SIDNEY FINKELSTEIN



Müzik Neyi Anlatır

KAYNAK YAYINLARI

SIDNEY FINKELSTEIN Müzik Neyi Anlatır

68

KAYNAK YAYINLARI

Sidney Finkelstein
Müzik Neyi Anlatır

Bu kitabın yayın hakları
Sistem Ofset Matbaacılık Yayıncılık ve
Ticaret Limited Şirketi'nindir.
London Lawrence and Wishart 1952
Printed in USA İngilizcesinden dilimize çevrilmiştir.
Birinci Baskı: Nisan 1986
Kapak: Sevinç Altan
Kapak Baskı: Matbaa 70
Dizgi : Bilgiç Matbaası
Baskı : Gümüş Matbaası
KAYNAK YAYINLARI: 68



SİSTEM OFSET MATBAACILIK YAYINCILIK ve
TİCARET LİMİTED ŞİRKETİ
Nuruosmaniye Cad. 3/2 Cağaloğlu — İSTANBUL Tel. 520 66 27

SIDNEY FINKELSTEIN

Müzik Neyi Anlatır

Çeviren M. Halim Spatar

İÇİNDEKİLER

Sidney Finkelstein 7
Çevirmenin Önsözü 9
Müzik ve Beşeri İmgeler
Müziğin Erken Toplumlardaki Kökenleri: İlkel Toplumda Müzik - Köleci Toplumda Müzik 14
İlkel Toplumlarda Müzik ve Dans 19
Ses Yüksekliği (Diklik) ve Tartım 20
Köleci Toplumlarda Müzik 22
Köy Saray ve Kilise
Ortaçağda Besteci ve Folk Müzisyeni 26
Folk (Halk) Müziğinin Doğuşu 28
Kentsel Müziğin Gelişimi: Müziğin Basımı - Majör - Minör Dizgeler - Noktalama 32
Sanatçı ve Zanaatçı Olarak Besteci
Bach'ın Yapıtları İçindeki ve Mozart'ın Komedi Maskesinin Altındaki Anti-Feodal Mücadele 43
Operanın Gelişmesi: Grand Opera yada «Ciddi» Opera 44
Monteverdi 45
Senfoni Orkestrasının Doğuşu 47
Komik Opera Orotoryo Kantat 49
Majör - Minör, Ton ve Ton Değiştirim Sisteminin Doğuşu 51
Johann Sebastian Bach: Kilise Müziğinin İçindeki Derin Ulusal Bilinç ve Anti-Feodal Düşünce 55
Franz Joseph Haydn 62
Wolfgang Amedaus Mozart ve Operalarındaki Anti-Feodal Düşünceler 64
«Katışıksız Müzik» ve Toplumsal Çatışma
Burjuva Demokratik Devrimcisi Beethoven'in Senfonilerindeki Demokratik Ruh 71
Sonat Biçimi 80
Sanat İçin Sanat ve Sanattan Nasibi Olmayan Darkafalılar
Pazara Sürülen Müzik, Schubert, Schumann, Berlioz, Liszt 85

Franz Schubert 91
Romantizm: Salt Devrimin Değil Karşı-Devrimin de Ürünü Olan Akım 92
Paganini'yle Liszt: İcrada Virtüozluk 95
Fredrick Chopin 96
Berlioz'la Mendelssohn 98
Robert Schumann 100
Yaşamda Gericilik - Sanatta «İlericilik»
Wagner'in Mistik Simgeciliğiyle Brahms'ın Kötümserliği 102
Richard Wagner 106
Johannes Brahms 111
Müzik ve Ulusal Özgürlük
Verdi, Rus «Beşleri», Çaykovski ve Beethoven Geleneği 115
Giusepe Verdi 117
«Rus Beşleri» ve Çaykovski 120
Modern Ne Denli Moderndir
Anlamın Dağılıp Gitmesi; Schönberg'le Stravinsky 127
Atonal Okul 133
Politonal Okul 134
Müzik ve Sosyalizm
Bartok, Prokofiev, Şostakoviç Sovyet Müzik Eleştirisi 144
Bela Bartok 146
Dimitri Şostakoviç 151
Sovyet Müzik Eleştirisi 155
Birleşik Devletlerde Müzik
Folk Müziği, «Sanat» Müziği ve Karaderili Halkın Müziği ve Tin Pan Alley 162

SIDNEY FINKELSTEIN

Sidney Finkelstein, College of the City of New York'un Columbia Üniversitesi'nin ve New York Üniversitesi'nin ünvanlarına sahiptir. Yazınsal kariyerine 1930'larda kitap eleştirmenliğiyle başlamıştır. Finkelstein II. Dünya Savaşında Amerikan Ordusunda dört yıl hizmet gördü. İlk kitabı Art and Society, *resim sanatıyla edebiyat ve müzik arasındaki toplumsal koşutlukları ortaya koyma yolunda bir çabaydı. Bu kitaptaki müziğe ilişkin yeni yaklaşım, Virgil Thomson'un, S. Finkelstein'ı New York Herald Tribune'un müzik eleştirmenlerinin arasına katılmaya çağırmasına etmen oldu. Finkelstein'ın, müzikle toplum ilişkisine değinen daha sonraki kitapları* Jazz: A People's Music, How Music Expresses Ideas *ve* Composer and Nation'*dır. Finkelstein'ın çalışmaları bununla kalmamış daha geniş bir alana, sanatlar arasındaki karşılıklı ilişkiye ve estetiğe toplumsal yaklaşıma genişlemiştir. Resim sanatı üstüne kitapları,* Realism in Art *ve* Charles White: An American Artist'*tir. Edebiyata ilişkin yazıları,* Mainsteam *dergisindeki birçok denemeyi,* The Mazzachusettes Review'*da yayımlanan bir Henry James incelemesini ve James Fenimore Cooper'ın yeniden keşfedilmesini amaçlayan eleştirel bir antolojiyi kapsamaktadır. Kitapları İngiltere'de de yayınlanmış, Rusça, İtalyanca, İbranice, Almanca ve Japonca'ya çevrilmiştir.*

ÇEVİRMENİN ÖNSÖZÜ

Sidney Finkelstein'ın 1952 yılında yayınlanmış «*How Music Expresses Ideas*» adlı incelemesini «*Müzik Neyi Anlatır*» adıyla sunuyoruz. Kitabın yazarı, toplumcu sanat estetiği üzerinde incelemeler yayınlamış ve İngilizce konuşan ülkelerde yapıtları ilgi uyandırmış, tartışmalara neden olmuş bir incelemeci. Özellikle «*Jazz: A People's Music*» ile «*Art and Society*» adlı kitapları ilgi uyandırmış yapıtlardı.

Finkelstein bu kitabında müziğin anlamlarını ve bu anlamların gelişmesini ele alıyor; Avrupa ve Amerika'daki beş yüzyıllık müzik gelişmesini toplumsal bir bakış açısından değerlendirmeye çalışıyor. Yazarın da söylediği gibi, kitap alışılmış anlamda bir müzik tarihi değil; bununla birlikte müziğin kökenlerini, çeşitli toplumlarda ve çağlardaki gelişmesini, büyük yapıtları incelerken zorunlu olarak konuya tarihsel açıdan yaklaşıyor.

Yazara göre gerçekçilik, müziğin özsel bir niteliğidir. Hiçbir sanat, geleceğin sanatı olamaz. İster karmaşık ister yalın biçimde olsun, sanat kendi çağını betimler. Kendi çağında ölmekte olan şeylere karşın, doğuş ve yükseliş halinde olanı, en canlı olanı yansıtan fikirleri bağrında taşıyorsa geleceğe ortam hazırlayabi-

lir. İşte böyle bir sanat kökünü tam da en çok insanın paylaştığı gerçek deneyimlerden ve sorunlardan aldığından en anlaşılabilir olan sanattır. Bu yüzden de, gerçekten büyük olup da kendi çağında anlaşılmamış besteci yoktur, olamaz da. Hiçbir sanatçı kendinden sonraki kuşaklar için ürün verdiği savıyla yapıt yaratamaz, kendi çağındaki ve içinde yaşadığı toplumun insanlarına seslenir ve çağının koşullarının elverdiği ölçüde büyük dinleyici ya da seyirci-okuyucu kitlesince benimsenir. Bu nedenle, kendi çağından, çağındaki gerçeklikten, okuyucu-seyirci-dinleyici kitlesinden kopan bunlara ve çağındaki çatışmalara sırtını dönen sanatçı, istediği kadar «sanatta devrim yapma» savında olsun, sanatın insan gerçeğine yabancılaşmasının bir örneği olmaktan öte gidemez. Müzik tarihinin özellikle 19. Yüzyılın ikinci yarısından günümüze (1950'lere - Çev.) kadar uzanan ve böyle bir savdan yola çıkan akımlar, gerçekte bir yozlaşımın belirtisidirler. Müzik, tüm öbür sanatlar gibi, gerçekçi olmayı başardığı ölçüde insanlığın kültür kalıtımına olumlu ve kalıcı bir katkı oluşturur.

Kitabın yazılmasının üzerinden otuz beş yıl geçmiştir. 1960'lardan bu yana bu yapıtın yeni baskılarının yapılıp yapılmadığını tam olarak belirleyemedik; yapılmadığını sanıyoruz. Bunun nedeninin, 1956'dan sonra toplumcu estetik ve sanat konusunda yer alan tartışmalar sonucu yazarın toplumcu gerçekçi sanat, çeşitli akımlar konusundaki düşünce ve yargılarında değişmeler olabileceğine olasılık tanıyoruz.

Yazarın kimi yargılarının tartışılabileceği kanısındayız. Sovyetler Birliği'nde o günlerde toplumcu gerçekçilik, Sovyet müziği, resmi Sovyet sanat eleştirisi ve çeşitli akımlar konusundaki yargıların, özellikle Wagner'i, yirminci yüzyılın bazı bestecilerinin değerlendirmesi günümüzdeki aşamada isabetsiz, eksik ya da yan-

lış görünüyor. Modernist akımlar konusunda yazar fazlaca katı görünmektedir. Kimi değerlendirmelerinde ise haksızlık eder ölçülere varmaktadır, sözgelimi Jung için nazizmin filozofu deyimini kullanmaktadır. (S. 109) Ne yazık ki bunlara giremeyeceğiz. Ama, kitabın tarihsel-toplumsal bakış açısıyla birçok bakımdan düşünmeye, tartışmaya ve araştırmaya özendireceği ve Türk okuyucusuna yararlı olacağı umut ve kanısındayız.

Toplumumuz iki yüzyılı aşan bir çağdaşlaşma çabasının en büyük serüvenlerinden birini kültür ve sanat (özellikle de müzik) alanında yaşadı. Ülkemizde hele müzik, müzik tarihi çağından ve içinden yaratıldığı toplumsal ortamdan koparılmış bir biçimde ele alınıyor; toplumsal gelişmenin en önemli bir parçası, çağının toplumsal ve düşünsel rengini en iyi yansıtan anlatım araçlarından biri olarak öğretilmiyor. Okul sıralarından müzik tarih kitaplarına, radyo ve TV'ye ve sanat dergilerinin müzik eleştiri sayfalarına kadar müzik ve müzisyen, etsiz kemiksiz, soyut kişilerin bir ürünü olarak, ulaşılması «sıradan» insan için olanaksız, neredeyse ermişlik katına çıkmış olağanüstü kişilerin olağanüstü yaratımları olarak sunuluyor. Oysa bu kitapta döne döne üstünde durulduğu gibi büyük besteciler, günlük yaşamdan elini eteğini çekmiş, yaşamın «bayağılıkları»na omuz silken, çoğu kez çevrelerindeki insanlar tarafından «anlaşılmamış» bunun acısını çeken, bu yüzden de genç yaşta tavan aralarında can vermiş ülküsel dahiler, yalnız kahramanlar değildir. Belli bir toplumda, belli bir tarihsel dönemde, belli koşullar içinde yaşarlar; onlar da herkes gibi yemek yerler, düşünürler ve çağlarının olaylarını algılarlar, fikir sahibi olurlar, kendi fikirlerini oluştururlar, bir siyasal görüşleri hatta siyasal mücadeleleri vardır. İlkel toplumlardan günümüze sanat bir yandan tarihsel bir kalıtım bir yandan da çağın ve koşulların sanatçının zihninde ya-

rattığı beşeri imgeler aracılığıyla insanlara ulaşıyor. Bunların kimi ileriye dönük, kimi tutucu, kimiyse düpedüz gericidir. Sanatçıyı ve sanatı, içinde yaşanan ve yaratılan toplumun etkin bir parçası olarak algılamadıkça, sanat konusunda sığ ve kestirme sonuçlara sürükleniriz, bu konuda derinleşemeyiz. Kitap bu konuda okuyucuya önemli bir bakış açısı vermeyi amaçlıyor.

Günümüzde her türlü sanat, özellikle de müzik, olumlu ve olumsuz sonuçlarıyla bir arada tarihte eşi görülmemiş bir yaygınlığa erişmiştir. Tarihin hiçbir aşamasında bir bestecinin müziği, günümüzdeki kadar dinleyici bulamadı. Müzik, görüntüyle birlikte bir anda kıtaları aşıyor, insanların yatak odalarına kadar ulaşıyor. Ulusal-evrensel diyalektiğinin en çarpıcı ürünlerini bugün görerek dinleyebilecek en gelişmiş olanaklara sahibiz. Örneğin en büyük orkestranın dinletisini oturma odamızdan izleyebiliyoruz. Bununla birlikte, olumsuz olan yan, bu iletişim alanının, bu araçlara egemen olan sınıfsal, ticari ve siyasal çıkarların elinde olması. Sanat artık bir kültür olayı olarak değil, seyirlik bir şov olarak sunuluyor. İyice kozmopolit bir sanatı yayıyor. Ortaçağ şövalye masalının yerini şimdi bu almış durumda. Bu şov uğruna çoğu sanat yapıtının içi boşaltılıyor, tarihsel-toplumsal bağlamından koparılıyor. Birçok sanat olayına, «Rafaella Carra» şovu muamelesi yapılıyor. Bu görülmemiş iletişim «devrimi», kültür ve sanat olgusuna belli açıdan yaklaşımlar yüzünden, seyirci-dinleyicinin sanata daha da yabancılaşması sonucunu veriyor. Oysa, bu olanaklar tam tersine bir işlevi şimdiye kadar mümkün olmayan bir ölçüde başaracak durumdadır.

