistersinger*'in final sahnesinde, Hans Sachs'ın kalabalığa, 'kutsal Germen sanatı'nın sağlıklı erdemlerinden ve ona yönelik yabancı, istenmeyen etkilerin tehdidinden söz eden daha düşük yoğunluklu örneği gösterilebilir.

28) Theodor Adorno, *In Search of Wagner*, çev. Rodney Livingstone (Londra: New Left Boks, 1981), s. 24.

Tarhnelm motifinin uğursuz kromatizmi,* kolayca yarım yüzyıl sonraki Nazi yükselişinin habis ve sağlıksız hazırlığı olarak yorumlanabilir, ve Alberich'in sevgisizliği ve laneti gönüllü kabullenişinde, dünyanın fethine yönelik sonu gelmez arzusu, bin yıl sürecek Reich'ın dehşet verici planlarını gölgede bırakır. Bununla birlikte, Sachs'ın *Die Meistersinger*'ın en sonunda bütünüyle daha az marazi görünen duyguları, yirminci yüzyıl Alman yabancı düşmanlığının belirli yönlerini önceleyen örnekler gibidir. Nuremberg'de toplanan halka, yabancı etkilerle ya da fetihlerle tehdit edildiğinde yararlı yönlerin ortadan kalkacağı şeklindeki Germen sanatı doktrinini vazeder. Dolayısıyla, ihtiyat ve muktedir kuvvetlere sorgulamaksızın itaat yönünde, endişe uyandırıcı bir otoriter doktrini öğütler (*"ehrt eure deutschen Meister!"* /"Alman üstatlarınıza saygı gösterin!"). Alberich'in müziği katı ve kromatik iken, Sachs'ın (dış tehditlere kısaca değinmesi dışında) diatonik** olarak sağlam olması, Wagner'in müziğin kendini dünyevî durumlara nasıl kolayca uyarlayabildiğinin farkında olduğu anlamına gelir ve bu da kesinlikle Wagner'in program ve anlatımcı müziğe yönelik üstün yeteneğinin tam özünü oluşturur.

Bu iki örneğin müzikal üslûplarının, estetik konumu suçlanamayacak bir müzikten kaynaklanması ve o müziğe götürmesi sorunları -azaltmak şöyle dursun- aslında daha da ağırlaştırır. Alberich, netameli satırlarını, nihaî gelişimi Richard Strauss, Bruckner, Mahler, Debussy ve kuşkusuz Schoenberg gibi büyük isimleri açıklayacak olan ve armo-

*) Seçilen tonda ve anahtarda yer almayan tizleri, düşük tonları ve piyanonun beyaz tuşlarını kullanma. Romantik dönemde yaygınlaşan bu üslûbu en iyi şekilde değerlendiren Wagner, böylece müzikte temel bir dönüşümü gerçekleştirdi. (ç.n.)

**) Kromatik değiştirmeler olmaksızın yedi tonluk standart ölçek kullanan. (ç.n.)



ÖRNEK 3: Wagner'in *Die Meistersinger*'i, Birinci Perde'nin başlangıç korosu.

nik olarak ileri bir deyişle aktarır; ki Schoenberg müzikte son devrimcidir ve hayatının son dönemlerinde koyu muhafazakâr bir kraliyet yanlısı Yahudi besteci olmuştur; etnik/milliyetçi eserlerinden (*Moses und Aron* bir yana) biri, Theodor Herzl üzerine ya da daha çok, onun teşebbüslerinin Schoenberg tarafından yeniden yorumlanmasına dayanan bir Siyonist drama olan *Der biblische Weg*'dir.[29] Öte yandan, Sachs'ın söylevinin, Bach ve Handel gibi anıtları bulunan Germen koral müziğinin uzun geleneğine ait olduğu ve bu gelenekçe hazırlandığı aşikârdır. Bu nedenle,



ÖRNEK 4: *Die Meistersinger*, final koral bölümü.

29) Bu konuya ilişkin aydınlatıcı bir tartışma için bkz. Herbert Lindenberger, "Arnold Schoenberg's *Der biblishce Weg and Moses und Aron:* On the Transactions of Aesthetics and Politics", *Modern Judaism* 9 (1989), s. 55-70.



ÖRNEK 5: Beckmesser'in şarkısından parça, *Die Meistersinger*'in Üçüncü Perdesi.

Wagner ve ünlü selefleri arasında, özellikle de koral çokseslilik ve temelde daha önceki ustaların kiliseye özgü bağlamında ısrar açısından doğrulanan devamlılık bellidir. Nitekim, *Die Meistersinger*'in ilk sahnesi bir kilisede geçer ve Nuremberg halkınca söylenen koro şarkısı, operanın sonunda, Sachs'ın Alman sanatına yaptığı veda selamından birkaç dakika önceki muzaffer koro ilahisiyle güçlü bir şekilsel ve öğretisel benzerlik taşır (Örnek 3). Büyük final

(Wagner'in notasyon tekniğinin açıkça gerektirdiği org tarafından daha da pekiştirilen) Prelüdün Do-majör kadansları, Nuremberg'i ve halkını kutlar şeklindeki ilk dizesiyle (*"Da zu dir der Heiland kam"*/"Kurtarıcımız size doğru geldikçe") koronun Do-majör toniğine girer dosdoğru. Final koral (*"Wach' auf"*), her ne kadar Wagner'in ezgisi belirgin biçimde kendi *Meistersinger* temasının motif olarak dönüştürülmüş bir şekline bürünse de, Alman Lutherci korallerden en ünlüsünden birini yankılar (Örnek 4).

Açıktır ki, Wagner'in tek arzusu, Hıristiyanlığın olumlu değerlerini ve müzikal üslûbunu kendi hizmetine sokmak değil, ayrıca, Beckmesser'de simgelenen bütün hastalıklı, çokbilmiş, gülünç derecede ikiyüzlü ve sonuç olarak müzik dışı özellikleri dışlamak, sonra da bunları gayrı-Alman ve yabancı diye damgalamaktı. O Beckmesser ki, en iyi şarkısı sadece Walther'in en sevilen şarkısının değil, aynı zamanda Sachs'ın II. Perde'de Havva'mn Cennet Bahçesi'ni terk etmesinin ardından acıyan ayağına dair o vülger takır tukur şarkısının da istenmeden yapılmış nevrotik bir parodisidir.

Bütün bunlarda (ve kuşkusuz tüm *Leitmotive* sisteminde), Thomas Mann'ın *Doctor Faustus*'unun kudretle kavradığı, totaliteryanizmin dolaysız simgesi olarak görülebilecek Wagner'in müzikal ve dramatik amacını güçlendirmeyi hedefleyen amansız bir ayna etkisi vardır. Adorno, Wagner'in bu yönünden 1930'ların ortalarında söz eder, ama bunun müzik üzerindeki zararlı estetik etkilerini de vurgular: "Wagnerci ifadeyi özgül olarak niteleyen şey," diye yazar, "onun kasıtlılığıdır: *Leitmotiv*, pıhtılaşmış anlamın bir zerresini aktaran bir işarettir."[30] Adorno'nun iddi-

30) Adorno, *In Search of Wagner*, s. 44-45.

asına göre, gerçi müziğin gerçek anlamda istenen etkisi çelişkilerle asla sona ermeyen bir ezgi olsa da, burada sonuç, sayısız sınırlamayla kösteklenmiş bir üslûptur. *Faustus*'da Mann, bu aynı bakışın baş döndürücü derecede üretken yönlerini yakalar ve bunları Nasyonal Sosyalizm ilkesine yüceltir. Adrian Leverkühn'ün şeytanla sözleşmesi, bu nedenle, teknik ilgilerini sanatların en az anlatımcısı ve en şekilcisi olan müzik ile ahlâk-dışı, iyi ve kötünün ötesinde bir Nietzsche'ci tarzda kavranan hayat arasında olabilecek koşutluğu kopya eden müzisyen için son derece uygun bir mesel oluşturur.

Burada bu koşutluklardan bazılarını kısaca hatırlamamız gerekiyor: Adrian'm gerçek hayatın davranışını taklit eden cansız nesnelere duyduğu yakınlık; onu Beethoven'a, ilâhiyata, Do-majör üçlüsüne götüren 'ilksel'e ilgisi; bilgiye dönüşecek sanat esini; çoksesli ve bu yüzden zengin ve imkânlarla dolu bir şey olarak ahenksizlik; müzik ile ilâhiyat arasındaki örtüşme; ve sonraları, matematik ve ilâhiyatın evliliğindeki aracı olarak müzik. Adrian şeytanla karşılaştığında, ona müzikte klasik müziğin bütün eserlerinin ötesine geçme imkânı sunulur –şeytan buna 'nakışlar' adını verir, ki bu geç romantik dönemde tamamen sosyalleşmiş, özerk olsa da bayağı olan, kabullenilemez bir klişe haline gelmiştir. Özgünlük sağlıktan türeyemez, zira Mann'ın Tanrı tarafından hükmedilen bir tarihsel zamana ilişkin simgesi olan düzenlenmiş permütasyonları içinde kanon formu, notaların bütün muhtemel kombinasyonlarını bitirip tüketmiştir. Bundan dolayıdır ki, parodi ile eleştiri, kendilerini bu aşırı olgunlaşmış ve tükenmiş dönemde tek gerçek yenilik olarak sunarlar ve bunların gerçekten yetenekli bire-

yin hayatındaki eşdeğerleri, zaman ve kültürün dışında, alışılmış sürede işlenmiş her şeyin kapsamı ötesinde, ilksel olanın hastalık ve barbarlığıdır.

Dolayısıyla, doğaüstünün bahşettiği zaman ve insanlığa meydan okuma eğilimi, Adrian'a yeni bir şeytanî kudret vermektedir, çünkü yetenek, aşkın olana bir anda erişme imkânı sunar. Bu ilke, şeytanın ağzından şöyle dile getirilecektir:

> ...kudreti artıran türden bir yalan, etkisiz derecede erdemli her türlü gerçeğe karşı güçlüdür. Yaratıcı, deha veren bir hastalığın, bütün engellerin üzerinden atlayan bir ata binen, kendinden geçmiş bir cesaretle zirveden zirveye sıçrayan bir hastalığın da, ayaklarını sürüyen bir sağlıklılıktan bin kat iyi olduğunu söylüyorum... [Böylelikle şeytan, Adrian adına hayran olunacak bir başarı öngörür.] Sen yolu takip edeceksin, geleceğe doğru yürüyüşü gerçekleştireceksin, diğerleri, çılgınlığının artık çılgınlığa ihtiyaç duymamasına şükredenler senin adına sövecekler. Senin çılgınlığın onların sağlığını besleyecek ve sen onlarda sağlık kazanacaksın... Yalnız zamanın felç eden güçlüklerini aşmakla kalmayacak, zamanın kendisini aşacaksın; bununla kastettiğim şey, kültürel çağ ile onun kültüdür, ve barbarca davranma cesareti, hatta bütün o insancıllıktan, bütün o muhtemel kök hücre tedavisi ve burjuva inceliklerinden sonra, iki kat barbarca davranma cesareti.[31]

Mann, bu vaade, modern Almanya'nın -hatta belki bizzat Batı uygarlığının- korkunç kaderini yükler. Müziğin te-

31) Thomas Mann,. *Doctor Faustus* çev. H. Lowe-Porter (New York: Random House, 1966), s. 242-243.

mel dilsizliği, Mann'a, tıpkı Leverkühn ve Adorno (ki kendisinin yozlaşmaya dair müzik felsefesi, Beethoven'm son, yani üçüncü dönem üslûbunun -özellikle Beethoven ikinci dönem üslûbunun gelişmeci varyasyon formundan üçüncünün 'sabit dönüş'üne doğru geçtikçe- eleştirisine ve gayrı insanîleşmiş yabancılaşmasına yaslanır) gibi, müziğin taklitçi, kontrpuantal ve zehirleyici bilgisinde, muazzam bir uygarlık başarısının feci düşüşünün alegorisini görme imkânı veriyordu. Leverkühn'ün hayat öyküsü, bu gayya kuyusuna düşüşün vücut bulmuş halidir ve Mann'ın romanının yoğunlaşmış gücünden pek az sapar; yaptığı -Rose Subotnik'in gösterdiği gibi- Adorno'nun Batı müzik tarihine ilişkin dağınık felsefî fikirlerini, insafsızca değişmez bir anlatı yönüne sahip tutarlı bir mesele dönüştürmekten başka bir şey değildir.[32] Bu iki kutba uygun simgeler, Beethoven'ın "Neşeye Methiye"si ve Berg'in *Lulu*'sunun açılış bölümüdür –insancıl iyimserlikle başlayıp ıstırap dolu bir on iki notalı ahenksizlikle sona eren iki simge. İlki, kardeşlik ve sevginin çınlayan onaylamasıyla, insanlığın açıklık ve neşeyle büyük serüvenlere başlayabileceği şeklindeki romantik imkânın kutsallaştırılmasıdır. İkincisiyse, insanlık karşıtı bir çaresizliğin karanlık bir yoğunlaşmasıdır; notalar, Lukács'ın deyişiyle, Tanrı'nın terk ettiği bir dünyanın yoksunluk ve yabancılaşmasını hissettirirler. Zaman anlayışından veya hoş bir uyumdan yoksun, sevimsiz karmaşıklığı içinde, artık insanî etkinliğin bir yansıması olarak hizmet edemediği için müzik bir yadsıma, kendisini doğuran toplumu yok eden bir unsur olmuştur.

32) Bkz. Subotnik'in makalesinin ilk sayfaları: "Adorno's Diganosis of Beethoven's Late Style: Early Sympotms of Fatal Condition", *Journal of the American Musicological Society* 29 (Temmuz 1976).

Doctor Faustus'u yazarken (veya biz onu okurken) Mann'm, Adorno'nun keskin ve talepkâr negatif diyalektiğini, ister en büyük romanında yaptığı gibi alegorik bir yararlanmaya -biz Adorno'nun Mann'la paylaştığı çağdaş felâket konusunda ortak endişe duysak bile- ister Kretschmar ya da bizzat Adrian gibi karakterlerce dile getirilen (fakat Adorno'nun 'anti-metinleri'nin başka her yerinde kararlı bir şekilde karşı olduğu görülen) sistemli teorileştirmelere sokmakta haklı olup olmadığına gelince, doğru cevabın ne olduğundan emin değilim. Fakat bizzat Adorno, müziğin özerkliği sorunsalının, yirminci yüzyıl boyuncą yalnız uzmanları ilgilendiren bir konu değil, evrensel önemde bir mesele olduğunu öne sürer. Bundan dolayıdır ki, *Modern Müziğin Felsefesi*'nde Adorno, güçlü, ama gene de melodramatik Schoenberg karakterizasyonlarıyla (klasisizmini inandırıcı bulmadığı ve ön-faşist olarak görerek nefret ettiği Stravinsky'nin tersine), Leverkühn gibi, müziğin toplumdaki rolünün önemini kişiselleştirir. Bu anlamda, ister Mann'ı eleştirip Adorno'ya geri dönelim, ister Mann'ı anlamak için Adorno'dan yararlanalım, pek bir şey fark etmez: Tartışma alanımız, tarihi açıklamak için okülte, müziğin aşkıncı yönlerine dayanan müzik ile, tam tersine, müziği açıklamak için nedenselci ve 'nesnel' niteliklere dayanan tarih olarak karşımıza çıkan, üst üste binmiş bir tarih teorisi ve müzik teorisiyle büyük ölçüde kapanır.

Doctor Faustus'un yayınlanmasından kısa süre sonra, 1950'de Princeton'da roman hakkında yapılan yuvarlak masa toplantısında, bu durumun yarattığı sorunlara dair hakikaten ilginç bir önsezi vardır. Toplantıya Francis Fergusson, Joseph Kerman, E. T. O. Borgeroff, Erich Kahler

ve Edmund King katılmıştı; tutanaklar, olayı 1949-1951 Princeton Seminerleri'ne ilişkin *Enlarging the Change* (Değişimi Genişletmek) adlı kitabında unutulmaz şekilde aktaran Robert Fitzgerald tarafından kaleme alındı. Kahler bir yandan *Doctor Faustus*'un "oyunbaz sapmalardan ibaret tek bir niteliğe bile yer bırakılmayan, fakat her şeyin başka her şeyle ve bütünle bağıntısallığının katı biçimde hesaplandığı, sinirli, aslına bakılırsa fazlaca heyecanlı yapısal sanatsallığı -ömrü boyunca dikkatle gizlemiş ve saklamış olduklarının bir patlamasıyla, neredeyse matematik bir sanatsallık-" olan bu kitaptan derinden etkilenmişti.[33] Öte yandan da Kahler, kitabı sahte bir 'temel öncül'e (ahenk ile kontrpuan arasındaki antiteze) dayanmış buluyor ve Mann'ın 'tarihe olan büyüleyici hayranlığını ve onu büyüleyici şekilde çarpıtması'nı meşrulaştırmaktan çok uzak[34] oluşunun, kitabı ve onun kompozisyon tekniklerini *Zeitgeist*'la bağlantılandırma çabasını ciddi biçimde yaraladığını düşünüyordu. Tıpkı Kerman gibi bir müzisyen ve bir eleştirmen olan Robert Craft'ın roman hakkındaki kavrayışlı makalesinde de, Mann'ın yaptığı atlamalara benzer bir itiraz okunabilir.[35]

Müzikte olsun, başka herhangi bir insani etkinlikte olsun, sözgelimi 'bir şey (müzik gibi) eşittir herşey' veya 'tüm müzikler, eşittir, tek bir büyük özetleyici sonuç, eşittir, başka bir şey olması mümkün değildir' diye yargılayan, teorileştiren ve bütünselleştiren tüm retrospektif tarihsel çözümlemeler, her yönden kendisine sonsuz gö-

33) Robert Fitzgerald, *Enlarging the Change: The Princeton Seminars in Literary Criticism, 1949-1951* (Boston: Northeastern University Pres, 1985), s. 181.
34) *A.g.y.*, s. 195.
35) Robert Craft, "The *Doctor Faustus* Case", *New York Review of Books*, 7 Ağustos 1975.

nül borcu duyduğum Foucault'nun geç dönem çalışmalarındaki sorunla aynı sebeple, bana daima entelektüel ve tarihsel bakımdan kusurlu görünmüştür. *Surveiller et Punir*'de (Denetleme ve Cezalandırma) Foucault'nun on dokuzuncu yüzyıl başında modern Batı Avrupa toplumunda çeşitli disiplinlerin doğuşuna ilişkin nefes kesecek kadar güçlü metnini hatırlayın. Foucault bunların ortaya çıkışını hapishanelerin, hastanelerin, ıslahevlerinin doğumuyla bütünleştirir. Kitabın sonlarına doğru, hükümdarın tekil kudretinin yerini alan iktidarın mikrofiziğinin artık disipliner bir toplum olarak adlandırdığı toplumun bütünü üzerinde nasıl egemenlik kurduğundan söz eder. Foucault'nun gerçek olup olmadığına aldırış etmeksizin, sadece teorik bir ifadede bulunduğunu söyleyenler çıkabilir, fakat biz onun kendi siyasal faaliyetlerine ilişkin anlattıklarından, bir süreliğine disipliner toplumun hararetli bir muhalifi olduğunu biliyoruz: Fransa'da cezaevleri reformu için ajitasyonla uğraştı, hükümlü gruplarıyla düzenli temas halindeydi vb... Gene de, *Denetleme ve Cezalandırma*'da betimlediği süreç açısından -Adorno'nun 'bütünüyle yönetilen toplum'uyla yakın bir benzerlik taşıyan- 'disipliner toplum', Nico Poultantzas'ın ilk işaret edenlerden biri olduğu üzere, kendisine gösterilen her türlü direniş dahil, önüne çıkan her şeyi siler süpürmektedir.[36]

Burada belirtilmesi gereken husus, Foucault'nun (her ne kadar kendi etkinliği üzerinden bakılırsa, doğru olması mümkün olmasa da) haklı olması halinde bile, şimdinin

36) Nico Poulantzas, *L'Etat, le pouvoir, le socialisme* (Paris: Presses Universitaires de France, 1978), s. 72-87. Ayrıca bkz. Said, "Foucault and the Imagination of Power", *Foucault: A Critical Reader* içinde, der. David Couzens Hoy (Oxford: Basil Blackwell, 1986), s. 149-155.

hikâyesinden ('disipliner toplumumuz'dan) soyutlanabilen ya da belki sadece ona atfedilen bir teorik modelin, neden böylesine karşı konulamaz derecede bütüncül olması gerektiğini sormak son derece yerinde olur. Kuşkusuz çeşitli hapishane isyanlarının, kuşkusuz devrimcilerin ve reformcuların çabalarının -sözgelimi, on sekizinci yüzyıl sonunda Karayipler'deki Fransız sömürgelerini kasıp kavuran, sömürgeci köleliği ve kölelik karşıtı hareketin kendisini ortadan kaldıran büyük köle ayaklanmalarının-, temel odağı disipliner toplumun yorulmak bilmez ilerleyişi olan bir anlatıda bir yeri vardır. Gene de, Foucault'ya göre karşı koyma, suç işleme, cinayet işleme ve kısacası, her çeşit ihlâl biçimi, iki amaca hizmet eder: Bir, sistem tarafından eklemlenmeye, bu arada onun iktidarını onaylamaya; iki, hem gayrı insaniliği, hem de kaçınılmazlığı açısından sistemi suçlamaya.