Bundan başka, hızla değişen toplumumuzda bu sürekli değişimin neden olduğu bir kararsızlık da var. Zaman zaman gerilere dönerek, olgular ve sorunlar üzerinde düşünmek gerekiyor.

«Müzik Neyi Anlatır» bu konulardaki gereksinmelerin çoğuna yanıt veremez. Bununla birlikte, kitabın konuya yaklaşım biçimi düşünüp tartışmaya katkıda bulunacaktır. Müzik ve sanatseverlere, sanat alanında uğraş verenlere ayağı toprağa basan bir prespektif oluşturmaya yardımcı olacağı kanısındayız.

Müzik ve sanat-kültür alanındaki gelişmemizin böyle bir yöntemle ele alınıp sağlıklı olarak incelenebileceğine inanıyor, kitabın böyle bir incelemeye yardımcı olacağını umarak okurlarımıza sunuyoruz.

M. Halim Spatar

MÜZİK VE BEŞERİ İMGELER

Müziğin Erken Toplumlardaki Kökenleri : İlkel Toplumda Müzik - Köleci Toplumda Müzik

Günümüzde (1952-Çev.) müziğin verdiği hazzı konu alan kitaplar, müziğin anlamları üzerine yazılanlardan çok daha fazla. Birleşik Devletlerde müzik dinleyicilerinin çoğu müzikte yalnızca haz aradıklarını söyleyeceklerdir. Haz vermese, müziğin bir sanat olarak varlık nedeni kalmazdı kuşkusuz. Asıl sorun da, müziğin verdiği hazın anlamlarına karşıt bir şey olmadığı, insanların kendileri için anlam taşımayan bir sanatsa, değer taşıyan bir müziği yaratıp yaratamayacaklarıdır.

Müziğin anlamlarına varmak onun vereceği hazzı azaltmaz; tersine arttırır. Sanatın verdiği haz iki türlüdür. Biri, çok sık yaşanan deneyimdir; yaşamın dertlerinden kaçış yolu olarak duyumların yatıştırılmasına sığınmaktır. Öbürüyse, zihnin duyumlar aracılığıyla gerçek dünyanm, insan yaşamının ve düşüncesinin daha önceleri bilinmedik ya da gizemli kalmış bir yanma uyanışının vereceği coşkudur. İşte büyük sanatın kendi çağında verdiği temel haz, bu ikinci hazdır, yani öğrenme hazzıdır. Kendine özgü bir öğrenmedir bu; bunu

yaşayan kişide güçlerinin arttığı bilincinin yanı sıra bir gelişme duygusu da yaratır.

Ancak müziğin anlamlarına vardığımız ve büyük müzik yaratımının salt müzik teknikleri konusunda değil, toplumu oluşturan insanlar konusunda da bilinçli düşünmeyi zorunlu kıldığını kavrayabilirsek, istek ve gereksinmelerimize daha yakın olan müziği uyartabilir ve yaratabiliriz.

Teknik deyişiyle müzik, ses yüksekliği (diklik-perde) (incelik-kalınlık) ve tartım (ritim) bağıntıları içinde düzenlenmiş seslerin sanatıdır. Müzik, insan sesinin, insan kulağının ve de seslerin daha zengin, daha karmaşık biçimde düzenlenmesine olanak veren, dolayısıyla da insan sesinin ve insan kulağının daha iyi gelişmesini sağlayan müzik gereçleri (çalgıları) yapma becerilerinin bir gelişimidir. Ne var ki, müzik, salt insanların seslerin nasıl işlenebileceğine duydukları merakla gelişmezdi. En başından bu yana müzik, insanların coşkusal bir etkinliği, bu coşkulara dışsal bir biçim verme yolu olagelmiştir. Konuşmanın müziği olan çekim, vurgu ve seslemenin (intonation) bulunmadığı bir konuşmayı tasarlayalım; müziğin taşıdığı güç konusunda bir şeylerin o zaman farkına varabiliriz. Bir düşünce aracısı olarak konuşma dilinin esas gücü sözcük anlamlarında, dilbiliminde yatar. Buna karşılık, konuşmanın «müziği», gerçek yaşamda her insan eylemine, her duyumuna ve her fikre eşlik eden coşku tonunu katarak bu düşüncelere beşeri nitelik kazandırır.

Coşkularda gizemli bir yan yok. Kişinin algıladığı, yaptığı her şey, kişiyle soydaşları arasındaki her ilişki, coşkunun doğmasına neden olur. Coşkular, insanoğlunun yaşamında, büyüme ve gelişmesinde her algının, her eylemin bir rolü olduğu gerçeğine işarettir. Müziğin özüne bu denli sinmiş olan güzellik duygusu, bilgide oluşan sıçramaya, beşeri varlıklar arasında var olan or-

taklaşa bağın tanınmasına eşlik eden kıvançtır. Doğa ya da öbür beşeri varlıklarla (o zamana kadar) zararlı ya da yıkıcı gözükmüş olan bir ilişkinin insanoğlunun daha özgür yaşamasına ve gelişmesine olanak veren verimli bir ilişkiye dönüşmesinden doğar bu güzellik duygusu. Müzik yapıtları özlerinde beşeri imgeleri, tipik insan edimlerini ve ilişkilerini içerirler. Müziğin duygu uyandırmasını sağlayan da, işte bu beşeri imgelerin varlığıdır. Müzik tarihi, herşeyden önce, beşeri imgelerin ses halinde gelişmesinin tarihi olduğu gibi insan sesine, insan parmaklarına ve çalgılara ilişkin teknik ve becerilerin gelişmesinin de tarihidir. Beşeri imgelerin gitgide artan bir zenginlikte yaratılmasına olanak sağlamış olan işte bu gelişmedir. Bu gelişme her zaman toplumsaldır, çünkü geçmişte her biri bir insan topluluğu için taşıdıkları anlam bakımından sınamadan geçmiş sayısız edimin ve buluşun ürünüdür.

Müzik yapıtları fikirleri de iletirler. Fikirler, nesnelerle insanlar arasındaki ilişkiye değgin bilgidir; sayısız insan eyleminin, doğa ve toplum hareketinin altında yatan derin yasaları keşfetmenin, kavramanın ürünü olan genellemelerdir. Buna karşılık, fikirler insanların gerçek yaşamını dönüşüme uğratır, dolayısıyla da insanların duygusal yaşamını değiştirirler.

Müzik yapıtları, bestecinin düşüncelerini somutlar. Bu düşünceler verdikleri ürünlerde, beşeri imgelerin ve coşkusal yaşamın düzenlenmesinde kendilerini gösterir; genelleşmiş oldukları halde gerçektirler, yaşamdan alınmış ve bestecinin müziğine aktarılmışlardır. Müzik yapıtlarının anlamlarını kavramak için, insanların nasıl yaşamış olduklarını, emeğini sarfedenlerle üretim araçlarına sahip olanlar arasında ne gibi ayrımlar bulunduğunu, müziğin hangi toplumsal sınıfa hizmet ettiğini, dünya görüşünün, insan, toplum ve doğaya ilişkin görüşlerinin ne olduğunu soruşturma-

mız gerekir. Salt biçim ve teknikleri ve de bunları üreten çağların yüzeysel rengini tanımlayan bir müzik tarihi yazılabilir. Ne var ki, böyle bir tanımlama, içinden fışkırdığı toplumsal etkinlikleri ve düşünüşü gözardı ettiği için müziği anlamından soyutlar; sonra da kalkıp müziğin anlamsız olduğunu iddia eder. Müziği anlamak için yeniden onu yaratan gerçek yaşam bağlamı içine oturmak gerekir.

Müzik yapıtlarına tarihsel açıdan ve sınıflı toplumun ürünü olarak bakmak, bu yapıtların kalıcı değerlerini yadsımak değildir. Müzik yapıtları, gerçekçi oldukları, ya da başka deyişle, insan yaşamını gerçeğe uygun olarak yansıttıkları ve daha eksiksiz betimleyecek teknikleri geliştirdikleri ölçüde kültür kalıtına kalıcı bir katkı oluştururlar. Bununla birlikte, bu yapıtların hepsi aynı zamanda üzerlerinde bir tarih de taşırlar. Bunlar taşıdıkları tüm güce karşın, daha sonraki zamanların kültür gereksinimlerini karşılamakta yetersiz kalırlar; çünkü yaşam yeni yeni sorunlar getirmiş, bu sorunların üstesinden gelmiş ve yeni yeni fikirler geliştirmiştir. Bu nedenledir ki, her defasında yeni yapıtların yaratılması, geçmişin kalıtından yararlanarak yeni yeni teknik ve biçim sorunlarının öne sürülmesi zorunlu hale gelir. Üstelik geçmişin yapıtları kalıcılık açısından eşit güç de taşımazlar. Müzik tarihi, bir yandan, gerçekçilik alanında büyük ilerlemelerin, ama bir yandan da, biçimciliğin, insanoğlunun için de yaşadığı dünyayı keşfedip tanımak, o dünyaya egemen olmak yeteneği üzerine vurulan kelepçelerin ve geleneğe körü körüne bağlı kalışın tarihidir de.

Bu kitap, müziğin anlamının gelişmesine ilişkin bir incelemedir. Bir tarih değildir, ama sanatın yeni yeni deneyimleri, yeni yeni sorunları ve fikirleri nasıl üstlendiği konusunda bir fikir vermek amacıyla konuya ister istemez tarihsel açıdan yaklaşmak zorundadır.

Kökenlere ilişkin tartışmanın dışında kitap, geçen beş yüzyıllık Avrupa müziğinin ve günümüz (1952-Çev.) ABD müziğinin sorunlarını ele almaktadır. Bu da, müziğin tümünün öyküsü olmaktan uzaktır. Asya ve Afrika haklarının ve Amerika'nın Kızılderili halklarının oldum olası zengin bir kültürleri vardı. Avrupa ve Amerika'da geçen beş yüzyıl içinde doğan kapitalizm, tüm zenginliklerin Asya'nın, Afrika'nın ve Amerika kıtasının talanından ve sömürgeci sömürüsünden sağlamıştı. Bu sömürü, yerli halkların ve bu halkların kültürlerinin büyük yıkımına neden oldu. Bu yıkıma halkların köleleştirilmeleri ve kültürlerinin horlanması eşlik etti.

Yine de, son beş yüzyıllık Avrupa müziği, sanatın gelişmesi açısından tarihsel ve çok önemli bir katkıyı oluşturmuştur. Bu katkı, şu ya da bu özel kültürün ürünü sayılmamalıdır. Avrupa müziği, olanca ağırlığıyla Afrika ve Asya müziğine dayanıyordu. Ortaçağın litürjik müziği özünde Yunan, İbrani ve Suriye müziğinden aldığı katolik din şarkısına (chant'a) dayanıyordu. Geçen beş yüzyıllık klasik müzik yaratımlarını dolduran doğu, orta ve güneybatı Avrupa folk müziği de, gerçekte bir Asya ve Afrika müzik kalıtı üzerine inşa olunmuştu. Müziğe özlü bir katkıyı da Amerika'daki Karaderili halk ve bu halkın Afrika'dan beraberinde getirdiği kültür sağladı. Kaynaklarını bu zenginliklerden alan ve Avrupa'da kapitalizmin feodalizme karşı verdiği savaşlar sayesinde mümkün duruma gelen bu yapıtlar, büyük ve eşi görülmemiş bir ilerlemeyi temsil ederler. Bunlar, müziğin toplumsal içeriğini yeni bir düzeye yükseltmişler, bu müziğin biçimlerine kapsamlılık kazandırmışlar, fikir savaşında müziğe güçlü bir rol oynama olanağını vermişlerdi. Bu klasik kalıtın, geleceğin müziği için bir ders kaynağı olacağına kuşku olmadığı gibi, gelecekte Asya, Afrika ve Amerika halklarının ve müzik kaynaklarının da güçlü ve bağımsız bir rol oynayacaklarına da kuşku yoktur.

Seslerin beşeri imgeler halinde düzenlenmesi, ilkel kabile yaşamının bir yaratımıydı.

İlkel toplumun örgütlenmesinde geçim araçları, avlaklar, balık avlanan yerler ve üzerinde ürün yetiştirilen toprak, topluluğun malıydı. İnsanoğlunun gereksinimlerini doğadan söküp alma yolunda verdiği uğraş, ekim, ürün kaldırma ve avlanma, kabilenin tümü tarafından toplu olarak yapılırdı. Henüz keşfedilmemiş, buyruk altına alınmamış olan doğa, gizemli, güçlü, canlı kuvvetlerin cirit attığı bir yer olarak görülüyordu. Ateşin, mızrağın, baltanın, tekerleğin, kayığın, çanakçömleğin icadıyla doğa ilk kez gerçekten buyruk altına alındı; bunun yanı sıra ilkel kabileler doğayı büyü ayinleriyle de denetim altına almaya çaba gösterdiler. Bu ayinler şiiri, dansı ve müziği, vücudu boyayarak ve tahtadan oyulmuş maskeler kullanarak bir takım hareketler içinde birleştiriyordu. Bunlarda «büyülü» olan, kabile mensuplarının doğadaki gizemli kuvvetleri sözcükler, beden hareketleri ya resimle taklit ederek ya da simgeselleştirerek denetim altına alabileceklerine olan inançlarıydı. Daha güçlü aletlerin ve dünyaya ilişkin gerçek bilimsel bilginin gelişmesiyle birlikte büyü son derece gerçekdışı bir niteliğe büründü; yozlaşarak boş inanç haline geldi. Ama yine de ilkel yaşamda büyü, özde gerçekçiydi. Avlanma, tohum ekme gibi gerçek eylemlerde kabilenin kollektif emeğini örgütleyen bir araçtı; doğayı anlama girişiminin başlangıcını oluşturuyordu. Avlanma, savaş, ekim, ürün kaldırma, gençlerin ergenlik çağına kabul törenleriyle ilgili ayinler, ölü gömme törenleri vardı. Bunlardan herbirinin kendi dansı ya da şarkısı vardı.

Ses Yüksekliği (Diklik) ve Tartım

Kabile ayinlerinde düzenli müzik sesinin birbiriyle bir yandan karşıtlaşan bir yandan da birleşen ve tüm müzik sanatımn özünü oluşturan niteliksel iki özelliği kendini gösterir: Ses yüksekliği (perde) ve tartım (ritim). Ses yüksekliği (kimi yazarlar buna 'diklik' de diyorlar. Çev.) sesin havadaki titreşimi ne denli sık olursa, kulağın o denli tiz bir ses duyması olgusundan ileri gelen bir niteliği, yani seslerin tiz ya da pes (yani ince ve kalın) olmasını ifade eder. Tartım ise, vuruşların ya da vurgu kümelerinin düzenli olarak yinelenmesi anlamına gelir. Deneysel olarak yinelenen tek bir sesle müzik elde etmek mümkündür, ama bilinen müziğin tümü en az iki perde kullanır. Bugün konuşmada bile tekdüze ses cansızdır. Konuşmaya etkileyici insani duyguyu, ses yüksekliğinin, yani farklı seslemelerin var oluşu katar. Yine aynı şekilde, yinelenen tek bir vuruştan oluşan bir tartım deneysel olarak elde edilebilir. Oysa, bilinen tüm müzik, yürek atışında, soluk alıp vermede, adım atmada, kürek çekmede, tohum serpmede, bir baltanın inip kalkmasında ve işle ilgili tüm hareketlerde olduğu gibi, birbirinden farklı en az iki vuruşun birbirini izlemesiyle oluşur. Müziğe hem zamanın aralıklara bölünme özniteliğini hem de ileriye doğru hareketini kazandıran, tartımın işte bu nöbetleşmesi ya da ileri-geri niteliğidir.

İlkel ayinlerde ses (perde) müziğiyle tartım müziği, hiçbir zaman tümüyle ayrı olmasa da, birbirinden farklıydı. Ayinlerin sözleri makamla okunuyor, böylece bir şarkı oluşuyordu. Ne var ki, «şarkı» sözcüğünün anlamı günümüzdekinden farklıydı. İlkel yaşamda şarkı, hemen nemen sonsuz bir biçimde yinelenen, çeşitlemesi az, konuşmamn sözlerine yakın bir ezgisel cüm-

leydi. Bir merkez ya da susku yeri olarak yinelenen tek bir sesin çevresinde en basit bir şekilde düzenlenmişti. Öbür sesler bunun etrafına kümeleniyordu. Kimi zaman bu sessel merkez, iki ya da daha fazla sesin yinelenmesiyle oluşan bir eksene büyüyebiliyordu.

Dans da, sonsuz olarak yinelenen tartımlı bir örüntüden ibaretti. İlkel müzikteki tartımlar büyük karmaşıklık kazandı. Bunu sağlayan da ayin dansında elleri, parmakları ve ayakları kulanmada edinilen olağanüstü beceriyle kol ve bacakların, baş ve bedenin karmaşık çapraz hareketleri oldu.

İlkel yaşamda her birinin kullanıldığı yer ayrı olan, örneğin avlanma, tohum ekme, ürün kaldırma, kürek çekme, sevişme ya da ninni amacıyla başka başka şarkılar, başka başka danslar vardı. İnsanların toplumsal etkinlikleri için bu gibi belirli müzik örüntülerinin kullanılmasından, beşeri müzik imgeleri, yani müzik örüntelerinin değişik eylemlere ve bu eylemlere eşlik eden duygulara ilişkin imgeleri zihinde canlandırma yeteneği doğdu. Beşeri müzik imgelerinin, yasasız ve kuralsız bir biçimde, salt toplum töresinden mi türediği, yoksa sesin özgül doğal niteliklerine mi bağlı olduğu, çok tartışılmış bir sorundur. Her ikisinin de ürünü olmasından başkası düşünülemez. Başka başka halkların karşı cinsin ilgisini çekme, savaş ya da çocuk uyutma amacına yönelik başka başka müzik örüntüleri vardır. Bunlar toplumsal olarak oluşmuştur. Ama yine de, seslerin, vücudun, göğsün, gırtlağın ve parmakların farklı gerilimleriyle oluşması olgusu, vücuttaki bu gerginliklerle bunlar tarafından üretilen seslerin etkileyici niteliği arasında bir ilintinin var olması gerektiğine işarettir. Kuşku yok ki, bir halkın savaş çığlığı olarak kullandığı bir müziği, başka halklar ninni olarak kullanamazlar.

İlkel yaşamda yer alması olasılı büyük bir ilerleme

de, şarkıların söylenmekle kalmayıp boru gibi çalgılarla çalınması ve yine de müziğin kökende uyarlandığı sözcükleri ve duyguları çağrıştırmasıydı. Ondan bu yana müzik, şarkı-konuşma'dan, yani konuşmanın seslerne ve vurgulamalarının basit bir şekilde taklit edilmesinden, tartımlı hareketin yalın etkisinden bu yana çok yol gitmiştir. Yine de, çalgı müziği dahil tüm müziğin anlatımsalığının anahtarı, vücut hareketlerinin örüntülerini ve yaşamın hemen her etkinliğine müziğin eşlik etmekte olması gerçeğinden doğan beşeri imgelerin kalıcı olarak müziğin içine yerleşmiş olması olgusudur. Zengin bir müzik kültürünün ayrılmaz parçası, bunun ürettiği müzik biçimlerini kabul ettirmesinin yanı sıra, bu müziğin aynı zamanda insanlar tarafından şarkı, dans, yürüyüş, iş etkinlikleri ve gündelik yaşamdaki daha başka alanlarda kullanılıyor olmasıdır. Bu nedenle müziğin beşeri imgelemi, yani içeriğinin anahtarı, o müziği bizzat kullanarak insanların kendileri tarafından kanıtlanmaktadır.

Köleci Toplumlarda Müzik

İlkel kabile komünalizmini, köle sahipliği (köleci) toplumları izledi. Büyük tapınakları ve saraylarıyla, bunların çevresine kümelenmiş işyerleri ve evleriyle bunlara kimi zaman ilk «kent (site) uygarlıkları» da denmektedir. Bununla birlikte, öz üretici emek hâlâ tarımsaldı. Köle sahiplerine kral, imparator, firavun gibi sanlar verilmekteydi. İşte bu köle sahiplerinin asker görevlileri ve gözetimcileri toprak sahibi soyluluk haline geldi. Toprak ve köle edinmek uğrunda sürekli savaşlar, bunun yanı sıra da köle sahipleriyle köleler, toprak sahibi soylulukla küçük köylülük arasında keskin sınıf mücadeleleri oluyordu. Köleci toplumlar, İ.Ö. 3.000'lerde başlayan eski Mısır, Mezopotamya ve Hint köleci

toplumlarını, eski Yunan kent devletlerini, İskender İmparatorluğunu ve son olarak da Roma İmparatorluğunu kapsar. Köleci toplumlar, son derece uzmanlaşmış zanaatçılar üretti; eğitimli müzisyenler de içinde olmak üzere, bunların çoğu köleydi. Maden, ağaç ve taş işçiliği konusundaki becerilerin ve matematik bilgisinin giderek artması, yetkin müzik aletlerinin yapılmasına olanak verdi. Matematik bilgisi, boru ve tellerin boyunu ya da delik yerlerini kesin olarak belirlemeye ve çalgıların perdelerini kesin olarak hesaplamaya olanak sağladı. Çalgıların bu gelişmesiyle de, insan sesi ve insan kulağı, daha kesin perdeler işitecek ve bunları yeniden üretecek şekilde eğitilebildi.

Bu toplumlarda müziğin hâlâ büyüsel güçlere sahip olduğuna inanılıyor, müzikten ayinlerde yararlanılıyordu. Bununla beraber, ayinler herkesin birlikte topluca yaptıkları şeyler olmaktan çıkmıştı. Bunlar, kral ve soyluluk hesabına rahipler tarafından düzenlenmekte, köle sahiplerinin sıradan ölümlüler olmayıp ya birer tanrı ya da tanrıların ardılları olduğu inancını pekiştirme amacını güdüyordu.

Köleci toplumun müziği, ayinleri bakımından daha biçimsel hale gelmiş olmasına karşın, aynı zamanda çalgı tekniklerinde de büyük ilerleme sağlanmış, beşeri müzik imgelemi açısından zengin bir gelişme ortamı doğmuştu. Çeşitli kabilelerin geliştirdikleri geleneksel müzik örüntüleri bir araya getirilebiliyor, böylece birbirleriyle kaynaşabiliyordu. Aralarında Homeros'un olduğu söylenenler de dahil, kabile kral ve başkanlarının yiğitliklerini anlatan, kabile inançlarıyla büyüsel inançların içiçe bulunduğu destanlar halka müzikli olarak sunuluyordu. Köleler, köylüler ve maden emekçileri arasında, Mısır'ın Osiris, Yunanistan'ın Diyonizos ve Orfeus kültleri gibi bağımsız ayinler doğdu. Atina gibi Yunan kent devletlerindeki Diyonizos kült-

lerinden çiçeklenen büyük dramlar, müzikle dolup taşmaktaydı.

Köleci toplumun müziği, müzisyen gruplarını gösteren resimlerden de görüldüğü üzere, çoğunlukla polifonik, yani çoksesliydi. Birçok şarkıcıyla çalgıcı birlikte çalıp söylüyorlardı. Belki de tümü birden aynı geleneksel ezgiyle başlıyorlardı, buna karşılık her biri kendi sesinin ya da çalgısının özelliklerine bağlı olarak o ezgi üzerinde farklı doğaçlamalar yapıyordu. Bunun sonucu, hâlâ doğaçlamalı olan ve ortaçağın o son derece düzenlenmiş müziğinden çok farklı da olsa, karmaşıklaşmış ve iç içe örülmüş bir müzik ortaya çıkabildi. Müziği yazıya geçirme yolundaki ilk girişimler de bu toplumlarda görüldü. Bu erken kültürlerin hiçbirinde ses dikliğini (perdeyi) ve ölçüyü, müzik bestesinin öngördüğü kesinlikte saptayan bir notalama yoktur. Bu ilk nota yazısı, kimi zaman koro yönetmeninin el ve ayak hareketlerini gösteren resimlerden ibaret oluyordu. Yunanlılarda, çalgıyı çalan parmakların konumunu esas alan yetkin bir nota düzeni oluşturulmuştu. Bu toplumlardaki müzik inceden inceye tartımlıydı; ayin danslarının çapraşık hareketlerini yansıtıyor, çeşitli davulların, dümbeleklerin yanı sıra zil ve tellerden yararlanıyordu. Bunlardan hem ezgisel hem de vurmalı bir müzik üretiliyordu. Afrika'da çok uzaklardan duyulabilen bir tür sözlü iletişim aracı olarak tartımlı bir müzik gelişti.

Bu ilkçağ müziğinin karakteristik özelliği konusunda bizlere fikir verebilecek bir müziği bugün de dinlememiz olanaklıdır. Hindistan'ın «raga» ve «tala» denen yüzlerce ezgisel ve tartımlı örüntüden oluşan ayin müziği vardır. Bu örüntülerden her biri, bir tanrı, cesaret ya da huzur gibi «tutku» türünden özgül bir şeyle, ya da günün saatlerinden biriyle ilgilidir. Serbest vokal bezekleriyle

İbrani'lerin kantoryal şarkıları Asya halkları arasında da, tümüyle destanlardan oluşan zengin bir şiirsel-müziksel doğaçlama geleneği hâlâ varlığını sürdürmektedir. İspanyol halkının, konuşmaya benzer etkileyici seslemeleriyle, insan sesi çevresinde örülü çapraşık gitar tartımlarıyla flamenko müzikleri vardır. Birleşik Devletler'de, ondokuzuncu yüzyıl sonlarında ve yirminci yüzyıl başlarında Karaderili halkın yarattığı «blues» müziği vardır. Bu müziğin kökleri çok eskilere dayanmakla beraber, günümüzde halkın duygu ve mücadelelerini yansıtığı ölçüde moderndir. Durmadan yineleyerek kullandığı minik ezgisel biçimleriyle bu, kısmen geleneksel, kısmen doğaçlamalı olan bir müziktir. Bu müziği belki müzik bilginleri çözümleyebilirler, ama fiili seslendirmeden ayrı bir müzik gövdesi olarak varlık göstermez, çünkü bu müziği, seslendirenlerin kendileri yaratırlar. Bu müziğin beşeri imgeleri kısmen toplumsal bir kalıt ve yaratım olan geleneksel ezgisel özünde, kısmen de dinleyicilerinin düşüncelerini dile getirdiği için o dinleyicileri derinden etkileyen icracının çeşitlemelerinde ve yoğun anlatımındadır.

KÖY, SARAY VE KİLİSE

Ortaçağda Besteci ve Folk Müzisyeni

Ortaçağ, yani feodalizmin çağında müzik, kuramını, biçim ve uygulamalarını köleci toplumdan ve ilkel kabile müziğinden aldı. Bununla beraber bu biçimler yalnızca bir dış kabuktu. Bu kabuğun altında en zengin türde gelişmeler yer aldı. Sonunda da bu gelişmeler, müziği biçim ve içerik bakımından geniş dinleyici kitlesine seslenebilen, yaşamı, insan karakterini tam olarak betimlemeyi başarabilen yepyeni bir sanata dönüştürdü.