Gittikçe artan ve yıkıcılaşan baskıya dair muazzam ölçüde etkili olan bütün bu teorilerin (Thomas Mann, Foucault, Adorno ve diğerleri) modern dönem boyunca Batı toplumunda ayırt edilebilir modelleri temel ve evrensel düzeye yükselttiğini söylemeye bile gerek yok. Bu nedenle, bu teorileri Avrupa merkezli veya emperyal olarak adlandırmak bana kalırsa bir abartı olmaz, özellikle de bunların aşırı uca varan ayrıntılı ifadelerden oluşan kombinasyonunda, kendine dönük ben-merkezciliği, kaçınılmazcılığı ve estetik kötümserliği içinde, bu modellerden kaçış olmadığına veya onlara gerçek bir alternatif bulunmadığına ilişkin öngörülerinde birbirlerini andırdıkları düşünülünce. Perry Anderson, Batı Marksizmi adını verdiği düşünceyle bağlantılı toplumsal teori düşünürlerine bulaşan estetisizm ile neredeyse çaresiz karam-

sarlık kombinasyonundan söz ederken çok haklıdır.[37] Ve böylece, de Man örneğini son bir kez daha hatırlarsak, Yeats'in 'vahşi zeminde denetlenemez gizem' hakkında ölümcül temelleştirmeler dayatma huyunu yaratan bütüncülleştirici ve zorba tavırlı ideoloji, de Man örneğinde neyin hakiki olduğuna, neyin gerçekten ona ait olup neyin olmadığına ilişkin ahlâkî, siyasal ve kültürel sorunu yargılamakta yardımcı olmaz. Başka bir deyişle, Wagner, de Man veya kaderi Avrupa'nın kıyametine bağlı olan başka herhangi birininkine benzer meselelerde, *bunun* tek tarih, tek kader, tek kültür ve üzerinde düşünmeye değer tek ihlâl biçimi olduğu varsayımını kabul etmeme konusunda dikkatli olmamız gerekiyor. Yalnız faşizme karşı direnişe karşılıklı bir dikkat göstermekle yetinmemeliyiz, Avrupa'daki olaylarla aynı anda meydana gelen Avrupa dışı tarihin dinamiğini de göz önüne almalıyız.

Benim savım, müzik, sanat ve kültür meselelerinin bu muazzam birbiri içinde erime, şişme ve abartmalara karşılık, çok yüksek bir bedel ödediğidir. "Müzik nedir?" ya da "Edebiyat veya edebîlik nedir?" gibi sorular, yakın dönemin sanat ve siyaset tartışmalarında çokça karşımıza çıkar. Gelgelelim, asıl söylenmesi gereken, Adorno, de Man, Wagner, vb. için onca çarpıcı olan bu büyüleyici tartışmaların, aslında genellikle izin verildiğinden çok daha geniş bir çerçevede (yani, Batı'nın muazzam emperyalist genişlemesinde) kendini göstermekte olduğudur. Batı ile onun çeşitli (çok moda, fakat gene de yararlı bir terimi kullanırsak) 'Öteki'lerinin karşılaşmasında, kendi içlerinde kendilerinin belirlediği bir Batılı öze yoğunlaşmış tek tek ulus-

37) Perry Anderson, *Considerations on Western Marxism* (Londra: New Left Boks, 1976).

lar ya da kişiler tarafından yapılan her şeyin çevresine 'Batı' adı verilen savunmacı bir çember çizme taktiği sık rastlanan bir şeydi; bu taktik, bizzat Öteki'nin varlığının tehditkârca ortaya koyduğu değişime ve sözümona kirlenmeye karşı koruyucu bir rol oynuyordu. Bundan başka, bu tür savunmacılık, temelleştirilmiş, öz olarak değişmeyen Kendi'ye doğru rahatlatıcı bir geri dönüşe izin verir. Aynı şekilde, Öteki'ni bir çeşit temel nesnellikte dondurmaya yönelik bir hareket de söz konusudur.

Elinizdeki kitap, bu hareketlerin ve karşı hareketlerin tarihini ayrıntılarıyla incelemeye uygun bir zemin değil. Fakat ortak olarak tartışılan önemlerine ilaveten Wagner ile Mann, aynı zamanda, Öteki'nden ilk kez olarak gelen isyankâr bir meydan okumayla ilk karşılaşmasında modernizmin bunalımını da temsil ederler; Öteki, âtıl, durağan bir nesne değil, egemen metropolisin dışından zorla giren bir varlıktır artık. Bu yüzden Wagner'in Yahudilere saldırıları (Beckmesser ve Mime gibi sefih dışarlıklılar örneğinde) ile, Mann'm *Venedik'te Ölüm*'ünde Gustav von Aschenbach'ın Apollonyen ve had safhada Avrupalı sükûnetini bozan Asyatik salgın hastalığa tepkisi arasında bir paralellik sezilebilir. Bu karmaşık çakışmaların ötesinde, daha sonraları yirminci yüzyılda sömürgeciliğin sona erişiyle doruğuna çıkacak güçlü bağımsızlık savaşları ve milliyetçi hareketlerin Avrupa dışında yol açtığı büyük kaynaşmalar vardır: Bunlar da Avrupa'nın üstünlüğüne tecavüzde bulunur. O halde, daha dar anlamda katıksız Avrupalı ya da Alman veya Fransız veya Yahudi ya da Hintli, Siyah, Müslüman, vb. olana odaklanmak, ayrı bir temelleştirme ilkesini -Yahudi özünü Alman'dan veya siyahı beyazdan, vb. ayırmak- ve bunun

yanı sıra tipleri saflaştırıp bunları evrensel ilkelere dönüştürmek anlamına gelecektir.

Bu evrensellikler, bugün başat bir kültürün, aslında bütün kültürleri oluşturan saf olmayanları ve melezleri imha etmesini sağlayan sömürgeleştirme süreçlerinin mirası olarak görünmektedir. Çağdaş tarih açısından bu süreçlerin ne denli önemli olduğu, son zamanlarda yapılan birkaç çalışmadan anlaşılabilir: Martin Bernal'in *Black Athena*'sı (Kara Atina) ve Eric Hobsbawm ile Terence Ranger'm derlediği *The Invention of Tradition*'da (Geleneğin İcadı) toplanmış çeşitli araştırmalar mevcuttur. Bernal'in kitabı, on sekizinci yüzyılın sonunda yeni bir 'Aryan' klasik antikitenin oluşturulmasının tarihini anlatır. Yunanca metinlerin kendilerinin (tıpkı antik Yunanistan'a dair bin beş yüz yıllık bilgi gibi) Yunanistan'ın aslında Semitik uygarlıktan muazzam ölçülerde etkilenmiş bir Mısır-Afrika kolonisi olduğunu söylemesine karşın, Yunanistan'ı Avrupalı olmayan karma mirastan koparmaya yönelik yeni Avrupalı arzu, sonuçları hâlâ bizimle birlikte olacak şekilde, kültürel tarihin yeniden yazılmasıyla sonuçlandı. Bu gerçek anlamda 'yeni' kurulan ve ülküselleştirilen Attik Yunanistan, klasik filolojinin bir meslek olarak doğuşuyla örtüşür (ki ideolojisinin işleyişi için -bunu ilk ortaya koyanlardan biri Nietzsche'ydi-, kökenlerini açıklayabilmek açısından, Bernal'ın yeni bir model adım verdiği şeye, Kuzey'den gelen bir istilâya ihtiyaç duyuyordu). Ve bu kasıtlı olarak oluşturulan paradigma, daha sonra Batılı hümanizmanın evrensel değerleri adına hem davetkâr hem de tehditkâr olan bir simgeye yüceltildi.[38]

38) Martin Bernal, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classic Civilization*, c. I ("The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985") (New Brunswick: Rutgers University Press, 1987).

Uydurma bir gerçekliğin, hemen hemen aynı, fakat entelektüel olmaktan çok toplumsal bir kapsamda kurulması *Geleneğin İcadı*'nda betimlenir. Burada ortamı sağlayan, modern sömürgeci niteliklerinin yanı sıra, artan toplumsal gerginliklerle (demografik, ekonomik, siyasal) eski bağları, ortodoks anlayışları ve iktidarı çözen, yönetici seçkinlere yeni (fakat icat edilmiş) süreklilik, kalıcılık ve iktidar veren hayalî yapıların yaratılmasını gerektiren metropolitan toplumlardır. Dolayısıyla, sözgelimi kraliyeti çevreleyen törenlerin, kitlesel halk gösterileriyle şenliklerinin, bir yandan modern Hindistan ve Afrika, öte yandan İngiltere ve ABD'nin belirgin bir özelliği olduğu yeni zamanlarda yeniden yazılan tarihler, bu toplumların fiilî işleyiş tarzına da katkıda bulunur.[39] Bu örneklere, Hannah Arendt'in *The Origins of Totalitarianism*'de (Totaliterizmin Kökenleri) unutulmaz biçimde betimlediği ırkçı düşünce meselesini de ekleyebiliriz.[40]

Şu anda ele aldığım hususların tümü, bize, daha pek çokları arasında Thomas Mann'ın fazlasıyla yaptığı gibi, kültür (ve müzikle edebiyatın kültür içindeki yeri) hakkında düşünme açısından küresel bağlamın bir kavranışını vermektedir. Totaliterliğin dehşetengiz yönlerinin yaşandığını söylemek, Avrupa tarihine dair yadsınamaz olan gerçeği ifade etmektir; ama onun hakkında her şeyi söylemek anlamına gelmediği gibi, yirminci yüzyılda dünya tarihine dair yakıcı derecede önemli olan tek şeyi söylemek de değildir: Tarih açısından araştırmaya ve dü-

39) Eric Hobsbawm ve Terence Ranger, der., *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), özellikle s. 10-11, Hobsbawm'ın "Introduction: Inventing Traditions" yazısı.
40) Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (1951; New York: Harcourt Brace, 1973), s. 158-221.

şünmeye mazhar olan, en azından onun kadar önemli başka modeller, başka çabalar, başka mücadeleler de olduğunu unutmamak gerekir. Özellikle önemli olan husus, *bütün* kültürel ve siyasal girişimlerin Avrupa çığının altında kalmamış olmasıdır; bu çığ -milyonlara felâket getirmesine karşın- tarihin önemli tek yönü olmadığı gibi, uzmanlaşmış akademisyenler ve genel entelektüeller tarafından danışma ve öğretim için kullanılacak tek yön de değildir. Bunları söylerken, geçmişi anlamaya yönelik ıstırabı, hatta matemli çabaları küçük düşürmek, kötümser ışıltısı ve hakiki derinliği çağdaş entelektüel söylemi öylesine onurlandırmış olan Adorno gibi düşünürlerle alay etmek gibi bir niyetim yok. Gelgelelim, ben seküler bir tutumun bizi çok iplikli bir tarihin karmaşıklıklarını tek bir büyük yumağa dönüştürme veya özgül anları ya da anıtları evrensel gerçekler düzeyine yükseltme konusunda uyarıda bulunduğunu söylüyorum. Hiçbir toplumsal sistem, hiçbir tarihsel vizyon, hiçbir teorik bütüncülleştirme, ne denli güçlü olursa olsun, kendi alanı içinde var olan bütün alternatifleri veya uygulamaları kapsama gücüne sahip olamaz. Onların aşılması ihtimali daima baki kalır.

En sözlüksel anlamıyla 'ihlâl', 'ötesine geçmek' anlamına gelir, ama basitçe bu mânâya takılı kalmaktan ziyade benim vurgulamak istediğim şey şudur ki, bu kavram, ille de yasaya veya tanrısallığa karşı kimi geri çevrilemez eylemleri ima etmez. Seküler ihlâl, bir alandan diğerine geçmeyi, sınırları denemeyi ve zorlamayı, heterojenlikleri karıştırmayı ve birbirine katmayı, beklentilere karşı davranmayı, öngörülmemiş zevkler, keşifler ve deneyimler sunmayı getirir. Bütüncelleştirme eğilimi bir

kez reddedildiğinde, artık sorgusuz sualsiz bir onaylamaya karşı hem Batı klasik müziği tarafından gerçekleştirilen, hem de onu içeren eksiksiz bir dizi ihlâl kendini ortaya koyar. Ben de şimdi bu meseleyi ele alacağım.

Donald Francis Tovey -Albert Schweitzer'den aktardığı- şu sözleri dile getirir: "Bütün sanatların içinde, kusursuzluğun bir *sine qua non** olduğu sanat, müziktir."[41] Bach ve Handel, uygulamada kusursuzluk olarak adlandırılabilecek şeyi başlattılar. Çoğu müzikolojik ve teorik çözümleme, büyük bir saygıyı, akademisyenliği, vb. yücelten bu türden bir bakışı önceden kabul eder. Üstüne üstlük, müzikal söylemde son derece yüksek bir profesyonelleşme söz konusudur; bunlar, toplum içinde kültürel bir etkinlik olarak klasik müziğin çevresinde yükselen bir duvar etkisi yaratır. Pop müziğe ilgi duyan eleştirmenler -en başta Jon Weiner ve Simon Frith olmak üzere- kitle kültürünün ticarileşme ve rock ile caz müziğini, bunların toplumsal kapsamda en uzlaşmaz ve dirençli yönlerini bile sahiplenme yöntemlerini araştırmışlardır. Fakat kamusal kabulün, merkezinde öğrenim ritüelleri, pedagoji gelenekleri, akreditasyon, performans, gösteri protokolleri tarafından korunan bir disiplin üretme ve sürdürmeye yönelik hatırı sayılır bir araç gerece sahip seçkin bir müzikal kültür olarak gördüğü şeye gelindiğinde, işler büyük ölçüde farklılaşır. Barok dönemden klasik ve erken romantik döneme dek armonik uygulama, sayısız değişime ve kaymalara uğradı (bir Haydn sonatını bir Chopin sonatıyla karşılaştırın, aralarındaki te-

*) (Lat.) olmazsa olmaz. (ç.n.)

41) Donald Francis Tovey, *The Main Stream of Music and Other Essays* (New York: Meridian Boks, 1959), s. 193.

zat apaçık ortaya çıkacaktır), fakat aslında neredeyse bir buçuk asırlık bu dönemde eğitimli, son derece uzmanlaşmış bir dil sürüp gider. Bunu 'gösterenin polis rejimi' olarak adlandırmak, bence, böyle bir dilin mekânda sürdürdüğü olağanüstü erimi, ve tersine, eşit derecede çarpıcı ölçüde, sınır ihlâlini ya da ciddi, hatta belki devrimci bir dönüşümü yasaklıyor veya en azından kısmen engelliyor göründüğü eşit oranda dramatik düzeyi dramatize etmek adına çok az şey yapmak olur.

Gene de müzik performansı, kompozisyonu ve araştırması -Batı toplumundaki etkileri eşitsiz ve bunların henüz tam olarak haritası çıkarılmamış olmakla birlikte- çarpıcı ölçüde kalıcı olmuştur. Şimdi yenilik, müzik tarafından müzikal olmayan alanlara yapılan istilâlar olarak bu etkiler üzerine düşünmek olmalıdır, tersi değil. Başka bir deyişle, müzik tarafından bitişiğindeki alanlara -aile, okul, sınıfsal ve cinsel ilişkiler, milliyetçilik, hatta büyük kamusal meseleler- aralıksız ihlâller, tecavüzler yapıldığını fark etmek hem ilginç hem de yeni bir husustur. Jane Fulcher'a ait yeni bir çalışma olan *French Grand Opera as Politics and Politicized Art* (Siyaset ve Siyasallaştırılmış Sanat Olarak Fransız Operası) alt-başlıklı *The Nation's Image* (Ulusun Görüntüsü), 1830-1870 dönemi boyunca ulusal siyaset tarafından etkilenmeleri ve daha ilginci, ulusal siyaset üzerinde bıraktığı etkiler açısından Paris opera salonlarındaki programları araştırır. Fulcher'in ulaştığı sonuçlar, kamusal gösteri, bu gösteri tarafından ortaya çıkarılan duygu tipleri (yurtseverlik, din duygusu, romantik aşk) ve bilet fiyatları, emek politikaları, kitle davranışı gibi gündelik meseleler ve hükümet politikaları, kamusal düzen, isyan, özgül yasaların onaylan-

ması, vb. gibi o anın daha büyük siyasal meseleleri arasında sürekli bir etkileşim olduğu yönündedir.[42]

Daha da keskin bir yöntembilim ve çözümleme sınavına, Richard Leppert'in *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Cent. England* (Müzik ve Görüntü: On Sekizinci Yüzyıl İngiltere'sinde Aile Hayatı, İdeoloji ve Sosyo-Kültürel Oluşur. adlı çalışmasında giriştiğini görüyoruz: Kitapta araştırıla müzikal pratiğin yeri, ev, ev ekonomisi, kadınlarla erkekle arası ilişki, mahkeme, pazar ile okul arasındaki ilişkidir. B nedenle Leppert, yelpazenin Fulcher'a göre tam ters ucur da -özel ya da amatör olarak- durursa da, Leppert'in ker di konusuna ilişkin anlatısında, ana hatları en belirgin mo tif, otorite ve toplumsal denetimdir: sınıf ve cinsiyet bölün melerini dayatan güç olarak müzik, sınıf farklılıklarını de rinleştiren güç olarak müzik, eril hükümranların saygınlı ğını arttıran güç olarak müzik.[43]

Daha da yeni bir çalışma, Michael P. Steinberg'e ait *The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology, 1890-1938* (Salzburg Festivali'nin Anlamı: Tiyatro ve İdeoloji Olarak Avusturya, 1890-1938), Avusturya fikrinin özellikle belirsiz olduğu bir dönemde Salzburg'da yıllık bir festivalin başlatılmasında Hugo von Hofmannsthal'in rolünü inceler. Steinberg'in çözümlemesi hem son derece ayrıntılı ve inceliklidir, hem de Avusturya'nın anti-Semitizm ve asimilasyon tarihinden, Barok ve Katolisizm ideolojisinden ve kuşkusuz Freud, Herzl ve von Hofmannst-

42) Jane Fulcher, *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).
43) Richard Leppert, *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).

hal gibi Viyanalı isimlerin özgül kariyerlerinden hatırı sayılır miktarda malzemeyi içerir. Fakat burada ilginç olan nokta şudur ki, Steinberg'e göre Mozart'ın müziği, 'Salzburg'un milliyetçi kozmopolitanizminin en nüfuzlu unsuru olarak, dış dünyayla Alman kültürünü paylaşmak' gibi bir kültürel hizmete zorlanmaktaydı.[44] Bu nedenle, bağışlanamaz kahramanı Don Giovanni, Hoffmansthal'in *Jedermann*'ıyla (*Everyman*'den yaptığı uyarlama) birlikte oynamak üzere Salzburg festivali emprezaryoları tarafından alındı ve *Sihirli Flüt* "Salzburg'un Mozart, barok kültleri ve Üçüncü Reich'ın *völkisch* (halkçı) ideolojisi için doğal bir ortak paydası" haline geldi.[45] *Amadeus*'ten* bu yana evrensel bir dahi olmaktan çok uzakta olduğu anlaşılan Mozart, kültür siyasetinin tam da göbeğindeydi, aslında müziği her zaman orada olmuştu.

Çağdaş sosyo-politik feminist bakış açısından, Susan McClary'nin, müziğin cinsel stereotiplerin (efeminelik, egzotik kadınlar -*Carmen*'deki gibi-, dolandırıcı erkek düşmanları) yaratımına katkıları hakkında bazı önemli makaleleri vardır.[46] McClary, Leppert, Steinberg ve Fulcher'in yukarıda değindiğim eserleri çok etkileyici olmakla birlikte, müzik hakkında yazmak söz konusu olduğunda, son derece dar görüşlü olmak bir yana, genel olarak tecrit edilmiş ve saygı dolu olma alışkanlığının muhtemel bir sebebine işaret ederler. Zira Batı kültürünün coğrafyasına ve onun içinde müziğin yerine ne kadar yakından bakılırsa,

44) Michael P. Steinberg, *The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology, 1890-1938* (Ithaca: Cornell University Press, 1990), s. 217.
45) *A.g.y.*, s. 219.
*) Milos Forman'ın 1984 tarihli filmi. (ç.n.)
46) Özellikle bkz. Susan McClary, "Foreword": Catherine Clement, *Opera, or the Undoing of Women* içinde, çev. Betsy Wing (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), s. xi-xviii.

müzik o kadar uzlaşmacı, o kadar toplumsal düzlemde bağlı ve etkin görünür; toplumsal enerjilerinin teknik açıdan uzmanlaşmış, şiddetle sınırlanmış ve on yedinci yüzyıldan beri kusursuzlaşmış ifadeleri altında o kadar gizlenmiş olduğu anlaşılır. Sözgelimi, sadece romantik aşk ve dinsel duygunun eğitilmesi ve yaygınlaştırılmasına odaklanırsak, müzik, gerek edebiyat gerekse resim gibi, genelde önemli bir rol oynamıştır.

Beethoven'ın *Fidelio*'su ile evlilikte sadakati öven (ama alaya da alan) bütün o edebî başyapıtlar arasındaki çağrışım hatırı sayılır niteliktedir, gene de ev hayatına dair anlatısal kurgulara ilişkin yapılmış tartışmalar arasında, *Fidelio* hakkında, Alfred de Musset veya Jane Austen'ın incelemeleri dahil, *Fidelio* çözümlemelerinden daha çok söyleyecek sözü var gibi görünen pek az tartışma yapılmıştır. Benzer şekilde, bir yandan Isolde, Lulu ve Elektra, öte yandan Nana, Eustacia Vye ve Molly Bloom arasında çeşitli bağlantılar kurulabilir; gerek daha önceki, gerek daha sonraki gerçekçi (veya dekadan, veya psikopatolojik) kadın portreleri olarak doğru dürüst betimlenmiş olmaktan çok uzak bağlantılardır bunlar. Bütün örneklerde, bazı gençten akademisyenler (Carolyn Abbate, Roger Parker ve diğerleri), bu bağlantıların hem edebî hem de müzikal üslûplarının ortak biçimsel, anlatıbilimsel, ideolojik ve psikolojik özellikleri içerdiğine dikkati çekmişlerdir. Başka bir deyişle, genelde müziğin toplumsal ve estetik özerkliğinin özgül karakterine odaklanan seçkin müzikologların (Dahlhaus, Cone, Meyer, Kerman, Gossett, Kivy, Taruskin, Treitler) eserlerinde şuraya buraya dağılmış kimi değerli ipuçları, artık yeni bir müzikolojik inceleme alanına dönüşmüş durumdadır; gerçi ben, klasik müziğe

toplumsal ve kültürel açıdan bakışın hissettirdiği kurumsallaşmış *pudeur*'ün* inatla var olduğunu da düşünüyorum, onu salt 'kusursuz' olarak nitelemenin ötesinde.

Kurumsallaşmış yapılar -ister genel kültürel çözümlemeye bakalım, ister yıl sonu icra repertuarlarına- tam da bunu yapar işte. Sözgelimi, müzikal icrada en önemli yerlerden biri sayılan, konser ve opera sahnelerinin kayıt mekânlarını barındıran New York gibi bir kentteki senfoni ve piyano resitali programlarını alm. Operada Metropolitan'ın repertuarı ve üslûbu, üç ya da dört besteciden (Donizetti, Verdi, Puccini) oluşan, tekrar tekrar kendini gösteren bir gruba ve bu bestecilerin bir düzine veya biraz fazla, çoğu *bel canto* veya *verismo* kategorilerine giren eserlerine takılıp kalmıştır. Bunlar Çek, Fransız, İngiliz, Rus ve çoğu Alman operasının icrasını fiilen engelleyen bir varlık kazanmışlar, buna karşılık, operanın anlaşılmayacak şekilde ve yüksek sesle şarkı söyleyen aşırı kilolu ve dengesiz kişilerle ilgili bir olgu olduğu fikrini teşvik etmişlerdir. Benzer şekilde senfoni ve resital repertuarı da, diğer kompozitörleri ve gelenekleri (Fransız, Çek, İspanyol, Rus) ya marjinalize edecek veya eserlerini klişeye dönüştürecek kadar indirgemeci bir uzmanlaşma alanına kısıtlayacak şekilde, klasik bir Avusturya-Alman besteciler dizisi (Mozart, Haydn, Beethoven, Brahms, Schumann, Bruckner, Mahler, vb.) etrafında inşa edilmiştir. Bu ikinci örnekte, Chopin'in eserlerinin yazgısı felâket noktasındadır, çünkü Chopin, bugün, nasıl bir müzikal ve kültürel açıdan bakarsak bakalım, gerçekte olduğu üzere insanı şaşkına çeviren bir devrimci olarak değil, efemine ve ehemmiyetsiz bir piyanist-kompozitör olarak tanınmaktadır. *Salon* söz-

*) Alçakgönüllülük, ölçülülük. (ç.n.)

cüğü onu özetlemeye yetip artmaktadır, hele hele Beethoven ve Brahms'a ilişkin o hayranlık dolu tartışmalar söz konusu olduğunda.

Hiç kimse gerçekte kanonların Arnold'çu 'en iyisi düşünülmüş veya söylenmiş' mihenk taşları olmadığım söylemiyor. Öyle oldukları aşikârdır, ama kültürel kanonlar ve genel olarak (veya özgül olarak müzikbilimsel) müzik analizlerinin sonuçları konusunda beni asıl ilgilendiren nokta, bunların sınırları ve öncelikleri fazlasıyla katı ve fazlasıyla hiyerarşik biçimde koyma eğiliminde olmalarıdır. Çoğu kez bunun bir sonucu olarak da, kuralın üstünlüğü büyük bir gayretle oluşturulmuş toplumsal iktidarı ya azaltılarak ya da tümden unutularak, bir tür Darwinci veya Hegelci kaçınılmazlıkla bütünleştirilmektedir. Dahası, kuralların ait olduğu peyzajın tamamının ortadan silinerek, geride (bana göre) onaylanmış başyapıtlar ve saygı duyulan yetkililerin hükmettiği hiç de hoş olmayan çorak bir ortam bırakmalarıdır. Bu yüzden, şu soruyu sorma hakkına sahip olduğumuzu düşünüyorum: "Beethoven'ı bugün olduğu yere getiren incelikle işlenmiş eserlere, Dussek ve Hummel'i Schubert ve Brahms'a karşı yok sayan toplumsal oluşumlara, bir Busoni ya da diyelim bir Boulez'yi üreten entelektüel çabaya ne oldu?"

Müzikte ender görülen özbilinçli özetleme anlarından sayılan Wagner'in *Die Meistersinger*'i, bu sorular ve düşüncelerin ışığında özel bir anlam kazanıyor. İdeolojik düzeyde bunun sonuçları görece açıktır: Benedict Anderson'ın kullanışlı deyimine başvuracak olursak, birleşmemiş ve siyasal olarak tutarsız eyaletlerden oluşan bir yamalı bohçada Alman sanatı, hayali bir cemaat olarak hizmet edebilir. Gene de operanın muazzam uzunluğu, Wagner'in müzik

için bir dizi toplumsal imkânı ortaya çıkarmasını veya işlemesini düşündürür (opera ne de olsa müzikal kompozisyon, yorumlama ve performans demektir), aksi takdirde gündelik müzikal etkinliğe terk edilecek, veya Eduard Hanslick'in *The Beatiful in Music*'inde (Müzikte Güzel Olan) doruğuna ulaştığı üzere, müziğe dışarıdan ve içeriden dayatılan, şiddetle daraltılmış sınırlar içinde marjinalleşecekti. Meistersinger'lerin kendileri de, Fritz Kothner tarafından Walther'e I. Perde'de *Leges Tabulaturae*'de ders verirken açıklandığı gibi, zanaatkârlar ve klasik tarzlar üzerinde ustalığa sahip hünerli müzisyenler olarak anlatılmaktadır.

Bu operadaki deha, Wagner'in müzikal yeterliliğin, aşk, arzu, kıskançlık, duygusal heyecan, hayranlık gibi dürtüleri ve güdüleri olan özel alan ile, müzmin cinsel perhiz içindeki bir bilgenin (Hans Sachs) egemenliğindeki, ama aynı zamanda uzlaşmacı gençler, yaşlı insanlar, zanaatkârlar, çıraklar ve çeşit çeşit kasabalıyı içeren bir topluluğun varlığıyla oluşturulan kamusal alan arasında kendini gösteren uyarlanmaları iletebilir veya bunlara yol açabilir olduğunu göstermesindedir. Bana kalırsa, çok az sayıda opera, sadece özel, ezoterik bir meta değil de, toplumsal bir etkinlik olarak görülürse, müziğin toplumsal gerçeklikle iç içe geçtiğini ve onun açısından önemli olduğunu sözcüğün gerçek anlamıyla göstermekte böylesine dur durak bilmeden ayrıntılı bir işlev görmüştür. Fakat *Die Meistersinger*'de asıl mücadele, şarkının kendisidir; sadece esin veya sadece teknik beceri olma halinden, kabul edilebilir, üzerinde anlaşılabilir, konsensus oluşturulabilir olana dönüştüğü zaman getirebileceği ödüller ve iyiliklerin simgesi olarak müziktir (Eva sadece bir meta olmaya tehlikeli derecede yakındır). Kutsal Germen sanatının dört köşeli kurumsallaşmacı er-

demi içinde onaylanan Wagner'in nevrotik kapanış sahnesine gelince, o sahip ister bir birey, ister bir kent ya da ulus olsun, sahibinin kavrayışından çıkan çok aşırı bir meta olduğu zaten kanıtlanan şeyi ilk ve son olarak kavramaya yönelik ham bir çaba olarak görebiliriz bunu. Boulez, "Wagner'in müziği, yaradılışı gereği ortaya koyması amaçlanan ideolojik mesajı taşımayı reddeder," derken çok haklıydı.[47] Alman sanat ve kültürünün büyüklüğü hakkındaki kendi onaylayıcı bildirilerine *alternatiflerin* tüyler ürpertici, muazzam enerjik gücü okunup bu güce kulak verilince, *Die Meistersinger*, son dizelerinin vurguladığı milliyetçi ideolojiye indirgenemez. Kontrpuantal eylem, nitelik ve icat yolunda çok ileriye gider.

Ve Edward Cone'un harika bir bakışla tartıştığı üzere,[48] karakterlerinin kendi içsel bilinçlerini istisnaî bir kolaylıkla açtığı 'opera ve onun sakinleri'nin neredeyse metamüzikal dünyasına ait olduğundan, *Die Meistersinger*, Wagner'in daha şimdiden hermetiğin sınırlarını aşıp, toplumsal dünyanın içine giriyor olarak hayal ettiği, müziğin söyleminin ta kendisi veya akıp duran can damarı için bir yarışmadır. Orada müzik hem bilgilidir hem de farkındalık kazanır, özellikle de müzikte 'ustalık' Walther, Sachs ve Nuremberg'in tamamı için saadetin ve toplumsal yetkenin tek anahtarı (ödül olarak Kadın'la birlikte) olduğundan. Kuşkusuz eserin cüretkârlığı ve uzunluğu, yerel bir şöhret olmanın ötesinde, ayrıca bir siyasal ve kültürel kişiliğe dönüşmüş olan yazarının ihtirasını yansıtmaktadır.

47) Pierre Boulez, *Orientations: Collected Writings*, der. Martin Cooper (Londra: Faber and Faber, 1986), s. 276.

48) Edward Cone, *Music, a View from Delft: Selected Essays*, der. Robert P. Morgan (Chicago: University of Chicago Press, 1989), s. 125-138.

Müziğin toplumsal rolünün sunumunda dikkat çekici bir ön örnek olarak *Sihirli Flüt*'le karşılaştırıldığında, *Die Meistersinger* önemli bir kültürel kilometre taşını geride bırakmıştır. Wagner'in müzisyenleri, gündelik olandan estetik olana doğal bir şekilde akan hayatlar süren eşit derecede yurttaş ve şarkıcı, ekmek peşindeki insanlar ve estetik hakemlerdir. Mozart'ın sıkıştırması, bir tür yüce yalınlığı erdemle ilişkilendirmekteki işaretlere dayalı alegorik üslûbu, virtüozca ifadeyi tehlikeli kadınsılıkla bütünleştirmesi, bence gittikçe küçülen bir alana, dünyevî ayartıcıların (büyük ölçüde gece kendini gösteren) dehşet verici etkilerine karşı istiflenmiş, tek sermayesi kişisel becerisi olan müzisyenin alanına sıkı sıkıya tutunmasının bir yoludur. Sarastro'nun ağır başlı (hatta belki parodi olarak) "In diesen heil'gen Hallen"ini Gece Kraliçesi tarafından söylenen iki aryadan istediğinizle karşılaştırın, demek istediğimi hemen anlarsınız. Fakat Sarastro ve Kraliçe sadece söyledikleri şey iken (ilki sıkıcı derecede yüce bir ruhban, diğeri bir karakter değil, kadınsı cilvelerin kısa ömürlü ve virtüozca bir makinesi), Wagner'in kişilikleri birbirinin sözcüklerine ve müziğine uygun düşerler, zira -Cone'un belirttiği gibi- onlara göre şarkı dünyası ile gündelik hayat dünyası birbirlerini tam anlamıyla bütünlemektedir.[49]

Fakat Wagner'in devasa ölçülerle kurulan ve hayal edilen müzik-dramlarının onca belirgin bir özelliğini oluşturan boyut ve ölçek meselesini de unutmamamız gerekir. Aslına bakılırsa, boyut ve ölçek, bestecilerin eserlerinde, formun klasik sınırlarının neredeyse hiç durmaksızın daha büyük kaynaklar ve uzunluklar yönünde ihlâller ge-

49) *A.g.y.*, s. 129-130.

rektirdiği Beethoven'dan beri önemli bir rol oynar. *Poetika*'da Aristoteles, dramdan, ne çok iri ne çok küçük, ne çok uzun ne de çok kısa, bir bakıma zorunlu ve doğru dürüst büyüklük ya da boyuta sahip bir şey olarak söz eder. Risalesindeki bu ve diğer pasajlardan, klasik birlik anlayışının yanı sıra, çok uzun zamandan beri, genel olarak söylemek gerekirse o dönemden 1800'e dek uzanan Batı sanatıyla bütünleştirilen oran, sınır ve kısıtlama kavramları ortaya çıkıyordu; sözü geçen dönemden sonra egonun aşırılıkları, çok büyük boyut ve aşırı etki, yaygın hale geldi. Biz müzikte alçakgönüllülüğü ve kişiliği öne çıkarmama tavrını klasik üslûbun simgeleri olarak kabul ederiz; ister sonat, dans ve arya biçimlerinde olsun, isterse opera ve konserler gibi laik tarzlarda veya missa*, kantat ya da çoksesli ilahi gibi dinsel tarzlarda olsun, 'form'a ketumluğun yol gösterdiği ve bilgilendirdiği varsayılır.

Bu alışılmış özelliklerin onlara özgü bir çeşit sezgisel veya dolaysız geçerliliği vardır ve sık sık, Wagner ve Strauss'un tersine, diyelim Mozart ve Haydn'ı dinleme tarzımıza damgalarını basarlar. Son zamanlarda müzik üzerine genel olarak en çok beğenilen çalışma, Charles Rosen'in *Klasik Üslûp* adlı kitabıdır; bu çalışmanın kapsamı ve sonuçlarına göre, klasik üslûp, uyum, süsleme, yapı gibi unsurları ve sonat formunu topyekûn kolektif kullanıma açan idiyomatik bir denge edinmiş bir dizi özgül uygulamadan (Mozart, Haydn, Beethoven) derlenen bir tutarlılık formuydu. Gene de, kitabın sonlarına doğru Beethoven hakkında bir bölümde Rosen, *Hammerklavier* Sonatı, *Grosse Fuge* ve *An die ferne Geliebte* gibi eser-

*) Katolik kiliselerinde ekmek ve şarabın takdisi ayini (Aşai Rabbani); bu ayine mahsus müzik. (ç.n.)

leri, 'klasik estetiğin dışına çıkan' örnekler olarak ele almak zorunda kalmıştır.[50] Beethoven'ı inceleyen başka yorumcular (en başta Maynard Solomon ve Wilfrid Mellers)[51] da Beethoven'ın, Mozart ve Haydn'dan miras aldığı müzikal forma içkin ketumluğa ardı ardına yaptığı saldırıları açıklamaya çalışmışlardır; temaları -burada yine kabaca dile getireceğim- Beethoven'ın 'yeni psişik ve toplumsal deneyim'e ilişkin düşünce tarzlarının öncülüğünü temsil eden aşırı uçtaki ifade tarzlarına yönelik gayretleri ve 'saldırgan, noktalı/ritmik çoksesli dokuları'ndan oluşan geç dönem üslûbu "...eşzamanlı olarak karşı konulmaz bir hareket ve dayanılmaz bir gerilim duygusu yaratır".[52]

Bana daha az önemli görünmeyen durum, Beethoven'ın müziğinin, Mozart, Bach ve Handel'in eserlerinin tersine, çarpıcı bir şekilde işlemenin önemine, zaman ve toplumsal uzamı düzenleme ve doldurmaya ilişkin yeni anlayış yoluna işaret etmesidir. Sözgelimi, Bach'ın koral eserlerini mümkün kılan güç ve saygı seremonileri, tümüyle önceden vardır; müziği, yalnız dünyevî hâmiler değil, aynı zamanda gökselin yeryüzündeki temsilcileri olarak görülmeleri mümkün olan prenslere ve piskoposlara karşı yaltaklanmaları arttırır ya da bu dalkavukluğa katkıda bulunur. Re Minör Missa türü bir eser, dindarlık ve icadın hayret verici bir gösterisidir, ama çeşitli kısımlarının şiddeti ve hüneri -icra yılı olan 1733'den önce eşi gö-

50) Charles Rosen, *The Classical Style: Haıydn, Mozart, Beethoven* (New York: Viking, 1971), s. 402.
51) Wilfrid Mellers, *Beethoven and the Voice of God* (Londra: Faber and Faber, 1983); Maynard Solomon, *Beethoven* (New York: Schirmer Boks, 1977).
52) Maynard Solomon, *Beethoven Essays* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988), s. 296..)

rülmemiştir- açısından, aynı zamanda, Bach'ın hayal edilebilecek en dalkavukça mektuplardan birini yazdığı Saksonya Elektoru'na* gösterilen büyük bir saygı edimi olarak da anlaşılmalıdır. Dolayısıyla, parçanın klasik olmayan uzunluğu yalnızca Bach'ın (hümanistler ve müzikologlar tarafından hep bir olgu olarak kabul edilip romantize edilegelen) hakikaten olağandışı sanatsal üretkenliğinden değil, bunun yanında bir prensin maiyetinde hatırı sayılır önemde bir yer edinme ihtirasından kaynaklanır. Bundan dolayı müzik, tam anlamıyla toplumsal bir uzamı doldurur ve bunu fiilen esere hükmettiği düşünülen egemen bir kurumla doğrudan bağlantılı iktidar ve toplumsal hiyerarşi fikirlerini işleyerek yapar. Örneğin, Credo'da hissettiğimiz huşu duygusu, yöneten ile yönetilen arasındaki ayrımı pekiştirir, bu da müthiş zevk patlamalarında ("et resurrexit" ve "hosanna")** 'haklı' hissedilmesini sağlar. Bu durum, Bach'ın müziğine özgül bir toplumsal varlık vermesi açısından yeterince araştırılmamıştır, zira bugün müziğe dair çalışmalarda genel olarak görülen eğilim, müziğin apolitik ve asosyal bir özerkliğe sahip olduğu fikrine bağlı kalmaktır.