Zenginlik, köleci toplumda olduğu gibi, esas olarak topraktan üretilmekteydi. İmparator, krallar ve toprak sahibi beylerden oluşan egemen sınıf, hem toprağı, hem de soyluluk ünvanlarını kendine bağışlanmış kutsal hak saymaktaydı. Ortaçağ kilisesince de savunulan ve dayatılan bir kuramdı bu. Özgür, ama köle olmamak bakımından özgür köylülük ve serfler, beylerinin hizmetine köleler kadar sımsıkı işe koşulmuş durumdaydılar; hareketleri de onlarınki kadar kısıtlıydı. Onlar da yoksulluğa, vebaya ve açlığa mahkûmdular. Yine de, gözü

pek ve dikbaşlı olanların bazıları için kaçış yolları vardı. Bu gibiler haydut ve eşkiya ya da büyüyen kasaba ve kentlerin gezginci satıcıları, zanaatçı ve tüccarları olabiliyorlardı. Bunun yanında köylüler, köylü toplumunda eşi görülmemiş isyanlar da çıkarabiliyorlardı. Ondördüncü, onbeşinci ve onaltıncı yüzyıllardaki köylü isyanları, feodalizmin çözülmesinde kuvvetle rol oynadı.

Kutsal Roma İmaparatorluğu, Thomas Hobbes'un sözleriyle söylersek, «kendi mezarmm başında tacıyla otura-duran ölü Roma İmparatorluğunun hortlağı»ydı. Kuramsal olarak, imparatordan başlayarak krallara, daha alttaki soylulara, onlardan da serflere, öte yandan da Papa'dan kardinallere, piskoposlara ve yerel papazlara kadar uzanan bir hiyerarşi aracılığıyla impartorluk ve papalık tüm Avrupa'ya egemen olmuş durumdaydı. Gerçek durumda ise, onüçüncü ve ondördüncü yüzyıllarda Hıristiyanlık, birbiri üzerinde üstünlük iddia eden İmparator ile Papa arasındaki iktidar mücadeleleriyle sarsılmıştı. Papa, kardinaller ve piskoposlar, başına buyruk zengin ve güçlü toprak sahipleri soylular ve dindışı yöneticilerdi.

Baştanbaşa tüm Avrupa'da, kuramsal olarak Kilise'ye, imparatorluğa ve soyluluğa bağımlılıkla yükümlü yapımcılık ve ticaret kentleri doğdu. Bu kentlerin ahalisi, yani feodalizmin «orta sınıfı» da feodal bir hiyerarşiye uygun olarak çeşitli meslek ve zanaat loncaları içinde örgütlenmişti; çırakların üstünde kalfalar, kalfaların üstünde de lonca ustabaşıları vardı. Buna karşılık, bu kentler sağlam kent duvarlarının arkasından imparatora, papaya ve dindışı ya da kilise mensubu tüm soyluluğa kafa tuttular. Bunlar, kendi belediye başkanlarını, kendi belediye meclis üyelerini, kent başkanlarını (burgomasterleri) ve kendi senyörlerini seçen küçük küçük cumhuriyetçi merkezlerdi. Kuşku yok ki,

bu görece-demokrasi, kentin dışında toprakta çalışan köylü şöyle dursun, kent yoksullarına bile ulaşamıyordu. Ama yine de, bu kentlerin orta sınıflarının verdiği mücadeleler, Venedik Cumhuriyeti, Floransa Belediyesi gibi kent devletlerinin kurulmasına yol açtı. Bu orta sınıflar, Fransa'da ve İngiltere'de olduğu gibi, imparator ve papadan bağımsız olan ulusal devletlerin doğmasına destek oldular; iç soyluluğun doymak bilmez hak iddialarına karşı birleştiler.

Ortaçağ müziği hâlâ «büyüsel» bir kabuk içinde varlığını sürdürmekteydi. Dördüncü yüzyılda, halkı kiliseye bağlamayı ödev edinen Milano Başpiskoposu St. Ambrose, halk ezgilerini esas alan birçok ilahi besteledi. Bağnazlar tarafından, «halkı büyülü şarkılarla büyülemek»le suçlandı.[1] Ortaçağ boyunca çan sesinde şeytanları ürküten büyüsel nitelikler bulunduğuna inanılırdı. Simyacılar, kendi büyülü gizli (cabalistic) karışımları için müzik simgeleri kullandılar. Bunlar daha sonra kimya bilimi halini alacaktı. Buna karşılık, ortaçağda müzik, aynı zamanda bir mücadele silahıydı da. Bu müzik sınıfsal çizgilerle bölünmüştü ve feodal toplumun sınıflarını yansıtıyordu. Köylülüğe ait bir folk müziği, bir saray müziği, resmi bir kilise müziği ve kent orta sınıfı burjuvanın serpilip gelişmekte olan bir müziği vardı. Bunların hepsi de müziğin gelişimine kendine özgü ve önemli katkılarını yaptılar.

Folk (Halk) Müziğinin Doğuşu

Beşeri imgelerin en zengin gelişimi köylülükten geldi. Köylüler arasında kulaktan kulağa aktarılan anılardan, kralların henüz kendi budunlarının önünde savaşa gittikleri ve sıradan insanlardan çok farklı şekil-

[1] Henri Pruniéres, **A New History of Music**, p. 7, N.Y., 1943.

de yaşamadıkları zamanlarda kabile saraylarındaki halk ozanları tarafından söylenen destansı şarkı ve sagalardan oluşan bir miras varlığını hâlâ sürdürüyordu. Kabile yaşamından kalma karnavallar, ilkbahar ve ürün kaldırma dansları, mayıs-direği ayinleri*, karşı cinsin ilgisini çekmeye ilişkin törenler, düğün törenleri gibi bir sürü tören ve ayin vardı. Noel ve paskalya yortularında olduğu gibi, bu ayinlerin bir kısmı Hıristiyanlıkça benimsendi. İsa'nın ölümünü ve dirilişini anlatan «myster»ler ve «passion» oyunları da kabile ayinlerinden geliyordu. Gerçekte, müzik ile şiirin, aynı zamanda dansla mimiğin birbiriyle kaynaştığı bu halk sanatı, sadece kabile yaşamının yarı-anımsanır kalıntılarından oluşmuyordu. Köylülerin kendilerine ait bağımsız bir kültür ve feodal yaşamın acımasız güçlerine karşı bir mücadele aracı olarak bu sanata gereksinimleri vardı; tıpkı Birleşik Devletler'deki Karaderili kölelerin, çok sonraları, anlamı yalnızca kendileri tarafından bilinen bir iletişim ve mücadele biçimi olarak Afrika kültürünün anılarını korumaları gibi. Bunun sonucu, bu ilkel ve kabilesel sanat dönüşüme uğradı, yeni bir içerik kazanarak ortaçağ köylülüğünün yaşam biçimini, karakterini ve mücadelelerini üstlendi. İlkçağ sagaları, halkın saray ve soyluluğa karşı nefretini dile getiren Robin Hood örneği «haydut» balladları biçimini aldı. Noel şarkıları gibi müzikli dinsel oyunlar ve şarkılar, kral İsa'ya değil, önünde kralların bile saygıyla eğildikleri yoksul samanlıktaki Meryem Ana'yla oğluna ilişkin sıradan halk simgesini vurgulamaktaydı. İnsanların avlamak için peşine düştükleri «Cutty Wren»i, gizemsel yok edilmez kişi «John Barleycorn»u

* Çok eskilerden gelen, her yılın mayıs ayı başlarında ilkbaharı kutlamak üzere yapılan şenliklerde üzeri renkli kurdelelerle süslü ve çevresinde dans edilen uzun direk-Çev.

konu alan İngiliz balladları gibi üstü örtülü simgeler içeren balladlar ve şarkılar, köylülerin devrim şarkıları haline geldi. Tarla ve köy işliklerinde yığınla sevda, kur, ninni ve iş şarkısı ortaya çıktı. Bu müziğin topraktan gelme yalınlığı ve güçlü beşeri imgelemi, daha sonraki güçlü gerçekçi beste müziğinin gelişmesine değerine paha biçilemeyecek bir katkıda bulunmasını sağladı. Bu folk müziğinin, sanatın gelişmesine yaptığı en büyük katkılardan biri de, İngiltere, Fransa, İtalya, Almanya, Rusya ve Bohemya'ya özgü sesi veren ve o ülkeler için tipik olan bir beste müziğinin, ulusal olan bir müziğin özünü oluşturmasıdır. Halk müziğinin bu gelişimi ve sanat müziğine girmesi, ulusal birlik ve bağımsızlık uğrundaki mücadeleler bir ulustan öbürüne sıçradıkça, onbeşinci yüzyıldan günümüze kadar uzanan kesintisiz bir süreci oluşturmuştur.

Halk kültüründen çok farklı bir biçimde de olsa, ortaçağ saraylarının kültürü de daha ilkel zamanlardan kalma ayinlerle doluydu. Kültür üzerine yazılan tarih kitaplarında, halkın çok eskilerden kalma inançları ve töreleri birer cehalet ve boşinanç örneği olarak gösterilirken, saray ilkelciliğinin ve arkaizmlerinin, şu aşağıdaki alıntıda olduğu gibi, tanıma gelmez güzelliklerle dolu şeyler olarak gösterilmesi adet olmuştur: «Düşlem yeteneğinin uygarlaştırıcı değeri işte burada tanıtlanır. Ortaçağ sonlarının tüm soylu yaşamı, rüyanın gerçek yaşamda canlandırılmasına yönelik toplu çabadır. Soyluların yaşamı, geçmiş çağın düşünce yiğitlik ve mertlik görkemine bürünerek en yüce değer haline gelir. Yüksek kültüre olan gereksinme, en doğrudan anlatımını, törensel ve etiketsel olan herşeyde bulur. Prenslerin yaptıkları şeyler, hatta gündelik sıradan eylemleri bile, tümüyle yarı-simgesel bir kılığa bürünür ve gizler katına çıkmaya yüz tutar. Doğumlar,

düğünler, ölümler en ağırbaşlı ve en yüceltilmiş bir formaliteler dizisi içinde düzenlenir.»[2] Sarayın giysileri gibi ayinleri de daha titiz bir zanaatçılığı somutluyordu, buna karşılık halkın ayinleri de daha cismani olan bir gerçeklik duygusu taşıyordu. Bu ilkel ayinlerden, bir yandan basit insanlar arasında halk seyirlik oyunları, öte yandan da soylular arasında bir tür «yalancıktan yiğitlik ve aşk» dramları olan saray yarışmaları (tournaments) doğdu. Eski sagalar nasıl bir yanda haydutları konu alan halk balladlarını doğurdularsa, öte yanda da yiğit şövalyelerin büyülü kılıçlarıyla binlerce düşmanı doğradıkları, ejderhayı öldürüp bakirleri büyücü şatolarından kurtardıkları saray masallarının doğmasına neden oldular. Avcılık, dans, kılıç oyunu gibi, müzikle şiir de, her saraylı kişinin eğitiminin bir bölümünü oluşturmaktaydı. Sevişmek ise, son derece biçimselleşmiş şiirli ve müzikli olarak oynanan özenli bir oyundu.

Ortaçağ saray müziğinin büyük katkısı, kısmen biçimselleşmiş bir tarzda da olsa, bir ses, çalgı ve beste ustalığını, işlediği temalarla, aşk, doğa güzellikleri ve savaş kahramanlıkları gibi dindışı konularla kaynaştırmış olmasındadır. Böyle olmasaydı bu beceriler yalnızca kilise müziğinde dinlenir olacaktı. Güney Fransa'da, onbirinci ve onikinci yüzyıllar sırasında Troubadour ve Trouvère'lerin sanatı özellikle ün salmıştı. Bunlar saraylara bağlı ozan-müzisyenler ve sanatçılardı. Bu provençal kültür, Hristiyan tanrıbiliminin heretik ve hümanist türüne yöneldi. 1209 ve 1244 haçlı seferlerinde ülkede taş üstünde taş bırakılmadığı sıralarda bu kültürün kökü kazındı. Bunlar, kilisenin çok korktuğu —Waldens ve Albigens'teki — yaygın humanist haresilere karşı girişilen «kutsal savaşlar»dı. Buradaki sa-

[2] J. Huizinga, **The Waning Middle Ages**, p. 31, London, 1937.

nat, eski günlerin kabile saraylarında dinlenen sagalardaki, savaş şarkılarındaki ya da şiirle müziğin, doğaçlama ile bestenin henüz birbirinden kopmadığı Yunan Homeros destanlarındaki sanatın aynısıdır. Müzik, biçimine şiir dörtlüklerinin, söz çekimlerinin yol gösterdiği, özenli dekoratif figürlerle süslenmiş, aynı zamanda da folk ezgisinden yararlanan «sonsuz ezgi» olmaya yüz tuttu. «Olağanüstü müzisyenlerin bu son derece özenle işlenmiş sanatı, tarikat ehli olmayanlardan titizlikle gizlendi. Bu müzisyenler *trobar clus* adı verilen (sözcük anlamı 'kapalı' ya da 'belirsiz şekilde' beste yapmaktır) üstü kapalı bir biçimi geliştirmekle övünüyorlardı. Ama yine de bu müzisyenlerin sofistike biçimleri, halk tarafından icat edilen yalın, kaba yontulmuş örneklerden gelen bir tazelik ruhuyla hitap ederler.»[3] Ortaçağın daha sonraki dönemlerinde, her ne kadar şiirle müzik bir saraylı uğraşı olmaya devam ettiyse de, saray müziği giderek bu iş için parayla tutulmuş usta zanaatçılar tarafından bestelenmeye başladı.