Bach'da ve (kendi toplumsal rolü hakkındaki özbilincinin bir sonucu olarak çok daha kaygısız, hatta dikkatsiz bir tutumu olan) Handel'de saf anlamda müzikten toplumsal olana doğru yapılan bu ihlâllere değindikten sonra, on dokuzuncu yüzyılda onların daha büyük eserlerine egemen olan kurumsallaşmış konserler ve festivalleri incelemek için çok büyük bir çaba harcamak gerek-

*) Kutsal Roma İmparatorluğu'nda imparatoru seçme hakkı bulunan Alman prenslerinden biri. (ç.n.)
**) Tanrı'ya övgü ve hayranlık. (ç.n.)

mez. Burada bir Bach haftası ve Handel festivalleri (Wagner bunu çok iyi anlamıştı kuşkusuz) düzenleyerek boş zamanı doldurmak, yalnızca klasik olmayan bir uygulama olmakla kalmıyordu, mutlak anlamda bir orta sınıf tutumuydu da: Artan zamanı kullanmanın yanı sıra, resmî kültürün kendini kutlamasının bir yolu olarak *seriatim* (birbiri ardına) çalman büyük eserlere bir yoğunlaşmayı ifade ediyordu bu.[53] Müzik, Matthew Arnold tarafından tartışmaların ve kaba saba siyasetin üzerinde görülen anıtlar listesi olarak adlandırılan kültürel başyapıtlara ayrılan bir alanda daha da ilerlemiştir. Bu edebî anıtlar ile onlara benzer müzik eserlerinin, aslında siyasetin şu ya da bu biçimiyle dolu oluşu (örneğin, Berlioz'un *Les Troyens*'ı (1860) ve Kuzey Afrika'da Fransız fetihleri ya da Verdi'nin *Aida*'sı (1870)[54] ve Yakın Doğu'da Avrupa egemenliği, veya Jane Fulcher ve Mihael Steinberg tarafından tartışılan çeşitli Avusturya ve Fransız eserleri: Liste neredeyse sonsuza dek uzatılabilir), belki de fazlasıyla yakın plan bir bakışın hoş görülemeyecek bir ihlâl ve kuşkusuz klasik müziğe ihsan edilen özerkliğin bir kaybı olarak görüldüğünden, müzikal çözümlemelerde nadiren kapağı kaldırılan bir konudur.

Beethoven'ın müzikte yaptığı devrim, neredeyse tek başına, kompozisyon zamanının temelini, hükümdarlar, kilise şenlikleri, törenlerce belirlenen yarı resmî tanımlamalardan alıp, tonal sistem ve onun henüz gelişmemiş kadanslarıyla açılan çok daha kararsız ve yeni bir uzama taşımasıydı; bu da kompozitörün ilkin tepeden tırnağa

53) Bu fenomeni 30 Ağustos 1986 tarihli *The Nation*'da ele aldım, s. 150-153.
54) Bkz. benim *Aida* üzerine tartışmam: "The Imperial Spectacle (*Aida*)", *Grand Street* 6, 2 (Kış 1987) içinde, 82-104.

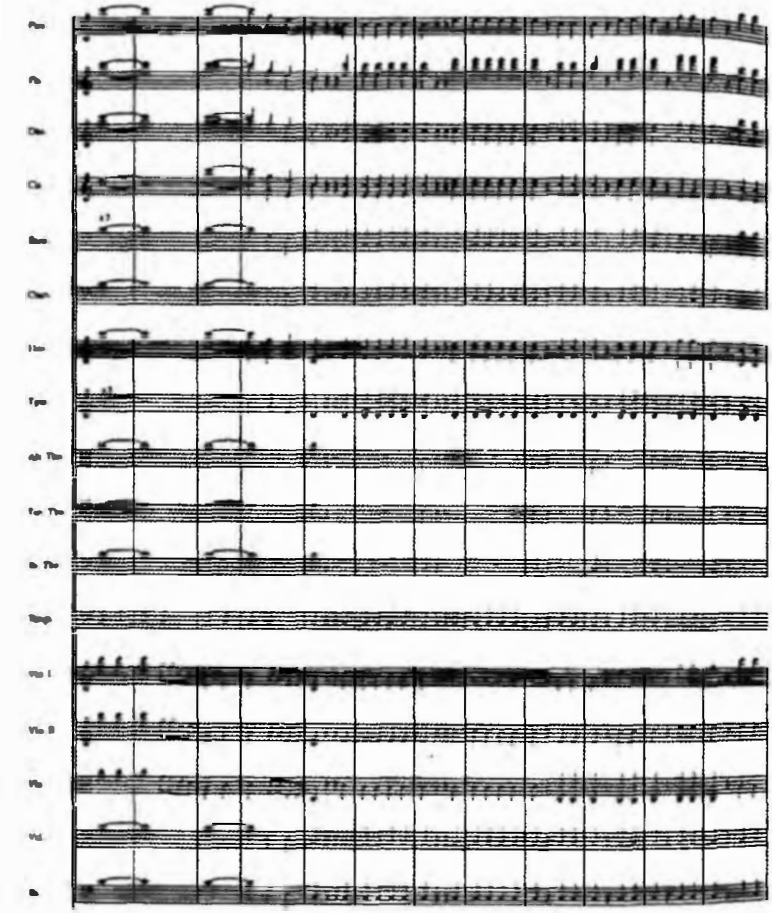
kaba ısrarı, ardından kendini dramatize edişi, son olarak da sistemin kendisine yönelik köktenci bir yeniden keşif yolunda ilerlemesini sağlamaktadır. Burada öncelikle Beethoven'ın eserlerinin başlangıcına değil (bunlar neredeyse daima ya çeşitli "Leonora" uvertürleri, *Pastoral* Senfoni, Koral Fantezi'deki gibi atmosferik veya Birinci, İkinci, *Eroica* ve Beşinci senfonilerdeki gibi armonik olarak amştırmacı ve motif açısından açık seçiktir) değil, bitişlerine bakmamız gerekir. Beşinci Senfoni, Do-majör akorlarınm hakiki bir kargaşasına meydan veren amansız tonik-egemen kalıbıyla bu açıdan kusursuz bir örnek oluşturmuştur: Beethoven aslında 'Do-majör bana aittir' derken, 'ben bu akorla ve bu anahtarın yardımıyla keşfettiğim alanı tekrar tekrar, bu benimdir, benimdir, benim diye kapatırım' demektedir. Burada söz konusu olan ilkel bir istifleme (bunun yalnız Wagner'in Rhinegold motifiyle değil, *Das Rheingold* sahne üç ve *Siegfried* Perde I'e egemen olan, arsızca tokmak gibi inen motiflerle de bütünleşen bir yankısı Do-majör akorlarda kendini gösterir) ve yeni bir olgunun ifadesidir (Örnek 6).

Brahms ve Bruckner dönemine gelindiğinde, müzikal işlemelere daha somut, daha güvenli, daha az rahatsız edici bir doku verilmişti. Süre çok daha az telaşlı ve acelecidir, kompozitörün egoist imtiyazı çok daha genişlemiştir, özellikle Brahms'da soyut -toplumsal bakımdan marjinalleştirilmiş ve konser salonunun güvenli uzamına kapanmış olarak- kalıplarla formüllerin daha derinlemesine bir bilinci söz konusudur; ne ki bu kalıp ve formüller artık (orta döneminin ağır hareketlerinde Beethoven'ın yoğunlaştığı türden) esinleyici zarafete, içe bakışa ve Beethoven gibi başlangıç yapan birine sağladıkları ilerlemeye yönelik

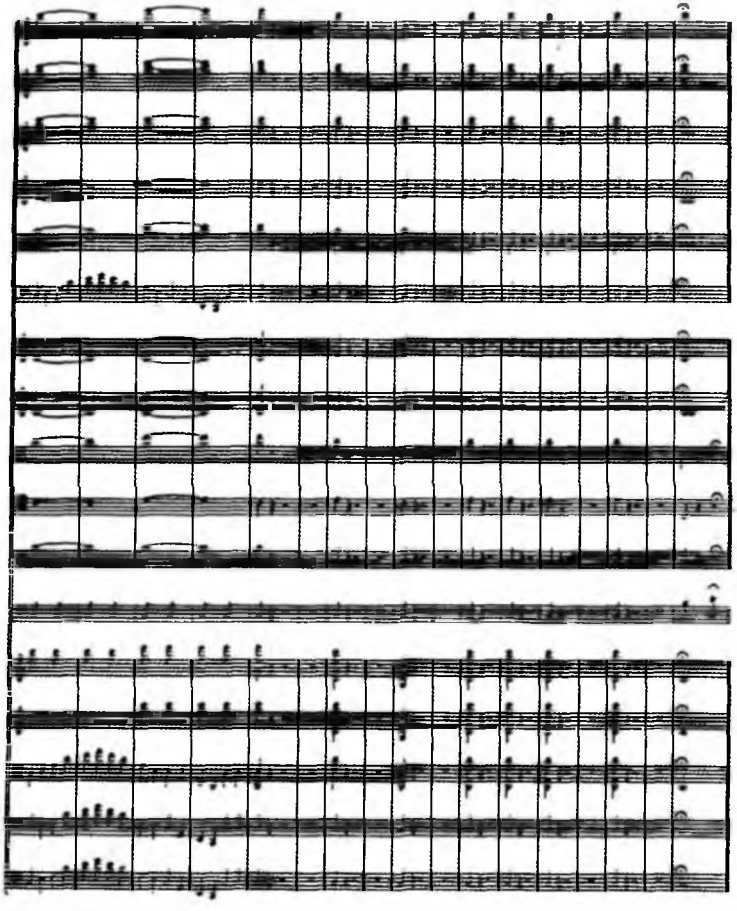
özkararlılığa sahip değildir. Himaye dünyası -konser olayının ve yayıncının temsil ettiği üzere- artık ayrı bir yerde sermayeleşmiştir ve toplumsal anlatıda müziğin yeri büyük ölçüde hastalıklı derecede meditatif, kendine göndermeli ve dekoratif hale gelmiştir. Wagner'in anlatılarının *Ring*'de (bkz. özellikle *Die Walküre*, Perde II; *Siegfried*, Perde I; *Götterdammerung*, Perde I) tepki gösterdiği de işte bu alçaltıcı gerçekliktir. Müziğin mahkûm edilmiş olduğu bu ikincil rolü kabul edemeyen Wagner, kendi toplumsal konumunun gerçekte ne denli güvensiz olduğunu ortaya koyduğu zaman bile, bu role direnmektedir.

İnsanlık dışı boyutlarda amansız ilerleyişine karşın (bazı yönleriyle bir Dickens ya da Balzac romanını andırır) *Ring*, gerçekte sürçüp geri gitme hakkında bir eserdir ve asla gerçek anlamda tamamlanmamıştır. Wagner, Siegfried'in ölümüyle başlamış ve her şeyin Rhine'daki başlangıcına doğru geriye dönmüştü. Ancak o zaman, yok oluşa doğru adım adım gidişi, ilâhi kurtuluşu sağlayan sevginin yeniden doğrulanmasını, eski düzenin ortadan kayboluşunu dörtlemesine yerleştirmişti. Eski Yunan tragedyacılarını taklit etmişti etmesine ama, Wagner'in, *Oresteia* ya da Thebai oyunlarının sonunda olduğu gibi arınmacı dinçleştirmelerine dayanabileceği hiçbir toplumsal ya da siyasal topluluk yoktu; her şeyi kendisi sağlamak zorundaydı, kendi egosundan, kendi evrensel sanat eserinden, Bayreuth'daki Krallığı'ndan bulup çıkarmak zorundaydı. Bu anlamda daima şeyleri *yeniden yapıyor*, onları düzeltmek ve onlara *sanki* en baştan istikrar kazandırmaya yönelik bir çabayla her şeyi yeniden yapılandırıyor, onarıyor, yeniden yorumluyordu. *Ring*'in Wagner gibi öyküyü tekrar tekrar anlatan karakterlerle dolu olmasının sebebi de budur.

Bu tekrarlanan parçalar, Wagner'in temel güdüsünün -tıpkı Emma Bovary'ninki gibi- alacaklılar ve kindar dedikoducularla dolu bir dünyaya düzen ve huzur getirmeye çalışan bir çeşit çaresiz anlatı olduğunun en dolaysız kanıtıdır. Halkadaki karakterlerin neredeyse tümü -Rhine bâkireleri, Loge, Erda, Siegmund, vb.- tarafından anlatılan öykülerin her biri diğerini öteler, dikkat ve uzam talep eder, tüm anlatıların anlatısı olan bütün de orkestra tarafından kuşatılır. İşte, kaynaşan istikrarsızlığı simgeleyen, çatışan dedikoduların ve iktidar peşindeki karakterlerin bu bolluğu, eserin dışsal katılığına ve görkemli oylumuna karşın *Ring*'in merkezine yerleşmiştir. Düş *ve* kudret yarat, bunlara elinden geldiğince yapış, diğerlerine hükmetmeye çalış: Alberich, Wotan, Hunding, Hagen, Siegfried, hatta cüce Mime'nin edimlerinde vücut bulan *Ring*'in indirgenemez özüdür bu. Bu türden her kariyer, tıpkı bir müzik cümlesi gibi, kaçınılmaz olarak diğerini doğurur. Aralarındaki çekişme asla çözülemeyeceğine göre, kudret ve sermaye arayışının sonsuza dek sürecek bir çaba olması gibi, bu da ancak tekrar tekrar sahnelenebilir. Wagner, senfonik müziğin gelişimi ile rekabetçi burjuva toplumunun gelişimi arasındaki dikkate değer koşutluğu tam olarak anlamış ve *Ring*'i aslında bu koşutluğu sahnelemek veya vücuda getirmek ve kapsamak üzere kullanmıştı. Fakat buna ek olarak, *Ring* dörtlemesi, *Die Meistersinger* ve *Parsifal* (bir keresinde 'gözle görünür kılınan müzik edimleri'nden söz etmişti) tümüyle özbilinçli olarak Wagner'i dışlamış olan ve onu Bayreuth'da kendi toplumunu kurmaya zorlayan sivil toplum için alternatif bir söylem yaratmaya girişmişlerdi; burada ve sözcüğün gerçek anla-



ÖRNEK 6: Beethoven, Do Minör Beşinci Senfoni, dördüncü bölümün kapanış ölçüleri.



mıyla kendisinin olan bir sahnede, o kendi öykülerini anlatabilir, bunları istediği gibi işleyebilir ve yorumlayabilir, bunları tekrar tekrar anlatabilirdi.

Dolayısıyla, burada söylediklerimin hiçbiri muhtemelen müzik ile toplum arasındaki yakın ilişkilerde -benim 'sınır ihlâli' adını verdiğim şeyde- müziği ikinci, pasif anlamda ayna tutucu bir role indirgemek anlamına gelmez. Tam tersine, müzik sivil toplumda ne doğal ne de ikameci bir rol oynar. Müzik kuşkusuz *kendi içindedir*; toplumsal peyzajı iskân etme tarzı, şu ana kadar kültürel çalışmaların envanterini çıkarmamış olduğu kadar büyük bir güçle kompozisyon ve formlarını etkileyecek kadar çeşitli olsa da, durum böyledir. Kısacası, müzikteki ihlâlci unsur, onun toplumsal oluşumlara kendisini eklemleme ve onların bir parçası haline gelmede, olaya olduğu gibi izleyiciye, ayrıca içinde yer aldığı iktidar ve cinsiyet durumlarına bağlı olarak deyiş biçimlerini ve söylemini değiştirmedeki göçebelik yeteneğindedir. Bu bakımdan özellikle klasik Batı müziği, Gramsci'nin Batılı sivil toplumun 'işleme'si olarak çözümlediği entelektüel emeğin ürünleri sayılabilir. Bu hafifçe yabancılaştırmacı yolla bakıldığında, müzik, öylesine ilginç ve çekici bir biçimde organik parçasını oluşturduğu toplumda entelektüel emekle ortak tarihi paylaşır. Bu anlamda yöntemleri, birlikleri, güçleri ve standartlarıyla tümüyle ayrı bir altküme olmalarına karşın, müzisyenleri entelektüel sınıfa mensup olarak görebiliriz. Bugünkü katkıları, kompozisyon, performans, yorumlama, bilimsel araştırmacılık ve, evet, müziği, göründüğü kadarıyla idealize edilmiş alanından çıkaran ve bir dereceye kadar onu bu alanda yalıtan bir tür profesyonellik aracılığıyla topluma retorik, toplumsal ve sessel kimlik vermek yoluyla, toplumun devamını sağlamaktır.

Fakat bizim bütün yapmamız gereken, bütün bir klasik müzik alanına, statükonun yapısını kalıcı kılma yolunda bir çeşit egemenlik tarzı olarak bakmaktır, ya da, sık sık dahil olduğu toplumsal mücadeleden bir şey yakalamak üzere, zaman zaman diğer kültürlerle, diğer seçkin olmayan oluşumlarla, alternatif altkültürlerle zenginleşen bir insanî çaba olarak. Bu yüzdendir ki, on dokuzuncu yüzyıl ortasından sonuna dek olan dönemdeki müzik ve kültürel egzotisizmi (Verdi, Bizet, Wagner, Saint-Saens, vb.) veya on yedinci ve yirminci yüzyıllar boyunca müzik ve siyaseti (Monteverdi, Schoenberg, caz ve rock kültürü) düşünmek, hiçbiri ne basit bir ayrı oluşa ne de işlenmemiş bir gerçekliğin yansımasına kolayca indirgenebilecek bir siyasal ve toplumsal ilişkiler, yakınlıklar, ihlâller bütününün haritasını çıkarmak anlamına gelir.

Eğer bu böyleyse, müzisyenleri şeyleri *oldukları gibi* sürdürenler olarak geleneksel toplumsal rolleriyle sınırlayan tacizkâr, mütecaviz ve toplumsal bakımdan zalimce baskıların çoğundan azade, tümüyle ve yalnızca *müzik* olma iddiasındaki görece az sayıda eseri belirleme ve tanımlama fırsatı da bulabiliriz. Bu bir avuç eserin, son derece ilginç bir ihlâli gösterdiğini, yani net sonucu yalnız müziği toplumsal olarak gereksiz ve yararsız kılmakla kalmayan -onu tümüyle *deşarj* eden- fakat bu hüneri müzisyen için bir özgürlük edimi olarak tümüyle iyileştirmeye varan, sıradan olmayan, hatta belki aşırıya varan teknik sergilemeler tarafından müziğin yeniden ele geçirilmesi olduğunu ileri sürmek isterim. Bence *Cosi fan tutte*'nin* on sekizinci yüzyıl saray tiyatrosunun derli toplu küçük geleneklerini tam ortasından bölen radikal ahlâk

*) "Bütün kadınlar bunu yapar", Mozart'ın operası. (ç.n.)

dışılığı ve göksel zarafeti, bir bütün olarak bu şekilde anlaşılabilir; hiç kimse Mozart'ın kıvılcımlı ironisini esirgemez ve hiçbir bildiri veya sözümona felsefî gözlem söyleyene geri dönmez. O zaman geriye kalan, William Mann'ın çok güzel dile getirdiği gibi, arkasında 'parlak, kendini beğenmiş, savaşçı, hüzünlü, şaşkın, öfkeli' bir müzikal ifadeyi[55] bırakan evlilikte sadakat hakkında bir çeşit iptal edilmiş felsefî ifadedir.

Daha da fenomenal bir örnek, Bach'ın *Von Himmel hock* üzerine "Kanonik Çeşitlemeler" adlı klavye eseridir. Bach'ın hayatının geç döneminde yazılmış eser, görünüşte çok tanınmış bir Noel koralinin süslemeli bir çeşitlemesidir. Aslında, bu eser katıksız bir virtüozite alıştırmasıdır. Ezgi ilkin basta başlar, ardından sopranoya, derken orta seslere geçer, bütün bu süre içinde figüral işlemeler farklı akor aralıklarıyla yazılmış katı kanon içinde birbirini taklit eder. Bununla birlikte, eserin ilettiği bütüncül izlenim plastik ve iyicil bir şeydir: Bach tarafından aşılan korkunç derecede sorunlu kontrpuan güçlükleri, sanki tümüyle saklanmıştır. Dahası, koral ezginin kendisi bir kayıttan diğerine öylesine sık değiştirilir ki, Bach'ın koralin dindar teknik tumturaklılığını bile şeytanî bir kudrete tanıklık eden çoksesli manipülasyonlarla yerinden etme yeteneğini hissederiz. Bu müzik kadar heybetli, yoğun ifadeli bir şeye ulaşmak için Webern'in *Varyasyonlar*'ını beklemek gerekecektir, fakat şimdiye dek aşırı uçtaki bir toplumsal uzamda böylesine katıksız bir müzikaliteyle salınmada onu aşan herhangi bir durum veya ihtiyaç da hasıl olmamıştır.

55) William Mann, *The Operas of Mozart* (New York: Oxford University Press, 1979), s. 556.

3
MELODİ, YALNIZLIK VE ONAYLAMA



Marcel Proust okurlarının çoğu, *A la recherche du temps perdu*'de (Yitik Zamanın Peşinde) yer yer beliren müziğe dair enfes pasajlardan etkilenirler, bu yüzden Proust'un profesyonel olmayan okur ya da hayranına ne *"la petite phrase de Vinteuil"* (Vinteuil'in cümleciği) ne de Vinteuil'ün Septet'inin, dinlenilmiş olmak şöyle dursun, gerçekte hiçbir zaman gerçek bir müzik parçası olarak tanımlanmamış olması, büyük bir sürpriz gibi geliyor olmalıdır. Fransız asıllı Kanadalı müzikolog Jean-Jacques Nattiez'nin (ayrıca 1976 Boulez-Chérau *Ring* prodüksiyonu hakkında dikkate değer bir kitabın da yazarıdır) kaleme aldığı ilginç bir kitap olan *Proust musicien* (Mü-

zisyen Proust), Proust'un romanında, 'bütün sanatlar arasında müziğin, en önemli şekillendirici rolü oynayan tek sanat olduğu'na ilişkin bana hep son derece ikna edici bir tez gibi görünmüş olan düşünceyi ayrıntılarıyla tartışır. Nattiez, Proust'un müzik tutkusunu *A le recherche*'ü planladığı başlangıç dönemine dek izler; bu, Wagner'in *Parsifal* için "Uğurlu Cuma" müziğinin büyüsüne kapılmışa benzediği bir dönemdir. Nettiez, bu dönemden itibaren Wagner ile Vinteuil'ün Proust'un zihninde hep birbirini desteklediğini söyler. Proust'un kendisi gibi, her iki usta müzisyen de müzikte şeylerin özünü bulmakta kararlıdırlar; her ikisi de Schopenhauer'dan etkilenmişlerdir; ve biri gerçek, diğeri kurgusal bir yaratı olan her iki müzisyen de, Proust'un kendisi gibi, insanın kurtuluşunun bir sanat eserinde ve onun aracılığıyla kendini gösterebileceğine inanmışlardır.

Nattiez, hiçbir yazarın -Proust'un yaptığı gibi- eserinin böylesine geniş ve nitel bakımdan böylesine önemli bir kesimini müziğe ayırmadığını söylerken kesinlikle haklıdır.[56] Proust'un dikkatsiz bir okuru bile, *La Prisonnière*'de (Mahpus) özel bir Verdurin akşamında icra edilen Vinteuil'in Septet'ine dair muazzam ölçüde etkileyici pasajı unutamaz; Charlus, Morel, Vinteuil'ün kızı ve kuşkusuz Albertine'e olan aşkını hatırlayan anlatıcıdan oluşan dünyevî grubu birleştirir. *Swann's Way*'de (Swann'ların Tarafı) bir Verdurin akşamı, yine Vinteuil'ün hazırladığı bir kompozisyonun sonucu olarak ileri gelen estetik zevklere sahip, daha önce belki daha az karmaşık bir grup vardı. Her iki müzikal olay, Proust'un hayat, sanat, aşk, sonsuzluk ve

56) Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien* (Paris: Christian Bourgois, 1984), s. 35 ve devamı.

bağışlanma hakkındaki düşüncelerini ortaya koyar. Proust'un eserinin ana teması gibi müzik de zamana, ya da daha çok Marcel'in *Mahpus*'ta söylediği gibi, dinleyiciyi *'de trouvaille en trouvaille'*ye* yönelten zamanın geçiş deneyimine dayanır.[57]

Gene de, Proust'ta Zaman en baştadır ve bundan sonra hatırlamalar aracılığıyla, fiili maddî gerçekliğe bağlıdır; *Le Temps retrouvé*'de (Yakalanan Zaman) bu olağandışı aşkınlama anlarının heyecanı, kısmen Marcel'in yalnız geçmiş deneyimleri değil, bu deneyimin yer aldığı anlaşılan ve onu zamanda ayıran benzer deneyimleri doğuran nesnenin, örneğin Marcel'in Combray'deki küçük odasında okuduğu *François le champi*'nin özgül nüshasının *("pendant la nuit peut-être la plus douce et la plus triste de ma vie"*)*[58] hatırlanmasıdır. Gene de Marcel, bu tür nesnelerin -Proust'un sözleriyle- çözülemez bir şekilde o zamanın diğer düşünce ve duyumsamalarından oluşan genel karışımın içine karıştırıldığında, nasıl maddî olmayan bir varoluş edindiğini de betimler. Dolayısıyla, der, bir kitapta okunan bir isim *"contient entre ses syllabes le vent rapide et le soleil brillant qu'il faisait quand nous le lisions*."*[59]

Proust'un tekrar tekrar altını çizdiği husus, eserin, sanatçının ve dinleyici, okur veya izleyicinin bireyselliğidir. Dilsizliği yüzünden müzik daha da derin anlama sorunları yaratır ve Antoine Compagnon'un yakın tarihli bir çalış-

*) (Fr.) Buluştan buluşa. (ç.n.)
57) Marcel Proust, *A la recherché du temps perdu*, C. III (Paris: Gallimard, 1954), s. 154.
*) (Fr.) Belki de hayatımın en hoş ve en kederli gecesinde. (ç.n.)
58) *A.g.y.*, s. 886.
*) (Fr.) Hecelerinin arasında, biz onu okurken esen hızlı rüzgârı ve parıldayan güneşi barındırır. (ç.n.)
59) *A.g.y.*, s. 885.

mada duyarlılıkla işaret ettiği üzere, Proust'un Wagner hakkındaki görüşünü tanımlayan coşku ve yargılama kombinasyonunu yaratan, yazarın bu büyük Alman müzisyen ve ikon kırıcı mitografa duyduğu özel saygıdır.[60] Ne de olsa, Proust'a göre on dokuzuncu yüzyılın en büyük sanat eserlerinin (*La Comedie humaine*, *La Legende des siècles*, *La Bible de l'humanité*'den* de söz edilir), Proust'un *illumination retrospective*** adını verdiği edimler tarafından yaratılan bütünlüklerinin, aslında temel olarak eksiksiz olup olmadığı gibi bir soruyu yaratan kişi de Wagner'dir. Görünüşe bakılırsa, Proust'un inancına göre Wagner'de müzikal kompozisyon, içine daha sonra yenilenen hatırlamayla dağıtılan bir unutkanlık serpiştirilmiş, esinli coşku nöbetlerine dayanıyorsa ne olur (Proust'un örneği *Tristan*'daki çobanın şarkısıdır)? Proust *"l'allegresse du fabricateur"**** ve *"habileté vulcanienne"***** -Wagner'in mebzul miktarda sahip olduğu türden muhteşem figürlerin estetik bütünlüğünün doğaçlamacı hayallerinde hafifçe düş kırıklığı yaratan neredeyse simyevi mahareti- gibi harika deyişleri kullanır.

Bir an sonra Marcel, tüm müzikal deneyimlerinin nihaî olarak çağının büyük performanslarına döndüğünü söylediğinde, sanatçının anlamaya başlayan zihniyle açılan dizilere bir başka bireyselleştirici özellik daha eklemiş olur. Bu nedenle, müzik temel bir meseledir, çünkü sanatın enderliğini, benzersizliğini ve mutlak bireyselliğinin yanı sıra, onun fasılalı, parçalı, alabildiğine koşul-

60) Antoine Compagnon, *Proust entre deux siecles* (Paris: Seuil, 1989), s. 36-52.
*) *İnsanlık Komedisi*, Honore de Balzac, 1850; *Yüzyılların Efsanesi*, Victor Hugo, 1859; *İnsanlığın Kitabı Mukaddesi*, Jules Michelet, 1864. (ç.n.)
**) (Fr.) geriye dönük aydınlanma. (ç.n.)
***) (Fr.) sahtecinin neşesi. (ç.n.)
****) (Fr.) volkanik maharet. (ç.n.)

lara ve duruma bağlı var oluşunu temsil eder. Performans aracılığıyla müziği işittiğimiz veya deneyimlediğimiz zaman, bunun daha da ötesinde, müziksel zamanda tepeden tırnağa açılan nitelikle canlı bir çizgisel dikkate de zorlanırız. Doğru, belirli tınılar, anlar ve pasajlar öne çıkar ve bunlar, *Swann'ların Tarafı*'nda tekrar tekrar ortaya çıkan Vinteul pasajı gibi, neredeyse kendine özgü bağımsız bir hayata kavuşur. Fakat son derece bireyci ve tümüyle alışılmadık özlerinde bile, bir dereceye kadar, geçen zamanın egemenliği altındadırlar. O halde, bir müzik parçasını bilmek, daima işitilenin kaçınılmaz geçici model oluşunu veya tek bir kere gerçekleştiğini kabullenmek demektir; onu mesela bir resim ya da heykelin önünde durduğunuzda veya çevresinde dolaştığınızdaki gibi, onun şımarık mantığının veya dürtüsünün zorbalığına boyun eğmeksizin yaşayamazsınız.

Bundan dolayı, müziğin bir kerelik gerçekleştirilen bir olay veya performans oluşu müzikal hayatın asli yönünü oluştursa da, kişi, Proust'un etkileyici sayfalarında bolca gösterdiği gibi, bellek aracılığıyla bu deneyime her zaman geri dönülebilir. Bununla birlikte, Proust'un tekrarları, dikkati kaçınılmaz olarak olayın kamusal yönlerinden -sözgelimi, bir konser salonunda oturmak gibi- özel durumlara kaydırır; örneğin, müzikal seslerin yanı sıra acıların, kederin, bedenlerin, muhtelif şeylerin sık sık paylaşılan, sık sık da yalnız gerçekleştirilen hatırlanmasına yöneltir. Sarih keskinliği ve psikolojik zenginliği kendi müzik deneyimlerim hakkında, yani kendim için tek başıma dinlemek ve çalmak ile toplumsal bir ortamda çalmak arasında sonu gelmez bir mekik dokumak gibi görünen deneyimlerim hakkında pek çok şeyi kavra-



ÖRNEK 7: Brahms, Piyano İçin Tema ve Çeşitlemeleri.



ÖRNEK 8: Brahms, Birinci Sextet.



mamı sağlaması sebebiyle, Proust'taki bu karakteristik eğilimi son derece etkileyici bulurum ben. Toplumsal ortam, sınırları ve çoğu kez haşin kısıtlamalarıyla (örneğin, çoğu konserin kupkuru aynılığı, el, göz, bellek ve zihnin ilerleyen yaşla azalan kapasiteleri, pikaplar ve elektronik aygıtların sağladığı, Adorno'nun 'yabancılaşmış şaheserler' dediği şeyle olan komik, tümüyle parodisel benzerliğiyle) ancak anlık olarak bir müzik deneyimi sunabilir; bu deneyim, çok ender olarak da, kişiye onun zenginliğini ve karmaşıklığını neredeyse ilk kez olarak görmeyi mümkün kılacak kadar böylesine yeni, şiddetli, bireyselleşmiş ve indirgenemez bir tınıyla yansır.

Fakat o zaman kendi eşsizliği içinde bu durum, müzik -fasılalı da olsa- yinelenen deneyimler aracılığıyla genişletilebilir hale gelir. Birkaç yıl önce Alfred Brendel, Carnegie Hall'da içeriği yalnızca bir tema-ve-varyasyon kalıbına dayanan parçalardan oluşan bir resital verdi. Önceki üç parça -Mozart, Brahms ve Liszt'e ait- açıkça doyurucu ve kendi tarzlarında bir o kadar da ilginç olmasına karşın, resita-

lin doruğunu Beethoven'ın *Diabelli* Varyasyonları oluşturuyordu. Opus numaraları konusunda kötü bir belleğim olduğundan (bununki opus 18 idi) ve bu özgül varyasyonlar dizisini çıkaramadığımdan, sadece Brahms beni bir ölçüde şaşkına çevirdi. Küçük bir araştırmadan sonra, program notlarında bu parçanın Clara Schumann'a adandığını ve temasının Si bemol majör Yaylı Sazlar Altılısı'ndan alındığını keşfettim. Brendel varyasyonları çalmaya başlayana kadar -tümüyle müzik dışı ve tesadüfî sebeplerle- ben hâlâ bunların ne olduğunu kavramış değildim; Brendel çaldığı zaman parçayı farklı bir bağlamda, özgün yaylı sazlar versiyonu içinde tanımanın getirdiği beklenmedik hazza dalsam da, çalmaya devam ettikçe transkripsiyonu (Örnek 7) benim aşina olduğum oda topluluğu notalarıyla (Örnek 8) karşılaştırmaya çalıştığımın bilincine vardım.

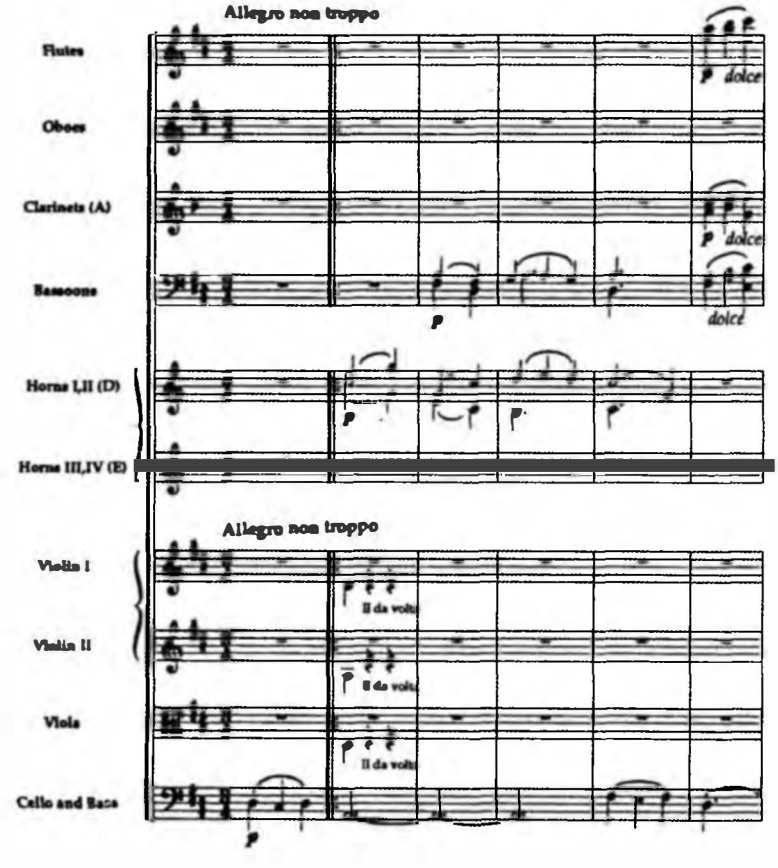
Birbirleriyle tastamam uyuşuyorlardı. Daha sonra Donald Francis Tovey'in yazdığı bir denemeden, Brahms'ın bu parçayı hayatının son döneminde verdiği resitallerde,[61] belki de -benim tahminimce- daima sevdiği apaçık anlaşılan, ne ki Schuman'ın 1856'daki ölümüne dek daima allak bullak ve keder dolu bir mesafeyi koruduğu Clara'yı hatırlama ve ona bir saygı edimi olarak çaldığını öğrendim. Brendel'in performansı, beni bu nedenlerle alışılmadık ölçüde dikkatli kıldığından dolayı benim açımdan önemliydi. Bu, gayet iyi tanıdığım M. Duport'un bir teması üzerine Mozart'ın varyasyonları, ya da gene çok iyi bildiğim ve defalarca dinlediğim çok daha muhteşem *Diabelli* ve Bach'ın "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen"i üzerine Liszt'in varyasyonları için yaptığı icralar gibi değildi. Brendel, *Diabelli* Var-

61) Donald Francis Tovey, *The Mainstream of Music and Other Essays* (New York: Meridian Books, 1959), s. 231.

yasyonları'nda -özellikle Beethoven'ın son derece canlı mizah duygusuyla, sıklıkla kaba nüktedanlığının zarif ve dalgın bir gayretle yer değiştirdiğinin duyulduğu varyasyonlarda- Bach ve Handel'i selamlarken, aynı zamanda ruh dolu küçük bir temadan neredeyse grotesk süslemeler ve işlemeler çıkardığı son üç varyasyonda, bence, istisnaî ölçüde keskin, notalara son noktasına varıncaya dek vâkıf, hızlı, kavrayışlı, akıllıca bir performans sunmuştu.