Kentsel Müziğin Gelişimi;
Müziğin Basımı - Major - Minor Diziler - Notalama

Ticaret merkezleri olan kentler, çok çeşitli müzik türlerinin birbirlerini zenginleştirecek şekilde bir araya gelebilmesine olanak sağlayan toplanma merkezleri oldu. Köylülük kendi folk çalgılarını, şarkı ve oyunlarını beraberinde getiriyordu. Bundan başka, buralarda kilise ustalarının katedraller için besteledikleri özenli müziği dinleme olanağı da vardı. Kent sanatçılarının ve orta sınıfının bağımsız bir müzik sanatı gelişti. Kilise müzik kuramcılarının ve bilgilerinin hiç de hoşlarına gitmediği için bu müzik konusunda bilinenler

[3] Pruniéres, **op. cit.**, p. 23.

azdır. «1300.lerde müzik üstüne yazan bir yazar, Johannes de Grocheo, saygın kilise müziği yanında, Paris'in *musica vulgaris*'ini (bayağı müziğini - çev.) şarkı ve danslarıyla tartışmaya cesaret eden ilk kişidir.»[4] Ortaya çıkabilen tipik müzik karışımları, folk şarkılarının içine girmeyi başardığı dinsel yalın şarkılar (chantlar)la geleneksel dinsel ilahinin çoğu kez açık saçık dindışı şarkılarla bir arada söylendiği «motetler»di. Alman kentlerinde usta şarkıcılar (meistersinger'ler) ortaya çıktı. Bu müzisyenler şiir ve müziği meslek tutmaktan övünç duyan lonca mensuplarıydı. Bu parçalar tonal nitelikleri ve hecelemeleri (syllabification), yalın tartımları ve sade düzenlemeleriyle halktan gelme ve ilkel bir anlatımı taşırlar. Bunlar, reformasyondan yüz yıl önce ortaya çıkacak olan Lutheran korali haber verirler.[5] Hem dindar olan hem de papazları taşlayan müzikli köylü oyunları, kent locaları tarafından benimsenip yayıldı. Fransa, İngiltere, Almanya, İtalya ve doğunun birbirinden uzak mesafelerle ayrılmış topraklarının müziği, gelen gemiler ve ticaret kervanları aracılığıyla birbiriyle kaynaşabildi. Kentler, özellikle de İtalyan kentleri, zenginlik ve güç bakımından gelişirken, büyük açık hava şölenleri müzikli olarak temsil ediliyordu. Bunlarda daha sonraları grand opera'yı oluşturacak olan ilk biçimlerden bazıları vardır.

Gür bir müzik kaynağını da gezginci öğrenciler oluşturuyordu. Bu öğrenciler yaşama sevinci ve gezi coşkusuyla dopdolu bir müzik ve şiir yaratıyorlardı. Dindışı bir müziğin gelişmesinde daha büyük önem taşıyanı, jester, jongleur ya da juggler'ların, minstrellerin, oyuncu ve hokkabazların sanatıydı. Bunlar

[4] Curt Sachs, **Our Musical Haritage**, p. 101, N.Y., 1948.

[5] Pruniéres, **op. cit.**, p. 40

kent kent dolaşıyor, sağladıkları eğlence nedeniyle hem köy, hem kent hem de saray tarafından iyi karşılanıyorlardı. Jester, eski bir sözcük olan *geste-our*'dan gelir; kabile saraylarının *gestes*'lerini yani sagalarını okuyan şarkıcı demektir. Bu minstrellere bir yandan kilise, bir yandan da devlet otoriteleri saldırıyordu. Bunlara yöneltilen genel suçlama ahlâksızlık, «uçkuruna gevşeklik» ve şeytan çömezliğiydi. Oysa, halk sanatı üzerine «ahlak» sansürünün konduğu her defasında olduğu gibi, burada da güdülen amaç gerçekte siyasaldı. «Onüçüncü yüzyılda minstrel, hem sevilen hem de korkulan güçlü bir etken haline geldi. Minstrel, tek bir kişinin şahsında, hem gazete, hem tiyatro, hem de müzikhol işlevini görmekteydi.»[6] Lang'ın da yazdığı gibi, «ondördüncü yüzyılda minstreller, artık ortaçağ başlarında olduğundan daha fazla özgürlüğe sahip oldukları halde, şarkı söyleme bahanesiyle toplumsal ya da siyasal isyanı kışkırtma yetenekleri nedeniyle yetkililerin gözünde kötü kişilerdi.»[7] 1402'de İngiliz Avam Kamarası, Galler'de «hiçbir westour, rimer, minstrel ya da serserinin avam tabakasına kymortha'lar ya da quyllage'ler yapmak üzere tutulmamasını» emrediyor, «bu gibilerin gaipten haberleri ve vaazlarıyla şu sıralarda Galler'de hüküm süren ayaklanmanın kısmen müsebbibi bulunduklarını» öne sürüyordu.[8]

Özellikle kentlerdeki dizgici loncaları arasında müziğin basımına ilişkin bir uygulayım ortaya çıktı. Bu da, müzik beste ve icrasının çok uzaklara kadar yayılmasına ve incelenmesine olanak verdi; daha önceleri buna olanak yoktu. Basılı ilk müzik, Venedik'te ortaya

[6] Paul Henry Lang, **Music in Western Civilization**, p. 110, N.Y., 1941.

[7] **Ibid.**, p. 166.

[8] Ernst Meyer, **English Chamber Music**, p. 33, London, 1946.

çıktı. Buna karşılık, besteciler onsekizinci yüzyıl sonlarına gelinceye kadar geçimlerini kendi müziklerinin basım ve satımından sağlayamadılar. Kentlerin, müziğin gelecek dönüşümü bakımından son derece önem taşıdığı tanıtlanacak olan katkısı, bu müziğin günümüzdeki majör-minör dizileri olan temele dayanan gelişmesiydi. Bu sistem, müzik yazım ve düşünüşünün yalınlaşmış biçimiydi. Müziği kilisenin makam (mod) karmaşasından ve tanrıbilimsel kurallarından kurtarıyor, üstelik müzikte yeni bir coşku ve dramatik zenginliğe olanak sağlıyordu. Majör ve minör tonaliteler, folk müziğinin ve popüler müziğin içine minstreller ve kent oyuncuları tarafından sokulan pek çok ezginin melezlenmesinden doğdu. Lang şöyle yazıyor: «Popüler çalgı müziğine ilişkin en eski belgeler, bu iddiasız sade müzisyenler arasında belli belirsiz bir majör-minör tonalite kavramının varlığını tanıtlar. O dönemin sanat müziğinde bu olgu bir istisnadır. Ortaçağ müzikbilimi bu tonalitelere horgörüyle karşı çıkıyor, bunların karşısına eskilerin doktrinlerini sürüyordu.»[9]

Tüm ortaçağ boyunca kilise için müzik, yaşamın çok yanlı betimlenmesini amaçlayan bir sanat olmayıp dinsel ayinlerin söz ve törenlerine sıkı sıkıya bağlı bir parçasıydı. Litürjik müziğin özünü oluşturan katolik din şarkıları da gerçekte dördüncü ve dokuzuncu yüzyıllar arasında popüler şarkıdan ve eski Yunan, Süryani ve İbrani şarkılarından doğmuştu. Ne var ki bu din şarkıları, kilise kuramcıları tarafından çeşitli makamlar içinde standartlaştırılmıştı. Bunların her biri özel bir ayinde kullanılmak içindi. Bu makamların eski Yunan makamları olduğu varsayılmış, bunlara Doryen, Lidyen, Frigiyen gibi Yunanca adlar verilmişti. Bununla birlikte, kilise müziğinde, sanatın gelişmesine

[9] Lang, op, cit., p. 127.

çok önemli katkı yapan iki büyük ilerleme yer aldı. Bunlardan biri nota yazımının doğuşuydu. Bu nota yazımı, onbirinci ve onikinci yüzyıl manastır keşişleri tarafından gerçekleştirilmişti. Onüçüncü yüzyıl sıralarında notalar gerek perde gerekse kesin zaman ölçüleriyle yazılıyordu. Müziğin, doğaçlamanın getirdiği sınırlılıktan kendini sıyırabileceği öz oluşturulmuştu. Bir müzik kompozisyonu incelenebiliyor, işlenebiliyor, uzunluk ve genişlik, biçim ve içerik bakımından geliştirilebiliyordu. Doğaçlama, dinleyicinin gösterdiği dolaysız tepkiyle uyarılmanın doğuracağı coşkuyu taşır, ne var ki ister istemez ağır ilerler, geleneksel kalıplar içinde dolanır durur, olsa olsa bunlara hafif nüanslar katar. Müzik notalamasıyla birlikte ise besteci, tümüyle bitirilmiş ve kalıcı olan müzik yapıtlarının yaratıcısı haline geldi. Birkaç yüzyıl boyunca besteciler, müzik hâlâ kısmen doğaçlanıyormuşçasına çeşitli şarkılar için ses «partileri» (bölümleri) yazdılar. Ama onbeşinci yüzyıl sırasında besteciler, farklı ses partilerinin hepsini aynı sayfada toplayarak yapıtın ezgisel çizgileri kadar eşzamanlı sesleri bakımından da daha iyi kavranmasını sağlayacak «partisyonlar»* (score'lar) yazmaya başladılar.

Ortaçağ kilisesinin kendisi, toprak sahiplerinin en büyüğü, feodalizmin temel dayanağıydı. Besteciyi kendisine şan olsun diye, müzik halkın kafasını kendi pençesi içinde tutsun diye besledi. Yoksulların yetenekli çocuklarını kendi ocağına aldı, şarkıcı ve besteci olarak eğitti. Ortaçağ'da resim, eğitim, felsefe, hukuk ve bilim sayılan bütün herşey gibi müzik zanaat ve kuramı da tanrıbilimin bir koluydu. Bestecinin gidebilecek başka bir yeri de yoktu. Litürjik mes ve motet, çağın belli

* Çoksesli bir müzik yapıtının tüm notalarını içeren ve kitap oluşturan metni-Çev.

başlı müzik biçimleri haline geldi. Mimari yapısı durmadan genişledi. Ama bunun yanında, kilise müzik kompozisyonunu teşvik ederken, sonunda bizzat kilise örgütünün müzik üzerindeki pençesini kırıp atacak bir gücün doğmasına da etmen oldu. Her biri kendi yapıtını bir öncekinin yapıtı üzerine inşa eden, müziği beşeri imgeleri bakımından anlamlı kılmaya çaba gösteren yaratıcı müzik zekaları birbiri ardından ortaya çıktıkça, ayinin gerekli kıldığı şeyler, yıkılması zorunlu engeller olarak görülmeye başlandı. Besteciler değişik toplumsal sınıflardan geliyorlardı. Guillaume Machault (1300 — 1370 ?) saraylı ve diplomattı. Bir başka büyük Fransız bestecisi Guillaume Dufay (1400-1474), köylü olarak doğmuştu, müziği de onu ortaçağın en gözde müzisyeni kılan bir kırsal insan sevecenliğini ve ezgi yalınlığını taşır. Kilisenin gözünde müziğin, hangi ülkede doğarsa doğsun, kuramsal açıdan aynı seslere dayandığı, aynı makam ve ayinler üzerine kurulduğu varsayılmaktaydı. Bununla beraber, litürjik müziği dışlamayan ulusal bir karakter, özellikle dindışı amaçlar için yapılan beste müziğinin içine girmenin yolunu buldu. Büyük kilise bestecilerinin hemen hepsi dindışı müzik bestelediler. Machault, şarkı ve balladlar besteledi; Dufay da coşkulu birçok şarkı ve dans besteledi. Büyük Hollanda'lı besteci Orlando di Lasso (1532 — 1594) yüzlerce chanson, madrigal, komik ve gülmeceli villaneller ya da dans şarkıları besteledi. Flaman besteci Isaak (1450 ? — 1517) Floransa sokaklalarında söylenecek karnaval şarkıları yazdı. Bununla birlikte, dindışı müzik, çeşitli beşeri imgeleri ve gündelik yaşamın neşeli ve ciddi ruhsal durumlarını yakalayabildiği halde, henüz dans müziğinin kısa ve kısıtlı biçimlerine ve şiir kalıplarına bağımlı durumdaydı. Ozanlar sonnet'lere ve şarkılara aynı şekilde hapis kalsalar, sonuçta yine de güzel şeyler çıkardı, ama yaşa-

mı tam olarak keşfetme, fikir savaşı, büyük dinleyici kitlesini büyük deneyimlerle gayrete getirme uğraşı olanaksız hale gelirdi. Bu da Dante'nin *Kutsal Güldürü*sündeki, Shakespeare'in dramlarındaki gibi çok daha fazla kapsamlılığa sahip biçimlerin yaratılmasını zorunlu kıldı. Feodalizm sırasında bestelenen müzik, her ikisi de yetersiz olan iki parçaya ayrılmıştı. Kilise müziğinde biçim açısından en büyük görkeme ve uygulamalı bestecilik bilgisine rastlanabiliyordu; oysa bu müzik «öbür dünya»ya adanmıştı. Dindışı şarkıda ve dansta ise, yaşamının çok yanlı deneyimlerinin pek çoğuna rastlamak mümkündü, oysa bu müzik halk öykülerinin (vignettes) ve minyatürlerin içine kapanıp kalmıştı; genellikle de saraylara ve orta sınıfın üst katındakilere hizmeti amaçlıyordu.

Bunu söylerken, feodalizmin kilise müziğinin beşeri müzik imgeleminden yoksun olduğunu söylemek istemiyoruz. Kilise, besteyi ve müzik kuramını, folk müziğine saldırmak, ulusal, «putperest» ve dindışı imgelerin korkutucu sızmalarıyla dolu doğaçlamayı ortadan kaldırmak için teşvik etmiş olabilir. Ortaçağ boyunca folk müziğine İblis'in silahı gözüyle bakıldı; İblis'in kendi de, elinde kemanesiyle halkın ruhunu ifsat eder bir biçimde resmedildi. Yüzyıllarca sonra, İngiliz ilahi bestecisi Samuel Wesley, bu konuda birşeyler sezmişti: «Neden oluyor da en iyi ezgiler Şeytandan çıkıyor, anlamıyorum,» demişti. Ama yine de «Şeytan» kilise müziğinin içine girdi. Bu müziğin bestecileri, dinin öbür dünya kadar gerçeklik dünyasındaki insanların yaşam ve gereksinmelerini de içermesi gerektiğini kavramamış kimseler olsalardı, müzik, soluk, uçup gidiveren bir söz süsü olmaktan öte pek bir nitelik taşımayacaktı. Manastır kesişleri, litürjik şarkıların uzatıla uzatıla okunan heceleri arasına aşk şarkıları serpiştirdiler. Kır-

sal insanlar ise, kilise şarkılarını açık şarkılarla kaynaştıran doğaçlamalı «motet»ler yaratıyorlardı.

Dufay, kendi bestelediği kilise meslerinin içine sevimli Fransız halk şarkıları yerleştiriyordu. Onüçüncü yüzyılla onaltıncı yüzyıl arasında, kilise ileri gelenleriyle müzisyenler arasında, litürjik bestelere folk şarkı ve danslarının ve folk üslubunun yerleştirilmesi konusunda sürekli bir mücadele oldu. Kilise müziğine folk ve dindışı öğelerin sokulması yolundaki bu baskı, sadece dinsel tören müziğini beşerileştirmekle kalmadı. Bunun siyaset ve sınıf mücadelesini ilgilendiren anlamları da vardı. İncil'in konuşulan dillere çevrilmesini, dinin sıradan insanların gereksinimlerine uygun bir biçimde yorumlanmasını amaçlayan «İncil için savaş» köylülerin, dokumacıların, duvarcıların, kent orta sınıflarının, saraylara soyluluğa, zengin tüccarlara ve bizzat kiliseye karşı verdikleri mücadelenin aldığı biçimlerden bir tanesiydi. «Ortaçağ, bütün öbür ideoloji biçimlerini —felsefeyi, siyaseti, hukukbilimini— tanrıbilime bağlamış, bunları tanrıbilimin altbölümleri haline getirmişti. Bu nedenle, her toplumsal ve siyasal hareketi tanrıbilimsel bir biçime bürünmeye zorladı. Büyük bir ajitasyon yaratmak için, kafaları dinden başka hiçbir şeyle beslenmeyen kitlelere kendi çıkarlarını din kisvesi altında öne sürmek gerekiyordu.»[10]

Ortaçağda müziğin gerçek ve kendine özgü anlamları olduğu konusunda kimsenin kuşkusu yoktu. 1325'te Papa John XXII'nin bir bülteni, «eskisi gibi söyleyecek yerde, yeni nota düzenleriyle yeni yeni ezgiler uyduran, kutsal müziğe zorla çabuk tempolar sokan, ezgiyi süsler, suskular ve çokseslilikle yok eden, kutsal sözlere dindışı sözler ekleyen, sözün kısası ibadeti çarpıtan, kulağı zehirleyen, dinleyicileri sapkınlığa sürük-

Frederick Engels, **Ludwig Feuerbach**, p. 57, N.Y., 1941.

leyen yeni müzik okulu»nu suçluyordu.[11] Bütün bu sayılanlar, tam da folk ezgisinin kutsal müziğe, geleneksel kilise şarkılarına vokal «bezekler» o şarkılarla birlikte söylenen vokal dizeler olarak girdikleri yollardı. Onaltıncı yüzyıl Hollanda bestecilerinin müziğinde, gizli bir müzik dili oluştu. Bu müzikte, şarkıların bazı bölümlerinin yazıldığından başka biçimde icra edileceğini sezindiren işaretler, metinde «kilisenin farkına varmayacağı düşünülen görüşleri gizleyen»[12] bazı sözleri vurgulamak için kullanılan daha başka müziksel simgeler vardı. Katolik müzik, Trent Konsülü'nün (1545-1563) kabaran protestanlık dalgasına karşı mücadeleye çağıran buyruğu üzerine «arındırıldı». Ama bu arınım, yalmzca en iyi bestecileri gitgide dindışı amaçla beste yapmaya itmekle sonuçlanacaktı.

Protestan müzik, Katolik kilise müziğinin içindeki bu folk, ulusal ve heretik öğelerinin bir gelişimiydi. Martin Luther, bir bölümü folk şarkılarından uyarlanmış, bir bölümü de kendi ve öbür Alman besteciler tarafından folk üslubunda bestelenmiş birçok ilahiler yazdı. Bu ilahiler, yani «koraller», Alman orta sınıfının ulusal müziğinin karakterini üstlendiler. Bunlar, tarihsel 1525 ayaklanmasında köylülüğün savaş türküleri oldular. Orta sınıfın büyük kesimi soylularla birleşti, var gücüyle köylülüğün karşısına dikildi. Bunu izleyen ve Alman prenslerinin iktidarını pekiştirmeye yarayan iki yüzyıllık savaş ve ekonomik durgunluk dönemi sırasında bu koraller, Alman folk ve kutsal müziğinde, Alman halkının feodalizmin zincirlerini neredeyse kırıp attığı zamanların bir kalıntısı ve yadigârı olarak kaldı.

Onaltmcı ve onyedinci yüzyıllar sırasında, İtalya'da Orazio Vecchi (1550? - 1605), İngiltere'de John Dow-

[11] Curt Sachs, **The Commonwealth of Art**, p. 87, N.Y., 1946.
[12] **Ibid.**, p. 122.

land (1562 - 1626), Thomas Morley (1557 - 1603) ve John Wilbye (1574 - 1638) gibi, yeteneklerinin tümünü, ya da hemen hemen tümünü dindışı müziğe adamış önde gelen besteciler ortaya çıktı. Bu bestecilerin yazdıkları müzik — madrigaller, çalgısal danslar ve evlerde çalınmak için bestelenmiş «oda müziği» —bir yanıyla henüz eski zamanların sonsuz ezgisiydi; hareketine şiirin çekimleri yol gösteriyordu. Buna karşılık, birçok vokal ve çalgısal dize iç içe örülü bir şekilde gelişiyordu. Aynı zamanda bu sanatın içinde, tek başına söylenen yeni bir şarkı biçimi, solo şarkı gelişti. Bu şarkı, artık belli bir kalıp, durmadan yinelenen bir cümle ya da doğaçlama olmayıp, başı, ortası ve sonuyla kulak için belirli olan ve tonal olarak düzenlenmiş bir yapıttı. Müzisyenlerin çok insan sesinin kaynaşmasına ve bir çekenden ötekine geçişe ilgileri gitgide arttıkça, kuramcılar bütün hünerleriyle eski resmi kilise makamlarını evirip çevirerek müziğin hâlâ bu makamlarda bestelenmekte olduğunu göstermek için didinip durdularsa da, majör-minör diziler tüm müziği, hatta İtalya'da Palestrina (1526-1594) gibi başta gelen katolik litürjik bestecilerinin müziğini bile kaplamaya başladı.

Ortaçağın kapanışını ve kapitalizmin feodalizme karşı açtığı savaşları kültür alanında belirleyen, tanrıbilimin güzel sanatlar dahil her türlü düşünce biçimi üzerindeki pençesinin sökülüp atılmasıdır. Sanat dinsel temalar işleyebiliyordu ama artık sanatın baş görevi, yaşamı yaşam olarak ifade ettiği anlam bakımından incelemek, insanı öz konu olarak almak, onu gerçek yaşam içinde incelemek zorunluluğu haline gelmişti.

Rönesans sanatının din etkisinden kurtulması, müzikte tarihsel bir gelişimle, onaltıncı yüzyıl sonunda müzikli dramın, yani grand opera'nın ortaya çıkmasıyla kendini gösterdi. Müzik tarihinde, dindışı ya-

şamın ve insan karakterinin çok yanlı araştırmasını, kilise müziğininkine eş ve hatta onu aşan bir biçim ve mimari zenginliğiyle üstlenebildiği ilk biçim, bu oldu.

SANATÇI VE ZANAATÇI OLARAK BESTECİ

Bach'ın Yapıtları İçindeki ve Mozart'ın Komedi Maskesinin Altındaki Anti - Feodal Mücadele

Onyedi ve onsekizinci yüzyılların müziğinin anlamını bulup çıkarmak bu müziğin üzerine yüzeysel olarak geçirmiş olduğu dışıl biçimi delip içine geçmek sorunu halini alır. Daha sonraki bir çağın bakış açısından bakıldığında, herşey tersyüz haldedir. En derin düşünceleri, en keskin coşkuları taşıyan müzik yapıtları, basit bir biçimde teknik elkitapları, gençlerin üzerinde eğitsel çalışmalar yapacakları «alıştırmalar», ya da amatörlerin evlerinde oyalanacakları «oda müziği» diye sunulmaktadır. En kibirli soyluluğun beğenisine yaraşır, ruhça yüksek bir trajedi olmayı taslayan klasik ya da «ciddi» opera ise, gerçekte, öyküsüyle, kişileriyle çocuksu mu çocuksudur. Hafif eğlence diye ortaya çıkan komik opera ise, en ciddi toplumsal düşünceleri, en gerçekçi beşeri imgeleri içerir. Müziksel biçim ve içerik bakımından sözcüğün en doğru anlamında «büyük» ve derin düşünürler olan müzisyenler, uşak giysisi içinde hizmetinde bulundukları feodal aristokrasiden, statüsü bir aşçınınkinden pek de yüksek

olmayan bir zanaatçı ve hizmetkar muamelesi görürler. Daha önceki çağlarda folk ve dindışı öğelerine direnmiş olan dinsel müzik, şimdi dinleyicisini elden kaçırmamak için operaya iyice yaslanmış, her tür şarkı ve dans müziğine kucağını açmıştır. Armoni ve müzik biçimlerine ilişkin ansiklopedik çalışmaları somutlayan büyük dramatik ve karmaşık müzik yapıtları, müzik üretiminin büyük bölümünü denetleyen feodal soyluluğun katında her türlü müzik ille de kulağa hafif ve kıvrak bir dans gibi gelmek zorunda olduğu için, üstünkörü bir biçimde dans derlemeleri olarak sunulur.

İçerikle biçim arasındaki bu apaçık çelişmede müzik, çağın gerçek yaşam koşullarının çelişmelerini yansıtmaktadır. İngiltere, Fransa, İtalya ve Almanya'nın ekonomik yaşamı merkantil ve kapitalisttir. Ama, İngiltere dışında her yerde devlet biçimi, feodalizmin kalıntısıdır; gösterişli ve savurgan saray monarşileriyle köylünün sırtından geçinen ve bir onun kadar savurgan ve asalak olan toprak aristokrasisi egemendir. 1648 devriminin kapitalizmin gelişmesine hız verdiği İngiltere'de bile, devleti bir büyük toprak sahibi - tüccar karması yönetmektedir.

Operanın Gelişmesi :
Grand Opera Yada «Ciddi» Opera

Çağın müziğini etkileyen çelişmelerin tipik olanı operada görülür. Opera, yani bestelenmiş dram, onaltıncı yüzyılın dönüm yıllarında Floransa ve Venedik'te, şiirin şarkı biçiminde söylendiğini bildiğimiz klasik Yunan dramının «yeniden dirilişi» olarak, adeta ilkçağın otoritesini kuşanmış bir biçimde ortaya çıktı. Bunun en popüler müzikli eğlence olduğu anlaşıldı; birkaç yıla kalmadan da yalnızca Venedik'te yedi opera evi açıldı. Avrupa'nın tüm saraylarında gözde tutu-

lan eğlence halini aldı. Opera, kralların ve soyluluğun müziğe patronluk edebildiği, biçim ve içeriğini dayatabildiği, ama yine de bir dereceye kadar seyirciden destek gören bir müzik biçimi olmakla varlığını saray politikasının insafına bırakmış bir durumda sürdürdü. Ticaret imparatorlukları olarak batmakta olan İtalyan kentleri, şarkıcıların, çalgı icracılarının, bestecilerin ve libretto yazarlarının eğitim yerleri haline geldi; bu müzisyenler adeta dantel ve şarap gibi ihraç edilmekteydi. Hangi ülkede oynanırsa oynansın opera, feodalizmin, öyküsü beş aşağı beş yukarı aynı, müziğiyle dili ise tıpatıp aynı olan kozmopolit bir düşler alemi olup çıktı. Sunduğu dünya, zamanın donup kaldığı, içinde tüccar, kapitalist, işçi ve isyancı köylünün bulunmadığı, salt Aşil, Orfeus, Hektor, Roland gibi ilkçağ kahramanlarının ya da yarı-tanrı kişilerin giysilerini giymiş soylu kişilerin serüvenlerinin, tutku ve yürek burkulmalarının anlatıldığı düşsel bir geçmişti. Bunların bu biçimde dile getirildiği, acılı bir deyişle söylendiği müzik, garip bir biçimde kulağa arıtılmış ya da duygusallaştırılmış folk şarkıları ve danslarıymış gibi geliyordu. Şiir ve müzikteki betimlemeler, mutlaka aşkın, acının ve öfkenin tek yanlı ve sığ soyutlamaları olmak zorundaydı. Opera temsillerinin heyecanın doruk noktasına ulaştığı anı, çoğukez sahneye açılan gizli kapıları, canlı canlı akan çavlanları, tellere bağlı olarak havada uçuşan melekleri ya da tanrıçaları, egzotik balelerıyle gösterişli bir seyirlik oyunu haline geliyordu.