Aşinalığı yüzünden bir yandan dinlerken, bir yandan da Brendel'in programının çoğunu düşünüp analiz edebildim. Daha önce değindiğim gibi, neredeyse sözlük anlamıyla takip ederken, performans esnasında göründüklerinde notaların üzerinden takip ettiğim Brahms'larda durum böyle olmadı. Tuhaftır ki, örtüştürme çabasının beni her zamankinden daha şiddetle müzikte zaptettiğini düşünüyorum: Özümledim, işitme duyumu hâlâ canlı bir deneyim olan Brendel'in daha önceki bir performansına aktif bir şekilde yönelttim. Buna karşılık Brendel de, Brahms'ın kendi özgün yaylılar versiyonuna göndermeyle aynı şeyi yapmaya çalışmış olduğu varsayımıyla, kendisini fiziksel ve zihinsel olarak müziğe bağlamaya çalışıyordu.

Fakat hepsi bu kadar değildi, zira ortaya çıkan bu birleşmelerin yarattığı zevkin altında, varyasyonların -lirik ve son derece duygusal olmakla birlikte- alışılmadık ölçüde katı karakteriyle mekânı, yaratılan işten daha az kaplamayan bir başka duygular dizisi yatmaktaydı. Eserlerindeki büyük esnekliklerin uzmanca ama ödüllendirici olmayan karmaşıklıklar içermesi (burada özellikle koral, vokal ve bazı piyano müziklerini eleştirilebilir buluyorum) yüzünden Brahms'ın müziğinin benim açımdan hep bir sorun ol-



ÖRNEK 9: Brahms, İkinci Senfoni, ilk bölümden parça.

duğunu söylemeliyim, halbuki başka parçalar (Haydn ve Handel varsasyonları, İkinci ve Dördüncü Senfoniler, keman ve viyolonsel sonatları, Si majör üçlü) yine aynı sebeple, dinlediğim ya da çaldığım sırada öylesine zorlayıcı, beni ele geçirecek kadar bana uygundur. Brahms'm kimi zaman *Requiem* ve *Alto Rapsodi* gibi ağırbaşlı müziklerinin retorik hantallığı lehine, kimi zaman alaya alınan tatlılığı çarpıcı şekilde başarılıdır, zira ürkütecek derecede yeğin bir yazımla kuşatılmış gibi görünür; sözgelimi, sezon be sezon birçok orkestranın büyük bir vazifeşinaslıkla gümbür gümbür çaldığı Birinci Senfoni'nin (bana göre) gürül-



ÖRNEK 10: Mozart, *Duport* Çeşitlemeleri.



ÖRNEK 11: Beethoven, *Diabelli* Çeşitlemeleri.

tülü kuruluğu ile alçakgönüllü İkinci Senfoni'nin Re-majörünü yan yana koyduğumuzda, özellikle başlangıç ölçülerindeki hiç de vaatkâr olmayan dört notalık homurtuya (re–do diyez–re–la) kornolar ve fagotların hemen gelen cevabının ardından oluşan tezat, nefes kesicidir (Örnek 9).

Re-majör realizasyon, ona teknik bir unvan vermeksizin birbirini izleyen birinci, ikinci ve üçüncü ölçüleriyle doyurucu ve olumludur; ve Brahms'ın her zaman yapmadığı üzere, belki de kendisini Beethoven'ın halefi olarak görmekle abartılmış, ciddi (gene de çoğu kez sadece öylece dolaşan ve tutarsız, ama her zamanki gibi ağırbaşlı) Kapellmeister (orkestra şefi) rolünü aldığında müziği ileriye yöneltmek ve geliştirmek için yaptığı bir planı teyid ediyor gibidir.

Brendel'in çaldığı varyasyonlar, Brahms tarafından kesinlikle Duport (Örnek 10) ve Diabelli temalarıyla kar-



ÖRNEK 12: Brahms, Piyano İçin Tema ve Çeşitlemeler, dördüncü varyasyon.

şılaştırılabilecek (Örnek 11) bir temadan çıkarılmış, pek çok yönden zengin bir eserdir: tumturaklı, özgüvenli, mahrem, ama gene de kendini ortaya koyan, özellikle



ÖRNEK 13 – Elgar, *Enigma* Varyasyonları, "Nimrod".



ÖRNEK 14: Robert Schumann, *Frauenliebe und Leben*.

majör ve minör tonların birbirine dönüşüm anında çarpıcı bir eser...

Dördüncü varyasyon, Re-majördeki iki varyasyondan biridir (toplam beş varyasyon vardır). Bu varyasyon da, özgün Re-minör temanın üzerinde, başlangıçta soprano ve alto temaları ikiye katlayan, ama ardından temanın genellikle yükselen karakterine zıt olarak alçalan oktavların kullanımıyla bunlara karşı harekete geçen Re-majör içinde, ilahiye benzer bir bas çizgide ifade kazanmasıyla, bir çeşit olumlu ve kusursuz niteliğe sahiptir (Örnek 12). Onu Carnegie Hall'da dinlemek, bana ister istemez Elgar'm *Enigma* Varyasyonları'ndaki "Nimrod"u hatırlattı; bu varyasyonu birkaç gün önce Charles Dutoit yönetimindeki Montreal Senfoni'den dinlemiştim. Dutoit programda bu parça için, Elgar'm kendi eseriyle ilgili arzusunun, çeşitli kırsal İngiliz ortamlarında arkadaşlarından bir kısmını hatırlamak olduğunu belirtir. "Nimrod"da, Brahms'ın da Re-majör dördüncü varyasyonda aktardığına benzer bir engin, dingin, hatta mutlak anlamda doygun Mi-bemol genişlik vardır (Örnek 13).

Dördüncü varyasyon bana aynı zamanda bir bütün olarak parçada birleştirici, özetleyici bir rol de oynuyor gibi göründü. Brahms, yaylı çalgıların ısrarcı ve tıngırdayan eşliğinden uzaklaşıp ezgi çizgisine süslemeci dönüşlerle sağlanan retorik vurgular ekleyip, parçanın beni klasik ve romantik müzikte daima büyülemiş olan fasılalarla birlikte icra edilmesine izin vererek, temanın özlü bir versiyonunu yeniden deyimler. Bu dönüşler, dizenin bir kesimi ile diğeri arasında fazladan hecelerin ve dekoratif bir bağlantının kullanıldığı bir çeşit melodik vurgulama olarak işler; ama gene de bana bunlar, temelde açıklanmasının



ÖRNEK 15: Wagner, *Tristan und Isolde.*



ÖRNEK 16: Richard Strauss, Capriccio.

çok zor olduğunu düşündüğüm konuşmasız, içeriksiz bir hitabeti iletmeyi her nasılsa beceren temelde geleneksel süslemeler gibi görünüyor. İşte, Schumann'ın *Frauenliebe und Leben*'inden bir şarkıdan böyle bir örnek (Örnek 14). Hayır: Sadece hitabetten ve belirli bir şövalyece zarafetten ibaret değildir bu; dönüşteki *"wie so gut"* sözcüklerinde, açıklanamayacak şekilde ıstırap ve bir kayıp duygusu vardır. Wagner, *Tristan*'da dönüşü olağanüstü bir şekilde kullanır (Örnek 15), ama Strauss da bunu başarır –sözgelimi, *Cappriccio*'da (Örnek 16). Süsleme mutlak doğrulukla yapılmamışsa, son derece neşeli ve kuşkusuz inanılmaz ölçüde anlamsız gelir kulağa.

Brendel dördüncü varyasyonu çalarken Sextet'in diğer iki versiyonu aklıma geldi; daha doğrusu, piyanist tarafından artık öylesine tek amaçlı bir şekilde öne çıkarılan müzikte kendilerine bir yer bulmaya başladılar. Bir tanesi, Pablo Casals'ın sarsılmaz şekilde hâkim rol oynadığı eski Prades festival kaydıydı; topluluk, onun iradesine boyun eğdi diye küçümsenecek bir topluluk değildi, zira o, iktidarını, çelişkili biçimde, zorlayıcı olmayan bir yetkeyle kullanıyordu. Parçayı en azından yirmi yıldır bu versiyonuyla dinlememiştim, ama dördüncü varyasyon-

da onun porte çizgilerinde yükseklerde süzülüşünü ve (hatırladığıma göre) işitilebilir soluk alıp verişini ve mırıldanışını açıkça hatırlıyorum. Ve bu anı beni, Louis Malle'in, adsız sansız bir adamın, taşrada yalnız bir evli kadına (Jeanne Moreau) rastladığı ve ardından oradan ayrılmadan önce bir süre onun sevgilisi olmasını anlatan görece zararsız bir masal çevresinde yapılandırılan filmi *Les amants*'a (Âşıklar) götürdü. Malle, film müziğinde temel unsur olarak Brahms Sextet'in çeşitlemeli bölümünü kullanmıştı.

Benim buradaki niyetim, Brendel'i dinlediğim sırada aklıma geliveren, gelgeç, çoğu zaman banal müzik dışı çağrışımların envanterini çıkarmak değil. Bunlar oradaydılar, ama müzik *yüzünden* ortaya çıkarlarken, sadece ikincil, türevsel ikna gücüne sahip gibi göründüklerinden, onları sıralamakta güçlük çekerdim; hem bulanık hem sayısızdılar ve sözünü ettiğim hususla daha ilgili olarak, egemenlik altında, sözcüğün gerçek anlamıyla yersiz bir şekilde kendilerini gösteriyorlardı. Betimlemekte olduğum deneyimin tümünü dikkate değer kılan şey, daha sonra varyasyonları Brahms'm piyano müziklerini toplayan plakların birinde bulmam ve o zamandan beri bunların tamamını çalmak amacıyla -alıştırma yapmak değil, çalmak için- epeyce zaman harcamam oldu. Brendel'in icrasını dinlememden bir yıl sonrasına kadar, bu piyano parçasının hiçbir kaydını duymamıştım.

Bir sürü apayrı şeyin birbirini pekiştirip olumlayarak desteklemek üzere nasıl bir araya geldiğini göstermek için, geleneksel klasik Batı müziğiyle yaşanan görece kişisel bir deneyimi ayrıntılarıyla nitelemeye çalıştım. Bu

olaylara karşıt olarak, Proust'un gündelik hayatı mahveden şeyler diye hayli özlüce betimlediği, değer verdiğimiz estetik deneyimlerin o tehlikeli *solvent*'leri*, öylesine esef verecek kadar uçucu ve ender *"les intermittences du coeur"*ü** sunan baskılar söz konusudur. Brahms varyasyonlarının çeşitli yeniden yazımlarının benim açımdan nesnel bir etkisi olduğunu söyleyecek kadar ileri gitmeyeceğim; söylemek istediğim şey, benim gözümde müziğin kendisinin -Gramsci'nin de söyleyeceği gibi- kassal-sinirsel bir yoldan olumlandığıu söylemek olur, zira Brendel'in resitalinden kısa süre sonra onu piyanoda çalmayı başardım. Bu özgül fiziksel disiplin, aynı zamanda bir ayrıntı disiplini olan bir uygulamada bellek ve entelektüel tarihin diğer örtüşmelerine demir attı: En azından benim düzeyimdeki piyano tekniğiyle, parmaklarınızı partisyonun entelektüel şifre çözümüyle koordine etmenizi gerektiren notaları bütüncül bir şekilde özümseme olmaksızın bunu çalamazsınız çünkü. Buna ek olarak, aynı anda ritmik vuruşlardaki cümlelemelere, tempo işaretlemelerine, dinamiklere, retoriğe ve mistik yorumlamalara inceden inceye dikkat etmeniz gerekir.

Biraz daha ileri gitmeme izin verin. İyi edebiyat okur-eleştirmenleri ile iyi müzik okur-eleştirmenleri -yani, icracıları- arasındaki benzerlikleri göstermek çok kolaydır. Gelgelelim, tüm bu tartışmalarda, besteleme ve yorumlama veya bir metin yaratma ile onu yeniden yaratma arasındaki o yararlı ayrımın da farkına varmamız gerekiyor. Ne var ki, bu bütünüyle bağlantılı edimleri birbirinden ayıracak kadar katı veya sert ve hızlı hale gelmemesi ge-

*) (Fr.) uçucu, eriyici halleri. (ç.n.)
**) (Fr.) kalbin teklemeleri, kalbin kesik kesik atması. (ç.n.)

reken bir ayrımdır bu. Beni asıl ilgilendiren, şiir ya da müziğin en iyi yorumcularının izleyicilerine ve kendilerine (kendine inanmamn bir yorumcunun erdemlerinin en küçüklerinden biri olmadığı düşünülürse) sunulan eserin *sanki* icracı tarafından yaratılmış olduğu önermesine izin verme yoludur. Her nasılsa eser, kendi meşruiyetini, kendi haklılığını, Sergiu Celibidache'nin deyimiyle, o yorumlama sayesinde *oradalığını* kazanmışa benzer. Özgül müzik eserinin orijinal olarak nasıl doğduğunu anlayabilirsiniz, eserin yorumcuya özgü sunum tarzı -eleştirel deneme veya kimi yönleriyle kolaylıkla bir denemeyle karşılaştırılabilecek fiilî icra- kompozitörünkinden farklı, fakat neredeyse çağdaş ilgi ve değerde olsa bile.[62] Bu anlamda bir müzik eserinin performansı, özdeşliği amaçlar: Yorumlama ile eser arasında, icracı ile dinleyici arasında, şu özgül eser ile diğer ilişkili eserler arasında, vb. Eser, süre veya zamanın geçişinde açıldığından, hatta karşı çıkılamaz şekilde zamana bağlı olduğundan, sanki (bu ibare deneyimin geçici, eğreti niteliğinin altını çizmek anlamına gelir) yaratıcısının bakış açısından, sanki bu eseri o süre boyunca besteliyormuşçasına dinlenebilir. Elbette bu bir yanılsamadır.

Bu fikrin her çeşitten varyantları vardır. İcracılar ve yorumcular eseri son derece geçerli biçimde, özüne muhalif veya karşıt olarak sunabilirler, ancak, orada bile eleştirelliği veya karşıtlığı, başka bir icra, başka bir kompozitör, başka bir yazar ya da eleştirmeni mümkün kılan bir fiilî bilgi özdeşliğini sezebiliriz. Sözgelimi, birkaç yıl önce Ma-

62) Bu kavramların yanı sıra, Pollini'nin (aşağıdaki paragrafta ele alınan) Bach performansını şu yazımda tartıştım: "Remembrance of Things Played: Presence and Memory in the Pianist Is Art", *Harper's*, Kasım 1985, s. 69-75.

urizio Pollini, bütünüyle Bach'ın *İyi Düzenlenmiş Klavye*'sinin birinci kitabından oluşan bir Carnegie Hall resitali sunmuştu. Böylesine ünlü ve muazzam yetenekli (ve bir Bach uzmanı olarak tanınmayan) bir piyanistin sunduğu böylesine uzun ve heybetli bir program, yanılgıya yer bırakmayacak şekilde, Bach çalan bir diğer çağdaş piyaniste, Glenn Gould'a ithaf edilmişe benzeyen bir ifadeyle sona erdi. Pollini'nin çalışı, kendi çalışının Gould'unkine olabildiğince *benzemez* olduğunu söylüyor ve bunun yerine, kendini bir önceki kuşağın yine bir Bach piyanisti olarak tanınan büyük İtalyan piyanisti Ferruccio Busoni'nin çalışıyla özdeşleştiriyor gibi görünüyordu. Bu tür göndermeler ve imalar, olumlu ve olumsuz, müzikal temsilin ve yeniden temsilin bağlamını yaratır ve aynı zamanda bireysel üslûba, döneme ya da kompozitörlere olan bağlılığı pekiştirir veya bunlara yapılan vurguyu azaltır.

Böylelikle, Brahms varyasyonları örneğinde, kendimi, bunları Brahms'ın müziğine sıradışı bir bağlılıkla (kendim için) çalarken buldum; bunun sebebi, kısmen bunları çalarken dokunaklı bir nostaljiyle eski bir hocamın, 1930'larda Avrupalı bir müzisyen ve icracı olarak faşizmin yaklaşan belirtilerini keşfetmesinden sonra (1950'lerde kendisiyle tanıştığım yer olan) Mısır'a gelmiş bir Polonyalı Yahudi olan Ignace Tiegerman'ın sesini, hatta piyano çalarkenki jestlerini hatırlamamdı. Hocam Berlin'de Artur Schnabel'le aynı dönemde (sanıyorum 1911'de) Theodor Leschetizky'in bir *Wunderkind* öğrencisi olmuş, sonraları çalışmalarını Leschetizky'nin en yetenekli çömezlerinden Ignace Friedman'la sürdürmüştü.

*) (Alm.) harika çocuk. (ç.n.)

Tiegerman, dikkate değer bir fenomendi. Sanıyorum, olağanüstü yeteneklerinin gözümde büyümesinin sebebi, bir bakıma, Kahire'nin sağladığı kuraldışı arkaplanla ne denli çatıştığını görmemdi galiba. Bu şehirde ufak tefek, neredeyse cücemsi ve keskin hatlarıyla öne çıkıyordu; ağır bir Polonya aksanı ve Fransızca, Almanca ve İngilizce (Arapça hiç yoktu ama) melezi versiyonlardan oluşan üçdillilik yeteneğiyle kendini gösteriyordu; kendi tarzında buyurgan, pervasız biriydi, gene de Farukçu yozlaşmadan Cemal Abdül Nasır dönemindeki Arap milliyetçisi evreye doğru geçerken kendini gösteren muazzam siyasal değişimler karşısında zaman zaman endişelenmekteydi. Tiegerman, müzik salonlarına özgü bir mahmurlukla bir konservatuar işletip piyano ve keman hocaları istihdam eden, adamakıllı tembel bir adamdı, ama bu hali çekiciydi de.[63] Cıva gibi değişken bir hocaydı, ama kesinlikle karşılaştığım en müzikal ve usta olandı. Kabaca söylemek gerekirse, Beethoven'ın orta dönemine ait çok bilinen eserlerden (örneğin, *Appasionata* ve *Waldstein* sonatları) Liszt, Chopin, Schumann, Brahms, artı Rachmaninoff, Szymanowski ve Prokief'inki gibi bir avuç yirminci yüzyıl eserine uzanan tam bir repertuara hâkimdi. Ben Brahms'ın Re Minör Varyasyonları'nı çalarken, kendimi Tiegerman'm Brahms Re-minör Piyano Konçertosu'nu çalışını -sözcüğün gerçek anlamıyla- hatırlarken buldum; bu eserdeki gerçek müziği, partisyonun bir sürü notasından oluşan büyük kütleden ayırt etmenin ne kadar güç olduğunu söylemişti bir ara. O zaman ona Brahms'ı 'gerçekten' sevip sev-

63) Tiegerman'dan Kahire hayatına dair bir hatıratta söz ettim: "Cairo Recollected: Growing Up in the Cultural Crosscurrents of 1940s Egypt", *House and Garden*, Nisan 1987, s. 20-32.

mediğini sorduğumu hatırlıyorum; ses tonumda, belki de parçayı öylesine ikna edici şekilde çalarken bile Brahms'a karşı hissettiğim çocukça kuşkular ve tereddütlerle. "Evet," demişti çalarken başını ellerine doğru eğerek, "ama sadece onu *gerçekten* tanıdığında".