Monteverdi

Bu koşullar altında biçim bakımından oluşan yavaş değişmenin tipik bir örneği, mesleğine Mantua Dükü'nün viyolacısı olarak başlayan ilk opera bestecilerinden ve bu alanın çığır açıcı kişilerinden Claudio

Monteverdi'nin (1567-1643) «ciddi» opera alanında müziksel coşku ve karakter betimlemesinde gelecek iki yüzyıl boyunca aşılmadan kalmasıdır. Monteverdi kişilerine sahne üzerinde canlılık kazandırabilmek için çok zengin çeşitli müziksel gereçlerden yararlandı; bunların içinde eski saray balladlarını ve kilise müziğini anımsatan, serbest akışlı şarkı-konuşma ya da «resitatif», madrigal sanatı, solo ses için şarkılar, danslar ve folk üslubunda şarkılar vardı. Monteverdi, insan sesine eşlik eden orkestranın armonik ve çalgısal renklerini geliştirdi. Ondan sonra bestelenen operaların çoğunda müzik bir şiir inşadı haline geldi. Bunda gösterişli ve doğaçlamalı pasajlara, ya da sanatçıların ses çevikliklerini (agility) sergileyebilecekleri «durgulara» (cadance) sahip olan dans, şarkı ya da «arya»ların bir tür kostümlü konseri birbirini izliyordu. Solo ses için «arya»lar ya da havalar, çoğunlukla gavotte, minuet ya da siciliana gibi dans tartımlıydı. Kulağa yeterince hitap ediyorlarsa da bu tartımlar, dansların duygusal çatışmaları anlatma ve duygulara derinlemesine inme yeterliliklerini kısıtlıyordu. Onsekizinci yüzyılın sonlarında besteci Christopher Willibald von Gluck (1714-1787) operada «müziğin asıl ödevinin, duygu anlatımını güçlendirerek ve olayların ilgi çekiciliğini arttırarak şiiri desteklemek» olduğunu belirten bir bildiri yayınladı. Ama asıl sorun, müziğin sözlere uyup uymamasında değil, tiyatroyu denetleyen aristokrasi sansürünün bu sözcüklerden her türlü gerçekliği ve anlamı sakınmış olmasındadır. Fransa'da Jean Phillippe Rameau (1683-1764), İngiltere'de Frederick Handel (1685-1759) ve bestelerini Milano, Venedik, Viyana ve Paris'te yapan Gluck gibi dehaların operaları tüm esin dolu müziklerine karşın, bu müzik söz ve hareketleriyle sıkı sıkıya bağlı kalmak zorunda kaldığı feodal ayin yüzünden çalınamayacak durumdadır.

O zamanlar, aristokrasının dramın son sözü sandığı şey, bugün bize budalaca ve çocuksu geliyor.

Senfoni Orkestrasının Doğuşu

Klasik ya da «ciddi» adıyla bilinen operada, tumturaklı ayini ve şiirli trajediye öykünmesi nedeniyle, insanlar ve insanî ilişkiler konusunda var olan egemen sığ anlayışa rağmen, bu biçim, müziğin gelişmesine önemli bir katkıda bulundu. Usta şarkıcı ve icracıların yetişmesini teşvik etti. Çok sayıda yetkin çalgıcının ortaya çıkmasına esin verdi. En sonunda da bu çalgıcılar, daha sonraki zamanların görkemli kollektif çalgısı senfoni orkestrasını oluşturmak üzere opera evinden kopacaklardı. İnsan tutkularının operada çalgısal olarak görece daha sığ bir biçimde yansıtılması bile, orkestra için sözsüz dramatik yapıt diye tanımlayabileceğim orkestral senfoninin gelişmesine esin verdi. «Senfoni» sözcüğü, dram biçimindeki bir sözlü yapıtın üvertürü yani giriş bölümü anlamına gelen «sinfonia»dan gelir. Usta çalgıcıların ortaya çıkması ve solo şarkıcıların eşlik eden orkestra ile karşılıklı etkileşmesi, çalgısal konçertonun doğmasına esin vermiştir. Çalgısal konçerto, orkestranın tümü tarafından sunulan müzik temalarının, bir tek çalgıcı ya da solo çalgıcılar grubu tarafından yapılan doğaçlamalar ve geliştirimlerle nöbetleştiği bir yapıttır. Bunda çalgıcılar tüm teknik ve müziksel buluş ustalıklarını ortaya koyarlar. İlk konçerto bestecilerinin en büyüklerinden biri olan ve bestelerini Venedik'te yapan Antonio Vivaldi (1675? - 1743 [1741?-Çev.]) oniki konçertodan oluşan dizilerinden birine şöyle bir çarpıcı başlık koymuştu; «Armoniyle Buluş Arasındaki Yarışma». Vivaldi, bu müzik biçimini, orkestranın tümü tarafından anons edilen «armonileri», bu armoniler üzerinde yapılmış buluşları solo

bölümlerin izlediği bir ustalık sınaması olarak tanımlıyordu. Konçertolar ayrıca operadan esinlenmiş doğa görüntülerini taşıyan birçok bölümleriyle içlerinde rüzgarı, su kıpırtısını, fırtınayı, bahar danslarını ve av borularını taklit eden bir müziğin parıltısını taşıyorlardı. Dramatik fikirlerin müziğe bu akışı, bestecilerin yavaş yavaş burjuva dünya görüşünü ve beşeri imgeleri yansıtan bir müzik türünü yaratmaya başladıkları araçlardan biri haline geldi. Aristokrasinin yapmakta olduğu gibi düşsel bir huzura ve «basitliğe» sığınma kuruntusunun peşinde koşacak yerde, bu besteciler dünyayı bir çatışma yeri olarak görmeye başlıyorlardı.

Nasıl ki operanın icadını, kilisenin müzik üzerindeki tahakkümüne karşı bir başkaldırı diye nitelemek yerinde olursa, çalgı müziğinin de onyedinci yüzyıl sonlarıyla onsekizinci yüzyıl başları sırasındaki gelişmesi de operadaki aristokratik sansüre karşı bir başkaldırı olarak nitelenebilir. Bu çalgı müziğinin biçimleri, çoğunlukla ya doğrudan operadan ya da öbür vokal müzikten doğmuştur; aynı zamanda da pek çok operadan daha özgün bir biçimde gerçek anlamda dramatik hale gelmiştir. İtalyan bestecilerin bu denli katkıda bulundukları İtalyan operasının coşkulu, gösterişli ve «dokunaklı» aryasından çalgısal konçerto işte bu şekilde doğdu. İtalyan operasının üvertürü, yani giriş bölümü, orkestral senfoninin bir ön modeli oldu. Fransız operasının baleleri ya da dans dizileri, bir üvertürle bir kaç dans bölümünden oluşan çalgı süitini esinledi. Bu da senfoninin doğmasında ana rolü oynadı. Divertimento, ya da «sokak serenatları»nın müziği, popüler şarkı ve dans müziğinin çalgısal bir bestesi olarak ortaya çıktı. Başlangıçta söylemek için değil de bir çalgının icrası için bestelenen sonat, genellikle dost meclisleri için bestelenmiş başlı başına müziksel bir deneyim biçimi haline geldi. Nasıl ki opera bir müzik icra-

cısı olarak insan sesinin olağanüstü gelişmesini kamçıladıysa, bu çalgısal biçimler de aynı şekilde çalgı tekniğinin ve bizzat çalgıların olağanüstü gelişmesini kamçıladılar. Aristokrasinin orta sınıftan gelme hizmetkârları olan büyük müzisyenler, yaşadıkları çağda iki çehreyle ortaya çıktılar. Bu besteciler patronlarının gözünde onları eğlendiren «icracılar», «doğaçlama yapan müzisyenler», usta zanaatçılardı; besteci meslektaşlarının gözünde ise, büyük müziksel icat yeteneğine sahip, kendilerine büyük hayranlık duyulan düşünürlerdi.

Komik Opera, Oratoryo, Kantat

Onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda «ciddi» ya da trajik operanın hem karşıtı hem tamamlayıcısı olan bir tür olarak komik opera, ortalığı mantar gibi kapladı. Tıpkı şiir inşadının yerine karşılıklı konuşmaların yer aldığı İtalyan *commedia dell'arte*'si, İngiliz ballad operası ve Alman *singspiel*'i gibi, komik opera da, popüler halk oyunundan ve vodvilden yararlandı. İki kenarı keskin bir silah olacak şekilde gelişti. Komik opera, aristokrasiye «basit insanlar»ın maskaralıklarıyla alay etme olanağını veriyordu. Buna karşılık, güncel yaşayış biçimleri, renk ve davranışlarının çoğu ve de çağın ulusal bilinci bu komik yapıtlara girmişti. «Basit insanlar» tuluattan yararlanarak üstü kapalı taşlamalarla patronlarına sivri oklarla karşılık verme fırsatını buluyorlardı. İngiltere'de John Gay'in (1685 1732) ballad operası *Dilenci Operası*, uygulamada grand operayı, üstelik Handel gibi bir müzik dehası tarafından beslendiği halde, sahneden sildi. Oratoryo, İtalyan Cizviti St. Philip Neri tarafından Katoliklik propagandası yapmak amacıyla popüler opera üslubunu İncil konularıyla birleştirme çaba-

sıyla yaratıldı. Buna karşılık, en büyük oratoryo dizileri İngiltere'de Handel tarafından bestelendi. Bunlar, *İsrael Mısır'da, Samson, Saul,* ve *Judas Maccabeus* gibi Tevrat öykülerini işleyen ve orta sınıf Whig'lerinin İngiltere ve kıta Avrupa'sındaki feodal düşmanları üzerinde kazandıkları askeri zaferleri kutlayan protestan yapıtlardı. Başlangıçta salt insan sesiyle söylenecek bir müzik parçası olarak düşünülen «kantat» ise, Almanya'da görkemli ve kapsamlı bir dram müziği olarak gelişti. Konusunu İncil'den alıyor, kostüm ya da dekor kullanmıyordu. Müziğinde opera ve folk şarkısının dünyaya bağlı yaşamsallığından alınmış öğelerin yanı sıra Lutheran korallerin görkemi ulusal müziğini içeriyordu. Bach'ın kantatları, Handel'in oratoryolarında olduğu gibi, bu yapıtların tiyatro için düşünülmüş olmamalarına karşın, kendi çağlarındaki operaların çoğundan daha özgün bir dramatik müziği, daha derin trajik coşkuları ve daha büyüleyici bir yaşama sevincini taşımaları, çağın çelişmelerinin tipik bir örneğidir. Bu müzikteki beşeri imgeler, ezgisinde ve büyük dramatik coşku betimlemelerinde göze çarpar. Bunlar bu müziği yaratan burjuva düşünürlerin kişiiik ve duygularını yansıtır. İngiltere'de İtalyanca operadan İngilizce oratoryoya geçiş, oratoryonun temalarını orta sınıf devriminin ideolojik bir silahı ola gelmiş Protestan İncil'inden alması, Handel bakımından gerek içerik gerekse biçim bakımından dev bir ilerlemeyi oluşturuyordu. Onun bu çabası İngiliz halkı tarafından da benimsendi. İngilizler bu yapıtları, uluslarının yükselme ve güçlenmesinin kültürel anlatımı olarak kabul etmişlerdi. Burjuva demokratik düşüncesinin müziğe bu yansıması Bach, Handel ve Mozart'ın müziğine derinlik kazandırır. Yüzeysel dış imgelemi hâlâ feodal mit ve ayin dayatmaktadır. Operada bu, hiçbir zaman var olmamış bir «şövalyelik» efsanesidir; oratoryo ve kantatta dinsel simgecilik ve ayindir; ko-

medide ise, altında siyasal ve toplumsal yergi oklarının bilenip sivriltildiği soytarı ve palyaço maskesidir.

Major - Minor, Ton ve
Ton Değiştirim Sisteminin Doğuşu

Bu çağın müzik biçim ve tekniğindeki devrimci ilerleme, majör ve minör dizileriyle «ton» ve «ton değiştirim» sisteminin gelişmesi ve standartlaşmasıydı. Bu ilerleme, müzik tarihinin dönüm noktalarından birini, hem de bir gereci keskinleştirmekle kalmayıp sanatı yaşamı yansıtacak bir araç haline getiren birkaç gerçek ilerlemeden birini oluşturuyordu.

Önemli olan değişiklik, ton ve değişen tonalite (eksen) kavramıydı. Yeni sisteme göre, seçilen herhangi bir ses (ya da ton), majör ya da minör dizinin esası ve müzik yapıtının başlayıp sona erdiği eksen (tonal center) olarak iş görebiliyordu. Bu çeken (dominant) ya da eksen, müziğin «tonu» oldu. Müzik kendi seyri içinde sürekli «modüle» olabiliyor, yani eksen değiştirebiliyor, bir tonaliteyle öbür tonalite arasındaki karşıtlık sayesinde güçlü duygusal ve dramatik etkiler yaratabiliyordu. «Eşit temperament» yani çalgıların eşit akort edilmesi, yani bir nota ile o notanın sekizlisi arasında oniki tam eşit yarım-ses bulunacak şekilde akort edilmesinin gelişmesiyle, bir bestede oniki farklı tonun onikisi içinde hareket etmeye olanak verdi. Böylece müzik sesleri, sayısız armonik çekilim ve gerilimlerle birbirine bağlanarak olabilecek her türlü birleşme sağlanarak bir tür güneş sistemi halinde düzenlenebiliyordu. Müziği uyumlu (armonik) bir şekilde düzenleme olanağı ortaya çıktı. Bu daha önceleri olanaksızdı. «Armoni» terimi, sadece belli bir anda kaynaşan sesleri yani uyguları (akorları) değil, tüm değişen tonaliteler örüntüsünü, eksenden uzaklaşan ve yine ona dönen hareketi anlatıyordu. İlkel şarkı-konuşmada nasıl ki, tondan tona geçiş bir konuşmadaki

seslemeler gibi etki uyandırıcı bir tür keskinleşmeyi temsil ediyorsa, şimdi de tüm ses bloklarını hareket ettirmek suretiyle tonaliteden tonaliteye geçiş, daha zengin bir ruhsal durumu ve coşku etkileşimini, dış dünyadaki derin çatışmaların farkına varan ve bunlara çözüm arayan insan zihninin bir betimini temsil edebiliyordu.

Bu sistem, resimdeki ışık-gölge, perspektif, atmosfer ve derinliğin ve insan psikolojisinin betimlemesiyle kıyaslanabilir. Müzikte yeni bir «gerçekçilik» düzeyine olanak vermişti. Bu da, yükselen burjuva evreninde insanın ve insan aklının incelenmesinde toplaşan, yaşamdan alınmış, biçimine ise kapitalizmin feodalizme karşı mücadeleleri içinde doğan hareketten çatışmalardan, hatta yanıtlanamamış sorulardan başka hiçbir şeyin yol göstermediği bir sanatı ifade ediyordu.