Söz konusu olan bir uzmanlık ya da bıkacak derecede yakınlaşma değildi. Tıpkı kendisiyle Avrupa'daki meslektaşları, dostları arasında da muhtemelen olduğu gibi, Tigerman'la benim aramdaki ilişkiye giren ve bu ilişkiyi şekillendiren bütün bir öğretim ve çalma geleneğini düşündürüyordu durum. Bu gelenekten, bir parçaya performansın *içinde* bir hayat kazandırma kapasitesi, bir besteciyi, ancak eserin ayrıntılı dile getirilişi adamakıllı incelendiğinde oluşan -kavramı Raymond Williams'dan ödünç alıyorum- bir duygu yapısı aracılığıyla tanımaya dayanan bir kapasite doğdu; bu dile getiriş, geleneklere uygun müziğin resmî külliyatı, formaliteleri, kuralları, yapıları ve üslûpları olmaksızın var olamaz, hattâ onlara dayanır, fakat buna karşılık, geleneğin ötesinde var olur.[64] Bu kesinlikle bir kapasite ve teknik ustalık veya Adorno'nun 'yapısal dinleme' adını verdiği şeye denk bir bilgidir; gerçi ben, bu tür formel veya profesyonel ustalığın kendisinin de bir dereceye kadar şu anda tartışmakta olduğum yapının temelini oluşturan bilgiye dayandığı kanısındayım. Çok uzun zaman önce Tiegerman'ın kişinin zamanla hem pratik olarak hem de bilgi edinerek müzikle yaşayabileceğini, bir bestecinin eserini -veya, dolayısıyla, müziğin her türlü genişletilmiş gövdesini- bireysel çabanın çeşitli sınırları içinde verilenden daha fazla yollardan dinleyebileceğini söylediğini an-

64) Bu fikirlerin en berrak sergilenişi için bkz. Williams, *Politics and Letters: Interviews with New Left Review* (Londra: New Left Boks, 1979), s. 158-174.

lamıştım. Brahms'a ait bir parçayı çalmak veya dinlemek, aynı zamanda kişinin daha önceki, diyelim, Beethoven ve Schumann'a dair bilgilerinin yanı sıra, genel olarak baladlar, varyasyonlar, rondolar ve rapsodiler gibi öteki müzikal biçimlere dair tecrübelerini de işin içine katar. Bir bestecinin 'dinlenişi'nin içine, hepsi de sonuç olarak belirli bir besteciye ait bir eseri çalan müzisyen, veya hatta dinleyenler tarafından içselleştirilen bir tür bilgi olarak aktarılan bir sürü unsur girer. Başka bir deyişle, daha önce sözünü ettiğim bütün o pekiştirmeler birbirine bağımlı ve disiplin altındadırlar, ama gene de hepsi Brahms'ı Brahms, Beethoven'ı Beethoven, Elliott Carter'ı Elliott Carter, vb. olarak tutan bir nihaî yalnızlık (ama bu yalnızlık, çelişkili biçimde toplumsaldır da, yani bir toplum ya da kültür içinde var olur), bir kalıp ya da kimlik gerektirirler.

Proust, *Contre Sainte-Beuve*'de (Sainte-Beuve'e Doğru), bir kitabı okurken, altta yatana ulaşmak, "her yazarın tüm diğer yazarlarda bulunandan farklı melodisini (*air de la chanson*) ve, okuduğum zaman, tıpkı kendimi hiç farkına varmaksızın, kendi kendime bu sözcükleri, insanın bir şarkıya eşlik eder veya onu dinlerken, bir sözcüğün son kısmını gerçekten telaffuz etmeden yaptığı tarzda hızla veya ağır ağır okurken veya bütünüyle kesintiye uğratarak söylerken bulmak" için kitabın yüzeyinin altına inmekten söz eder.[65] Bu duyumsamalar, bir yazarın özel müziğinin, kendisini alımlamaya açık eleştirel zekâya benimsettiği, nihaî olarak tek başına olan mahremiyeti çok güzel niteliyor. Proust'un *air de la chanson* ibaresinin İngilizce'de en yakın karşılığı 'hava' ya da 'melodi'dir, bu yüzden Proust'un, bir yazarın benzersiz sesini,

65) Proust, *Contre Saint-Beuve* (Paris: Gallimard, 1971), s. 303.

yalnız kendine özgü damgasını, bir imza ya da belirli bir malın üzerindeki damga benzeri şeyi değil, aynı zamanda özel bir temayı, kişisel takıntıyı veya bir sanatçının eserinde tekrar tekrar ortaya çıkan, eserin kendine özgü tanınabilir kimliğini veren motifi de kastettiğini düşünüyorum. Proust, daha sonraları, ünlü bir gözlemler dizisinde, sanat ilkesinin kişisel, bireysel, özgün olduğunu söyler; kitaplar, diye ekler, yalnızlığın eseridir ve yalnızlığın çocuklarıdır (*"l'ouevre de la solitude et les enfants du silence"*). Öte yandan, edebiyatın pek az ortak yön paylaştığı 'konuşmanın (*la parole*) çocukları', bir şeyler -sözgelimi, bir fikir- söyleme arzusundan türer.[66]

Proust'un yorumlarının müzikal deneyim açısından çok zengin türden bir uygulamaya sahip olduğunu düşünmüşümdür hep. Brahms'ın Sextet varyasyonlarının harekete geçirdiği düşünceler katarından söz ederken, kendimi sonunda onun müziğinin, kendi içinde taşıdığı müziği dinleyen, çalan veya bu müzik hakkında düşünen herkesin geldiğini düşündüğüm bir çeşit ifade edilemez, dile getirilemez yönüne gelmiş buldum. Bu kavramı biraz daha genişletmek için, bu türden bir fikir, müzik hakkında yazılan yazılarda çok ender olarak şurada burada dile getirilmesine karşın, bestecilerin de böylesi bir müziği kendi içlerinde taşıdığını söyleyebiliriz. Tümüyle bilinçli biçimde, son bestelerindeki müziklerinin müziğini sanki ifade etmeye çalışmışa benzeyen bestecilerin sıradışı iki-üç örneğini (Beethoven, Bruckner, Richard Strauss) ele aldığımda buna bir ara geri döneceğim.

Burada anlatmaya çalıştığım husus, bütün bunların şimdi biraz daha açıklığa kavuşturmaya çalışacağım bir di-

66) *A.g.y.*, s. 309.

zi diğer koşula bağlı olduğudur. İlkin, Proust'un müzik tartışmalarının hem mecazi hem gerçek yönleri, güç açısından yalnız tonal müziğe değil, aynı zamanda o müzikteki melodik unsura dayanır. Bunlar garanti altına alınsa bile, kanaatimce Proust'un hesabı tonal müziğin bütününde tutmaz: Temelde tonal olan, ama *air de la chanson*'u *Ländler*, valsler, fanfarlar, marşlar, vb. şeylerin bir kombinasyonundan oluşan Mahler gibi karmaşık geç dönem romantik besteciler ne olacak? Öte yandan, ben melodinin kendisinin genişletilebilir bir kavram olduğuna, ve bestecilerin, hatta üslûpların özgül deyişinin veya estetik ifadesinin oluşumuna katılan bütün bu şeyleri dışlamaktan çok, bunları dahil etmeye yöneldiğine inanıyorum. Charles Rosen'ın varsayımı, klasik üslûbu analiz ederken bu üslûbun tam da Proustvari anlamda müzikal klasisizmin ezgisi olarak adlandırılabilecek türden damıtmayı sağladığıdır. Benzer şekilde, tek tek bestecilere odaklansa da, Wilfrid Mellers'in çalışmaları *Bach and the Dance of God* (Bach ve Tanrının Dansı) ile *Beethoven and the Voice of God* (Beethoven ve Tanrının Sesi) da aynı yoldan gider. Gelgelelim, gerek Mellers, gerek Rosen, bu paradigmatik ve halis örnek melodilere götüren hiçbir kısa yol olmadığını öne sürerler: Pek çok örnek üzerinde yapılan bitmez tükenmez çözümlemeler, kaçınılmaz ve mutlak bir gerekliliktir.

Öte yandan, yirminci yüzyılın başlarına değin klasik Batı müziğince oluşturulan şekliyle tonal evren içerisinde, esas olarak on dokuzuncu yüzyıl başında, ama ondan önce de bütün alanda ilerlendikçe, melodinin kendisi gitgide daha çarpıcı bir rol oynar. *Opera seria, bel canto* ve *verismo* geleneklerinde opera yazımı, *lied'ler* kompozisyon olarak açıkça bunu ortaya koyar (lied besteleme tekniğinde oldu-

ğu gibi). Ve kuşkusuz on dokuzuncu yüzyıl müziği içindeki tüm etkileşimlerimizde, Schumann veya Beethoven'a ait bir parçayla ilgili olarak, bestecinin yalnızca kendisine özgü olup özellikle ısrarlı ruh halini ortaya koyan veya ifade eden merkezî bir melodik ifadeye uygun olarak rafine etme, hatta zorlama çabasında bu parçanın melodisinin tipik olduğunu söylerken buluruz kendimizi. Vladimir Jankélévitch'in *Fauré et l'inexprimable*'ı (Fauré ve Kelimelere Sığmayan) belki de bir bestecinin eserinin bu tür bir analizini yürütmeye yönelik en etkileyici çabadır, fakat belki de bu çalışmanın başarısının esas sebebi, Jankélévitch'in temelde bilimsel amaçları gerçekten çok farklı olan bir müzikolog değil, keskin bir denemeci ve estet olarak yazmasıdır.

Burada insan, belirli bir kompozitör söz konusu olduğunda, onun müziğinin kişisel, kendi içine kapanmış, kanıtlanamaz bir alandaki deneyimlerinden türetilmiş, temelde mahrem olan nitelendirmelere başvurmak zorunda hissediyor kendini. Sözgelimi, melodi açısından, Schumann'ın *Widmung*'u, Fa diyez Majör Romansı ile İkinci Senfoni'nin birinci ve üçüncü bölümlerine dair bazı şeyler var; bunlar bana göre duygulu, nazikçe saldırgan ve olumlayıcı, bildirici, ama gene de Schumann'ın bütün eserlerine damgasını basan düşünceli ve dokunaklı bir niteliktedir.

Aynı şekilde, Beethoven'ın *An die ferne geliebte*'nin ana melodisinin dönüşündeki gayretli duygusallığı, şiddetle düşen retorik kadansı, Beethoven'ın kuvvetli gelişmeleri ve formel yeniliklerinin sık sık disipline etme ve öğretmeyi amaçlayan, güçlü bir şekilde duygusal melodik özü hakkında bana çok şey anlatıyor.

Adorno, Schoenberg'in amacı geleneksel tonal müziğin (kendince) toptan tükenmiş ve yıpranmış imkânlarının yerine merkeze melodiyi koymak olan yönteminin diktatörce karakterinde ısrar etmekte haklıydı. Wagner ve Debussy, bir örgütsel ve işitsel rejimden diğerine geçmeyi hızlandırmakta en önemli rolleri oynadılar. Büyük modern Viyana devriminden el alan müzik, böylece, geleneksel olarak anlaşıldığı haliyle melodiyi yerinden ederek, tamamı birden gerek dinleyici gerek icracıya oldukça farklı bir estetik algılamayı zorla kabul ettiren tını, perde, diziler, düzenleme gibi başka unsurları öne çıkarır. Gene de, kanımca, Adorno'nun öne sürdüğünce yapmamız gerektiği gibi farklı biçimde dinlesek de dinlemesek de, yirminci yüzyıl müziğinin büyük bölümü, yazar imzası olarak melodi kavramının hâlâ işe yarar olduğu tanıtıcı kimliğin etkilerine ulaşmaya gerçekten çalışır. İster Schoenberg'in Piyano Konçertosu'nda, ister *Moses und Aron*'da veya daha sonraki piyano parçalarındaki ağırlıklı bir biçimde güçlü düzenlemeci ve ifadeci enerjisi, isterse Webern'in neredeyse katıksız özüyle noktacılığı* nihaî olarak yoğunlaştırması, veya Berg'in türdeş olmayan üslûpları teatral etkililik adına harikulâde bir beceriklilikle ve programlı olarak nostaljiyle yüklü bir şekilde birleştirme alışkanlığı (bence en çok Keman Konçertosu'nun adagio'sunda başarılıydı) –bunların altında yatan ve bunları şekillendiren kompozisyon itkisi, yo-

*) *Pointillism:* 19. yüzyıl sonu Fransa'sında en önemli örneklerini Georges Seurat ve izleyicilerinin verdiği, küçük noktalar ve fırça darbeleriyle resim yapmaya, resimde tonların bölünmesini yan yana renkli noktalarla göstererek ışığın titreşimini daha iyi yansıtmak isteyen sanat anlayışına dayanan, izlenimcilik sonrası bir sanat akımı. (ç.n.)

rumlayıcı tarafından on dokuzuncu yüzyıl eserlerindekiyle aynı güçle ifade edilir, aslında edilmelidir de. Müzikal dilin ve tutkunun evriminin daha erken klasik gelenekten çıkması ölçüsünde, her bestecinin temel melodik kimlik üslûbu, kimi zaman -örneğin, Olivier Messiaen'in müziğinin anıtsal ama gene de tuhaf bir şekilde kırılgan sound'unda olduğu gibi- muazzam ölçüde tatmin edici bir güç olarak geri gelmeye devam eder.

Şimdi, Proust'tan yola çıkarak ele aldığım 'melodi' sözcüğünü, hem gerçek melodi, hem de belli bir müzik bütününün satırlarında veya satıraltlarında, o müziği dinleyici, icracı veya bestecinin deneyiminin *mahremiyetine iliştirmeye* yarayan bütün diğer müzikal unsurların adı olarak kullanalım. Burada, her ikisi de artık gözden düşen veya tümüyle saldırı altında olan, burjuva bireyselleşmesinin tarihsel ve ideolojik tortularıyla dolu mahremiyet ve zevki vurgulamak istiyorum.

Böylelikle, burada sunmakta olduğum argümanı belirleyen ikinci koşullar dizisine gelmiş oluyorum. Yolumuzu tedricen kamusal olandan özel olana doğru kaydırdıkça, bu çeşitli ezgi olumlamalarının gerektirdiği tek başına ve son derece bireyselleşmiş müzik deneyimlerinin yerini belirleyebilir miyiz? Klasik müziğin bugün içinde bulunduğu çekicilikten uzak koşulları yadsımayı veya küçümsemeyi kimse düşünmez. Birinci bölümde *söylediğim gibi*, Adorno, *müziğin* çağdaş toplumda bir meta konumuna indirgenmesinin altını çizmek üzere, 'dinlemenin gerilemesi'nden söz etmekte haklıydı. Bugün pek çok kişi artık amatör müzisyen değil, bir müzik eserinin kendisine ilişkin bilgileri yarım yamalak ve eksik, her yerde sürekli bir gürültü kirlenmesi hüküm sü-

rüyor, müziği yeniden üreten mekanik araçlar akla hayale sığmayacak kadar çoğaldı ve genellikle adlandırıldığı üzere, müzik sektörü (tezahürleri için nereye baktığınıza bağlı olarak), aşırı ölçüde dış etkilere kapatılmış akademizm, starları ve süperstarları imtiyazlı kılan metalaştırılmış ve ticarîleştirilmiş plak ve konser paketleri ve süpermarket ve asansör müziğinden ticarî reklamlara, film, radyo, televizyon, Muzak, vb. aracılığıyla gündelik hayattaki başıboş, genellikle farkına varılmayan alışılmış ses emisyonlarına varıncaya kadar müziğin aralıksız bir 'arkaplanlaştırılması'nı içeriyor.

Etkileyici olansa, müzikolojinin ve profesyonel müzisyenlerin yaptıkları işte uzmanlaşmaya ne denli inatla dikkat çektikleri. Bu, sıradan dünyanın klasik müzik alanına gelişigüzel müdahaleleri ve yağmalamalarına karşı alınması kesinlikle anlaşılır bir konum. Gelgelelim, savunmacı uzmanlaşma ideolojik bir seçimdir, ama tek seçim olmadığı gibi tek sorun da değildir. Boulez'nin denemeleri, sürekli biçimde, başka şeylerin yanı sıra bu savunmacı tutumun benmerkezciliğinden vazgeçme çağrısını yapar. Bir kere, klasik müziğin, bazılarıyla ilişkiye geçip bazılarıyla kopuştuğu veya özdeşleştiği başka pek çok çekişmeli kültürel oluşumlar arasında var olduğunu ve daima olacağını kabul ettikten sonra, müzikal uygulamanın kendisinin -müziğin bestesi ve performansının- sivil toplum içinde, diğer etkinliklerle örtüşen, onlarla karşılıklı bağımlılığı olan bir etkinlik olduğunu da görebilmemiz gerekiyor. Boulez'ye göre Messiaen, belirgin biçimde cesur bir paradigmanın, kararlı eklektisizmi müzikteki ortodoksluklardan, geleneklerden ve ana rolleri şeyleri heterofonik, ve varyasyonal olarak birleştirmek yerine, şeyleri ayrı tutmak

olan otoritelerden özgürleştiren bir müzisyenin kusursuz bir örneğini verir.[67]

Adorno'nun onca sık söz ettiği vülgerleştirme ve baskılamalar, onun kendi müzik teorisinin *sonuçlarıdır*; tekil ayrılığı ve bir sürgüne özgü farklılığı, uygulayıcılarına ve taraftarlarına (Adorno gibi) metanet ve ruhanî kudret veren bir teoridir bu. Esasen, müzik daima tabiri caizse kamusal ve özelden oluşan karma koşullarda gerçekleşir. Hiçbirimiz müziğe başka her şeyi dışarıda bırakarak dahil olmayız ve Adorno'nun en yetenekli ve bağımsız hayranlarından biri olan Pierre Boulez'nin bu hususu denemeleriyle incelemelerinde tekrar tekrar dile getirerek gerçekleştirmesi, hiç de az bir başarı sayılmaz: Ciddi müzikal düşünce, hem müzikal hem de müzikal olmayan başka ciddi düşüncelerle -ayrılık içinde değil- birleşme içinde kendini gösterir. Bu kavrayış, benim Brahms varyasyonları tecrübelerimin, güncel olanla olduğu kadar geçmiş dönemin müziğiyle de, Batılı olanla olduğu kadar Batılı olmayan müzikle de (mesela, dinleyerek büyüdüğüm Ümmü Gülsüm'le, yine dinleyerek büyüdüğüm rock ve cazla, ilahiler ve halk şarkılarıyla, daha pek çok müzikle) dokunduğunu fark etmeme yardım ediyor.

Burada ilginç bulduğum husus, benim daha önceki müzikal tecrübelerimin bu denli inatçı olması ve bilinçli duygularıma karşın, beğenilerimdeki esaslı değişimlerle bastırılmış, unutulmuş veya artık aktif bir bağlantım kalmayan bir geçmişte bırakılmış olmalarına rağmen, nasıl da sürekli olarak dönüp geldikleridir. Çok küçük bir çocukken (1940'ların ortalarında) gittiğim ilk müzikal performans,

67) Pierre Boulez, *Orientations: Collected Writings*, der. Martin Cooper (Londra: Faber and Faber, 1986), s. 406-407.

kafa karıştırıcı, sonu gelmezcesine uzun, gene de akıldan çıkmayan (o dönemde artık klasik Arap şarkısının temel taşlarından biri olan) Ümmü Gülsüm'ün bir konseriydi. Onun bir icracı olarak kendine özgü gücünü, varyasyonu katmanlarına ayıran bir estetikten aldığını bilmem imkânsızdı; bu estetiğin ana unsurları, bir-iki küçük kalıp üzerinde bir nevi meditatif fikrisabit gibi olan tekrar ve genişlemeci (Beethovencı anlamda) gerilimin neredeyse topyekûn yokluğuydu. Daha sonraları anladım ki, performansın amacı, dikkatle inşa edilmiş bir mantıksal yapının sonuna gitmek -onun içinden geçmek- değil, her çeşit yan yolun tadını çıkarmak, metindeki ayrıntılarda ve değişimlerde oyalanmak, yoldan sapmak, sonra bu sapıştan sapmak demekti. Ve ağırlıklı olarak Batılı eğitimimin (hem müzik hem akademik) sonucu olarak, üretken olma ve engelleri aşma ahlâkına bağlanmam sebebiyle, Ümmü Gülsüm benim gözümde önem açısından geriledi. Fakat tabii sadece bilinçli farkındalık durumunun yüzeyinin ardına girdi; ne zaman ki son yıllarda Arap kültürüne yeniden ilgi duymaya başladım, onu orada yeniden keşfettim ve onun müzikal olarak yaptığı şeyi klasik Batı müziğinin bazı özellikleriyle ilişkilendirmeyi becerdim.

Özel alanın göreli yalnızlığına dair tarif etmeye çalıştığım birleştirmeler ve doğrulamalar, kamusal alanda herkes için var olanın belirli yönleri tarafından mümkün kılınır ve güçlendirilir. Kamusal alandan kasdım, Jürgen Habermas'ın *Öffentlichkeit** diyerek çözümlediği şeyden biraz daha gevşek bir kavramdır; benim kasdettiğim, basitçe, tarihsel deneyim ve bir topluma ve kültüre aidiyet

*) (Alm.) Halk, kamu. (ç.n.)

aracılığıyla herkese açık bulunan şey. Bu gerçeklikleri kısıtlamalar veya sınırlamalar olarak algılamak kesinlikle yanlış olmaz –fakat ancak bir noktaya kadar, zira tersi halinde, daha önce yazdığım apokaliptik determinizmlerin tuzağına düşme riskine girmiş oluruz. Müzik söz konusu olduğu müddetçe, kamusal alanı, aynı zamanda alternatif ve doğmakta olan oluşumları da içeren, belli klasik müzik pratiklerinde, sadece zorlayıcı değil, aynı zamanda son derece yüreklendiriciliği idelojik olarak resmen ilan edilmiş normlardan oluşan bir alan olarak düşünmek, hiç de değeri düşük bir egzersiz sayılmaz. Messiaen'in estetiği, alternatif oluşun bir çeşit simgesi olarak burada mutlak anlamda hayatî gibi görünüyor: Onun hem dağınık ifade edilmiş fikirlerini hem de müziğini bu fikirleri gerçekleştirmeye yönelik bir girişim olarak değerlendiriyorum. İlgili hususları şöyle özetleyebilirim: Ana klasik Batı müziği geleneği az çok ileridekine yönelik, akıl kontrolünün hizmetinde ilerlemeye, denetime, yenilikçiliğe ve ritme dayandığı halde, Messiaen'in müziği, bilinçli bir şekilde bu karakteristik özelliklerden hayli eksantrik bir mesafede durur. Eserleri, bunun yerine, tekrarın ve dengenin altını çizer. Paul Griffiths'in Messiaen üzerine temel referans kitabında söylediği gibi, onun armonileri "eylemin özneleri değil, tefekkürün nesneleridir".[68] Messiaen ne çokseslilığin (polifoninin) sımsıkı merkezci özenine aldırış eder -o 'heterofoni' kavramını kullanır-, ne de ileri doğru gidişi vurgulayan zaman yaklaşımına. Bu kavramların büyük bölümünün izi, doğrudan doğruya Messiaen'in açıkça ifade edilmiş dinsel gö-

68) Paul Griffiths, *Messiaen and the Music of Time* (Londra: Faber and Faber, 1985), s. 15.

rüşlerinde bulunabilir –onun Tanrı'ya duyduğu hayranlık, gizeme duyduğu bitmez tükenmez merak, makam ve doğal kalıplar (en ünlüsü, kuş şakımaları) arasındaki örtüşmeye yönelik yorulmak bilmez ilgisi...

Sözün özü, Messiaen, anaakım geleneğe, öyküleme-karşıtı veya öyküleme-dışı bir alternatiftir, ama öyle ki müziğinin sapmaları geleneğin sürmesine, hatta direnmesine katkıda bulunur. Gene de, geleneğe saygısı ve yaratıcılığı, belki de ironik biçimde, en yaygın kamusal tanınmayı görmüştür. Çok az besteci, icracıdan, dinleyiciden ya da konser salonu yöneticilerinden bu kadar çok şey talep eden eserler yazmıştır, ama gene de çok az sayıda çağdaş besteci onun kadar icra edilmiş ve (açıkça) geniş bir kamu tarafından izlenmiştir. Benim bildiğim kadarıyla, müziği hiçbir zaman, itiraf etmek gerekir ki, yerel ve (benim gibi sadık bir laik için) dinsel olmayan olağanüstü zevkler üretmekten geri kalmaz, ama daima müzikal ve zekâ ürünüdür. Burada anlatmaya çalıştığım şey, Proust'un her özgün sanatçının kendine özgü bir *air de la chanson*'u olduğunun söyleyişinin ve Messiaen'in öyküleme karşıtı estetiğinin, bizi anaakım klasik müziğin vücuda getirdiği ve ileriye taşıdığı başlıca alanlardan saptırması ve uzaklaştırmasıdır. Bir bakış açısından, büyük Avusturya-Alman klasik geleneğindeki müzik, onların gözünde estetik ve sosyo-tarihsel zaman arasındaki tam örtüşmeyi temsil eder: Onu üreten tarihle birlikte aynı zamanda var olan ve deneyimlenebilir müziktir bu. Gelgelelim, başka bir bakış açısından, aykırı bir sanatçının farklı, özel bakış açısından, müzik (John Berger'ın gayet geçerli tabiriyle) 'anlatma'nın başka bir yoludur; zamanın içinden geçmeye değil, zaman *içinde* olmaya odaklanmak, onu öteki müziklerle, dene-

yimlerle, geçicilikle yarışarak değil, birlikte tecrübe etmekle gelen bütün o doğrulamalar ve çağrışımlar dizisiyle inşa edildiği için, konudan sapan, tekrarlamalı, etkilerinde daha yavaş bir yol.

Daha da yakından bakıldığında, Batı ve Batı dışı klasik müziğin karşı-geleneklerinin bu örnekleri, bu geleneğin kendi eleştirel gücüyle duygusallıktan korunur. Müzik disiplininin o denli geniş bir bölümü keskin ve şiddetlidir, öylesine büyük bölümü mütehakkim ve uzmanlaşmıştır ki -bu iki nitelik çok açıkça birbirini pekiştirir-, sık sık tanımlandığı gibi, zorlayıcı gelişmenin disipliner özü olarak anlaşılabilecek sonat formunun, klasik on dokuzuncu yüzyıl kompozisyon ve performans tekniklerinde nasıl bu denli büyük bir otorite kazandığına şaşmamak gerekir. Sonat formunun modeli, bence, pedagojik ve dramatiktir: Sonatta bulduğumuz şey, tematik bir ifadenin ve onu izleyen gelişmenin kompozitör tarafından büyük bir özenle işlendiği otoriter denetimin gösterisidir. Peki, bu nerede olur? Yoğun bir şekilde belirlenmiş iki kutup arasında açılan uzamda, yani temanın ilkin ifade edildiği, kapanışında da son bir kadans formülünün yer aldığı sonat formunda sergi bildirilerinde.

Böylelikle temalar gelişmeye maruz kalır; çeken ve tonik akorlar arasında hesaplı bir gidiş geliş ile bestecinin malzeme üzerindeki otoritesinin gürültülü bir doğrulaması vardır. Romantik müziğin bazı aşırılıkları, gerçi çok sıklıkla (Liszt, Chopin, Schumann ve Mendelssohn'da) bu kalıp ya sonat yazısını müzikal okur-yazarlığının bir parçası olarak içselleştirmiş, ihtiyatsız ve bilinçdışı programlanmış romantik kâşifi tuzağa düşürür ya da ona aklından çıkmayacak şekilde dadansa da, bu sıkıcı kalıpla oynama-

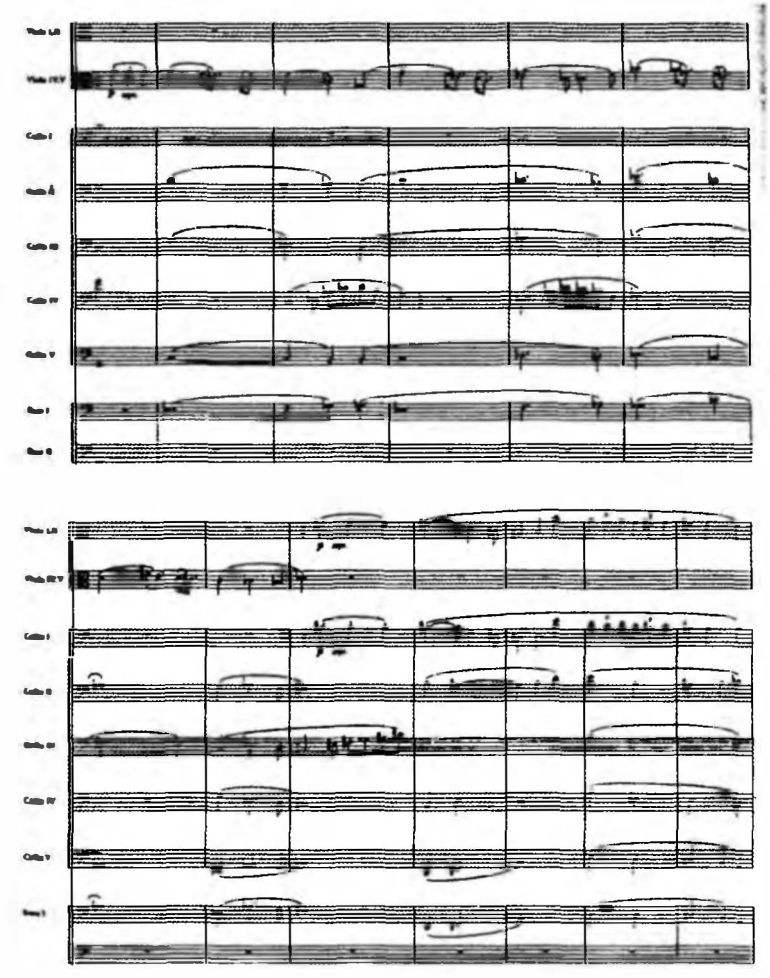


ÖRNEK 17: Brucker, Dokuzuncu Senfoni.

ya yönelik apaçık girişimlerdir. Bu kalıbı kırmaya yönelik girişimlerin ilginç fakat görece erken bir örneği, gerek füg gerek varyasyon formuna kapılarak (örneğin, opus 106 *Diabelli* varyasyonları), müziği katman katman soyarak, işleyerek, derin düşüncelerle sonat formunun zorlayıcılığmdan kurtulmanın yolunu bulan Beethoven'ın üçüncü dönemidir.

Son olarak, karikatürleştirme pahasına, klasik Batı müziğinde tema, ezgi ya da ifadeye iki farklı bakış yönteminden ileri gelen bu iki ana organizasyonel eğilim hakkında değerlendirme yapacağım. Yatay olarak bakıldığında, ifade, gür bir sesle dile getirilen, dikkatle geliştirilen, kesin biçimde sona erdirilen ezgidir. Bu, malzemeyi sımsıkı işleyerek, çizgisel modele göre zamana hükmediştir. Gelgelelim, öyküleme-dışı bakıldığında, müzik sadece ifade değil, ifade ve yalnızca -sözgelimi, daha önce ele aldığım Brahms tarafından yazılan varyasyonlar (Walter Frisch'in Brahms'm gelişen varyasyonları adını verdiği biçimsel işlemeler)[69] değil, kendi kendime çaldığımda da başvurdu-

69) Bkz. Walter Frisch, *Brahms and the Principles of Developing Variation* (Berkeley: University of California Press, 1984).



ÖRNEK 18: Richard Strauss, *Metamorphosen*.

ğum varyasyonlar da dahil- sonsuzcasına muhtemel varyasyonlardır. Bu kullanımların her zaman düşünsel olması gerekmez, ama büyük hayranlık duyduğum çağdaş bir dizi tema ve varyasyonlar dizisi örneğindeki gibi, bunlar siyasal, açık, hatta gürültülü olabilirler. Burada Frederic Rzewski'nin *"The People United Will Never Be Defeated!"** olağanüstü piyano varyasyonlarından söz ediyorum.

Belki de tek söylediğim, benim müzik deneyimimde dayandığım bestecinin *air de la chanson*'u ve zamanla hoşlandığım süslemeleri, dinleyici ya da yorumcu bireyin şahsî takıntılarını gösteriyordur. Berger'ın tarif ettiği dokunaklı aile fotoğraflarından daha önemli bir konumda değildir bu durum: "kırılgan imgeler, kalbe taşınırlar ya da yatağın hemen yanına yerleştirilirler ... böylece, tarihsel zamanın yıkıma hakkı olmadığını söylerler".[70] Belki. Ama ben, müzikte alternatif oluşum adını verdiğim zenginliğinden zihinsel olarak etkilenmiş durumdayım; burada temanın ya da ezginin çizgisel olmayan, gelişmeci olmayan kullanımları, ilke olarak mütehakkim olduğu kadar kavgacı da olan müzikal zamanın disipline edilmiş organizasyonunu ortadan kaldırır ve ona mani olur. Sanırım Glenn Gould, temelde kontrpuana dayanan (siz bunu ondan türeyen ve onunla ilişkili olan çeşitli diğer müzikal dizelerle birlikte bir müzikal dize olarak düşünebilir veya böyle ele alabilirsiniz, ve bunu imitasyon, tekrar veya süsleme aracılığıyla yapabilirsiniz) üslûba yönelik potansiyel ilgiyi, diyelim bir Mozart ya da Beethoven klasik sonat formunda bulunan çok daha açık idarî ve yönetimsel otoriteye karşı bir panzehir olarak anlıyordu.

*) Şili halk şarkısından Sergio Ortega'nın dizeleri: "El Pueblo Unido Jamas Sera Vencido!: Birleşen Halklar Asla Yenilmez". (ç.n.)

70) John Berger, *Another Way of Telling*, Jean Mohr'un fotoğraflarıyla (New York: Pantheon, 1982), s. 108.

Açık ki, sonat gibi klasik formların nevrotik olduğunu ve güzel olmadığını söylüyor *değilim.* Böyle bir şeyi iddia etmek saçma olurdu. Ama burada, bir müzikal esere, tamamlanmış mükemmelliğinden başka sebeplerle geri dönebileceğimizi söylemek istiyorum; eseri işlemenin esası dönüştürücü ve düşündürücü olabilir, onun yinelenmesini, dolambaçlı akışını onayladığımız ve tekrar onayladığımız için yavaşça meydana gelir. Aynı zamanda, eseri işlemek de bana benzer süreç gibi görünmektedir, çünkü, Bruckner'in Dokuzuncu Senfoni'sinin -etkili bir gelişme anlayışını dikkate almaksızın- acelesiz, görkemli gelişiminde yansıtıcı ve dairesel olması gibi mesela.

Serializm, neo-klasisizm, milliyetçilik ve benzerlerinin sunduğu sayısız fırsatlara karşın, uzlaşmasız (bazıları buna pervasız ve sorumsuz diyebilir) bir tavırla kendi yarattığı yolu gayretle takip eden yirminci yüzyılın tek önemli bestecisinin Richard Strauss olmasının bir tesadüf olduğunu düşünmüyorum. Son yıllarında (bu da önemli bir göstergedir) Strauss, neredeyse yalnızca varyasyon fikrinin son derece sıra dışı çeşitli başkalaşımlarına döndü. Obua Konçertosu'nu, *Capriccio*'yu, Son Dört Şarkı'yı ve hepsinden çarpıcısı da, neredeyse katıksız tekrar ve tefekkür üzerine bir deneme olan *Metamorphosen*'i düşünün. Bu bir avuç eserin her biri, sanki Strauss hünerinin özelliklerini çeşitli müzikal tarzlar -orkestral, vokal, opera, oda müziği eserleri- içinde özetlemeye çalışmışçasına, dokunaklı bir şekilde son toplam özelliği gösterir. Fakat toplam etki, kendisine mezür mezür bir önceki fikri tekrarlama, ama aynı zamanda onu neredeyse mikroskopik ölçülerde değiştirme imkânı tanıyan odağın görkemli bir daralışı ve bununla birlikte derinleşen bir incelemedir. Böylelikle so-

nuç, ağır ağır ve tefekkürle genişleyen, *Metamorphosen* örneğinde Beethoven'ın *Eroica*'sının ikinci bölümünden bir metni, gittikçe açılan varyasyonlar için tematik başlangıç noktası olarak alan, yandan dışa doğru harekettir. Bu hareketin acıklı, hatta kasvetli olması, ancak eserin haşmetli ağırlığına ve içe doğru, kendine doğru tefekkürüne katkıda bulunur (Örnek 18).

Fakat eğer Strauss'un geç dönem üslûbunun genellikle gayet bilinçli biçimde (seksenlerinde üzüntü içinde bir adam açısından yeterince anlaşılır bir tutum olarak) ağıtsal niteliğine değinmezsem, konu eksik kalmış olur. Tekrarlayıcı varyasyonal teknikler, müzikal zamanın, bir müzikal işleyişin konusunu nasıl dramatik denetimden çok, kendi içsel karmaşıklıklarıyla ilgili kılabileceğinin bilinçli bir doğrulamasıyla sürdürülür. Glenn Gould, Strauss'un eserini genel olarak coşkulu olarak tanımlar,[71] ama benim burada ele aldığım bağlamda, ben onun radikal, güzel biçimde karmaşık ve ayrıntılı, zevkleri ve keşifleri, bırakıverme, merkezî bir otoriter kimlik ileri sürmeme, dinleyenleri ve çalanları o anda geçen zamanın ötesine, performans olayının sağladığı son derece yoğunlaşmış sürenin ötesine genişletmeye dayanan bir müzik olduğuna inanıyorum. Böylelikle, *Metamorphosen* gibi bir eserin verdiği perspektifte, müzik öncelikle ve sadece yazarın gücüyle ve toplumsal otoriteyle ilgili bir sanat olmaz; insanın kültürel pratiklerinin bütün çeşitliliğini bol bol, zorla ve evet, ütopyacı bir açıyla düşünmenin veya bu çeşitlilikle beraber düşünmenin bir yoldur. Tabii eğer 'ütopyacılık' derken dünyevî, mümkün, ulaşılabilir, bilinebilir olanı kastediyorsak.

71) *The Glenn Gould Reader*, der. Tim Page (New York: Alfred A. Knopf, 1984).



Geçtiğimiz yüzyılın en etkili düşünürlerinden Edward Said, bu sefer Batı klasik müziğinin nasıl inşa edildiğine bakıyor. Kendisi de -Adorno gibi- bizzat iyi bir piyanist olan Said, Adorno'nun açtığı yoldan, onun izini sürüp bazen onunla tartışarak modern müziğin ve modernitenin dinamiklerini arıyor *Müzikal Nakışlar*'da. Müzik sadece müzik değil, Said'e göre, aynı zamanda büyük bir paradigmanın, toplumsal değişkenlerin parçası. Üstelik, Beethoven'dan itibaren toplumsallaşmanın -ya da toplumdan kaçmanın- aracı...

Klasik müziğe sonsuz sevgi duyan Edward Said, bu kitabı oluşturan üç konferansında, günümüzde pek çok kişiye uzak, soğuk ve eski gelen bu müziği sevilir kılmanın ipuçlarının, kitlesel gösterilerin gizlediği bir hazzın ve mahremiyetin peşine düşüyor –frak giymeden.

Müzikal Nakışlar

ISBN 9944-916-18-8

www.agorakitapligi.com