Bir kez kurulunca, böyle bir sistem, resimdeki gerçekçi ilerlemelerde olduğu gibi, bir yığın yararsız kuralla kemikleşebilirdi. Nitekim ondokuzuncu ve yirminci yüzyıl müzik okullarının başına gelen de budur. Bu sistem, sadece gerçekliği bulup çıkarmaya yaramanın yanı sıra, bestecinin gerçekte duymadığı coşkuları, yaşamadığı dramları taklit etmek için de kullanılabilirdi. Tüm sanatlarda, gerçekçilik doğrultusundaki her ilerleme, sanatçıya yeni yeni güçler ve teknikler kazandırmıştır, bunun yanı sıra da, sayısız sahteliklerin ve kötüye kullanımların ortaya çıkmasına da yol açmıştır. O zamanlarda da, tıpkı günümüzde olduğu gibi, bu durumu bahane edip gerçekçiliğin kapı dışarı edilmesini, sanatın feodale ya da ilkele «dönmesini» isteyen gerici akımlar doğmuştu. Kemikleşmiş bir gerçekçi araç akademisinin yerini, sırf daha da acipleşmiş oldukları için yeniymiş gibi gözüken daha da kemikleşmiş bir araçlar akademisi almıştır.

Majör-minör sistemi, müziğin sanat olarak daha

da olgunlaşması için gerekliydi. Bu sistem, en çığır açıcı düşünürlerin gerçek yaşamı yansıtmakta kullanılabilecek müziksel gereçler arama çabası içinde gelişti. Bu ise, tüm ülkelerin müzisyenlerine aynı uygulamayı, aynı biçimi ve aynı içeriği dayatan bir müziksel «kozmopolitlik» değildi. Tam tersine, bu sistem, ortaçağ tanrıbilimcilerinin dayattıkları feodal müzik ayinine karşı verilen mücadelenin içinde doğdu. Bizzat ulusların doğuşuna eşlik etti, müzikte ulusal niteliklerin gelişmesine yardımcı oldu. Bu katkı, İtalya'da Monteverdi, Girolamo Prescobaldi (1583-1644) ve Antonio Vivaldi (1675 - 1743), İngiltere'de Henry Purcell (1658 1695) ve Handel, Almanya'da Dietrich Bextehude (1637 - 1707) ve Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) ve Fransa'da da Jean Babtiste Lully (1632 - 1687) ve Rameau'nun yapıtlarında görülebilir. Bu besteciler, birbirlerinden öğreniyorlar, yeni ülkeleri vatan olarak benimsiyorlardı. Lully, İtalya'dan Fransa'ya, Handel Almanya'dan İngiltere'ye, Bextehude İsveç'ten Almanya'ya göçmüşlerdi. Ama bu besteciler, yine de içinde yaşadıkları ülkenin folk müziğinin zenginliklerinden yararlanmayı bildiler ve halkın folk müziği ve popüler ulusal müzik kadar bağrına bastığı yeni yeni yapıtlar yarattılar.

Onyedinci yüzyılda ortaya çıkan solo şarkıların ve opera aryalarının pek çoğunda kulakta majör-minör etkisi uyandıran bir ses vardır. Gerçekte, ortaçağ şarkılarının çoğunun karakterini belirleyen şarkılı-konuşmaya ve ezginin sonsuz bir biçimde örülmüş bir dize olmasına rağmen, bu şarkıların modern kulakta şarkı etkisi bırakmalarını sağlayan da işte bu armonik niteliktir. Onyedinci yüzyıl sonunda ve onsekizinci yüzyıl başında, majör-minör sistemi, bir grup besteci-kuramcı tarafından kuramı ve uygulamasıyla tümüyle oluşturulmuştu. Bunlar, gerçekte müzikle duygu betimlemelerinin yeni yeni alanlarının keşfini oluşturan yapıtlarını, «müzik bilimi» olarak sunuyorlardı. Bu

besteciler, François Couperin (1668 - 1733), Vivaldi, Bextehude, Rameau ve Bach gibi ister istemez kilisenin ve aristokrasinin hizmetinde çalışan ama müziğin sınırlarını patronlarının istediğinden çok ötelere genişletmiş orta sınıftan müzik zanaatçılarıydı. Bu besteciler, orgta ve de çağlarınmın hemen hemen her çalgısında sanatlarının tam ehli olan virtüozlardı. Çoğukez, koroları çalıştırırlar, yönetirler, doğaçlamalı ve bestelenmiş müziği öğretirler, birbirlerinin yapıtlarını arayıp bulurlar, bunların üzerinde çalışırlardı. Bu kişilerin kendi armoni araştırmalarında yararlandıkları araçlardan biri de «figürlü bas» ya da «sürekli bas» (continuo) idi. Bir bas ezgi dizesi tüm besteyi kaplıyor, bunun üzerinde karmaşık bir ezgi ve tartım örgüsü inşa edilebiliyordu. Ezginin hareketine bas tonalitesinden yola çıkan, ondan uzaklaşıp yine ona dönerken oluşturulan armonik gerilimler yol gösteriyordu. Patronlarından uşak ya da oda hizmetçisi muamelesi gören bu seçkin besteciler, zamanlarının büyük düşünürleri arasındaydılar. Bu bestecilerin hemen hepsi de, ister yazılı metinler ister müzik yapıt dizileri şeklinde olsun, sanatın olanaklarını bulup çıkarmayı amaçlayan yapıtlar yarattılar. Konçerto, sonat, koral-prelüd, toccata, füg ve dans süiti gibi müzik biçimlerini geliştirdiler. Dolayısıyla da çalgı müziğinin çok büyük gelişmesinin temelini hazırladılar. Zamanın org ya da yaylı çalgılar için bestelenmiş çok daha derin coşkusal yapıtlarının büyük bölümüne, hâlâ feodalizme yaranmak için, gerçek yaşamın gitgide yaklaşmakta olan ajitasyon ve çatışmalarını ille de bir «fantazya» ya da bir düş olarak açıklamak gerekirmiş gibi, «fantazyalar» adı verilmişti. Konçerto resitalleriyle ya da Bextehude ve Bach gibi ustaların halka açık kiliselerde verdikleri org resitalleriyle, ya da örneğin Handel'inkiler gibi, halka açık tiyatrolarda verilen oratoryo konserleriyle bu müzisyenler, orta sınıf konser salonunun gelişmesine önayak oldular.

Johann Sebastian Bach : Kilise Müziğinin İçindeki Derin Ulusal Bilinç ve Anti - Feodal Düşünce

Bu besteci - kuramcıların en büyüğü Johann Sebastian Bach'tı. Bach'ın yaşamında iki müzisyen kavramı birbiriyle yarışır; kalabalıklara seslenen burjuva sanatçı ile feodal zanaatçı-hizmetkar birbiriyle çatışma halindedir. Biri öbürünün kabuğunu kırıp içine geçmek için çırpınır. Bach, yaşamının bir bölümünde Weimar Dükü'nün sarayı, Anhalt-Kötten Prensinin Sarayı gibi Alman saraylarında hizmet yaptı. Bir ara Leipzig kentinin Lutheran kilisesinin hizmetinde müzik öğretmeni, organist ve besteci olarak çalıştı. Ortaçağ serfliğinin kalıntıları içinde yaşadığından ne zaman işini değiştirmeye kalksa, hatta ne zaman bir kentten ötekine gitmesi gerekse izin almak zorundaydı. Leipzig kent konseyinin burgerleri müzikte hafif eğlence yerine sofuca duygular arıyorlar, bunu ararken de tutuculuk ve katılıkta saraylardan hiç de aşağı kalmıyorlardı. Bach'ın ne gibi koşullar içinde çalıştığını, Weimar Dükü'nün Bach'ı kent organisti olarak atamasına ilişkin belgede bulunan kayıtlar tipik bir şekilde sergilemektedir. «Dolayısıyla, bundan böyle sen herşeyden önce zat-ı âlilerine, yani biraz önce sözü geçen gönlü-yüce soylu Kont Hazretlerine sadık, itaatli ve hakikatli olmalısın ve çalıştığın yerde sana ödev olarak verilmiş sanat ve bilimin icrası konusunda çalışkan ve güvenilir bir kişi olduğunu göstermeli, başka işlere ya da konulara zinhar karışmamalısın.»[1]

Bach'ın yaşadığı sıralarda tanınmamış bir besteci olduğunu, kendisinden «sonraki kuşaklar» için beste yaptığını söylemek gerçeğe uymaz. Büyük sanatçı-

[1] Hans T. David and Arthur Mendel, eds., **The Bach Reader**, p. 49, N.Y., 1946.

ların yaşadıkları sırada asla takdirle karşılaşmadıkları sadece gelecek için yapıt verdikleri yolundaki bu efsane, yapıtları çok iyi anlaşılabildiği halde, müzik kârlı bir ticaret metaı olmadığı için bestecilerin aç kaldığını gözardı etmeye çalışan ondokuzuncu yüzyıl romantik uydurmacalarından biridir. Bach yaşarken yapıtlarının pek azı basıldı. Müzik basımı hâlâ gelişigüzel yapılmaktaydı. Müzik yapıtları da henüz sürekli ilgi duyulan bir «sanat» sayılmıyordu. Bunlara karşın, Bach'ın yaşadığı sıralarda yapıtlarından yayımlanmış olanları büyük yankı uyandırdı ve Almanya'da, bir ölçüye kadar da tüm Avrupa'da hele müzikle ilgilenip de onu zamanın büyük müzisyeni olarak görmeyen ve tanımayan hemen hemen tek kişi yoktu.

Bach, bazılarının gözünde zanaatçı-hizmetkâr idiyse de, başkaları için yaşamı müziğinde yansıtan bir filozoftu. Onun yaşadığı günlerde yazılmış bir eleştiri ve bir yergi, birbiriyle çatışan bu iki müzik dünyasını tüm açıklığıyla gözönüne seriyor. 1737'de Scheibe adlı bir eleştirmen, Bach'a, «yapıtları karman çorman, icrası zor, üstelik işi çalınacak tüm notaları hiçkimseye doğaçlama olanağı bırakmadan kâğıda geçirmeye kadar vardıran bir *musicant* ve *künstler*» diye saldırıyordu. Bir başka müzisyen, Bürnbaum ise, Scheibe'ye zehir gibi bir yanıt verdi; *musicant* ve *künstler* gibi sözcükler «gereğinden fazla zanaatçı havasını taşırlar; bu türlü sözler filozofları, hatipleri, ozanları düşüncenin, hitabetin ve şiirin *künstler*'leri olarak çağırmak anlamına gelecektir ki, bu da dilin yerleşik kullanımıyla düpedüz çelişir. Çünkü besteci, görkemli süslerini, işaret şarkıları, ninniler ya da daha başka yavan *maskaralıklarla* (galanteries) harcamaz... Gerçek sanatın asıl amacı doğayı taklit değil, zorunlu olan yerde doğaya yardım etmektir,»[2] diye yazarak Scheibe'ye karşı

[2] **Ibid.**, pp. 238-47.

çıktı. Birnbaum devamla, müziğin hafif eğlence ya da amatörce kullanımdan daha başka amaçları olduğunu, müzikte derin düşüncelerin dile getirilmesinin tam notalamayı ve usta işi seslendirmeyi gerektirdiğini belirtiyordu.

Gerçekte bu tartışma, büyük bir insanı eleştiren iki eleştirmen arasında değil, biri can çekişen ve artık çağdışı hale gelmiş, öteki ise doğmak için mücadele eden iki müzik dünyası arasında yer alıyordu. Yepyeni bir müziksel yaşantının görüntüsünün gözlerimizin önünde canlanmaya başlandığı günümüzde, amatör kullanım için yapılan besteyle, aynı zamanda derin içerik ve biçimin en yüksek düzeylerinde yapılan beste arasında karşıtlık olmasına gerek kalmadığı doğrudur. Ne var ki, bugün müzisyen kuramcıların «Bach'a dönüş» adına, Bach ve onun zamanının ilerici müzisyenlerinin tam da isyan ettikleri müzik «zanaatçılığı»nın feodalizmlerine geri dönmeyi tartışmakta olmaları, kaderin kötü bir cilvesidir.

Bu çelişmeler, bizzat Bach'ın müziğinde de görülebilir. Bach'ın müziğinde çözüme bağladığı ve ününü borçlu olduğu dokumlar ve çapraşık örgüler, «yeni bir içerik»ten doğan «yeni bir biçim»in belirimi olmaktan çok, ona içinde çalışmak zorunda kaldığı koşullar tarafından dayatılmış köhne (arkaik) biçimleri alabildiğince zorlayarak bu yeni içeriği anlatma çabasıdır. Bu yüzden de Bach'ın kullandığı tekniklerin çoğunun, onu izleyen besteci kuşağı tarafından yararlanılamayacak şeyler olduğu ortaya çıkmıştır. Bu biçimleri «Bach'a dönüş» ya da «yeni-klasisizm» adına diriltme yolundaki tüm çabalar, en bunaltıcı, en kuru ya da en sığ müziklerle sonuçlanmaktadır. Bach'ın müziğinin anlamına varmadaki zorluk işte buradadır. Çünkü çökmekte olan feodal kültür tarafından dayatılan bu biçimlerin kendileri bir tür sansürdür. Gerçekte, içerik ve beşeri imgelemle ilgili olan sorunlar, yani müzikte yeni bir be-

şeri imgelemin ve yeni yeni duygusal kıpırtıların anlatımı olan şeyler, yüzeyden bakıldığında, kendilerini feodal uygulamanın değiştirilmez ve soruşturulmaz saydığı hazır çalışma yöntemlerinin uyarlamalarıymış gibi gösterir. Yeni, önemsiz değişikliklerle gerçekte eski yöntemleri kullamyormuş gibi gözükür.

Dolayısıyla, Bach'ın çalgılar için yarattığı yapıtların çoğu, iddiasız bir biçimde, icracılar için eğitsel çalışmalar, müzikle oyalanma, «klavye alıştırmaları» için yapıtlar ve *Küçük Org Kitabı*, Partitalar, Inventionlar, *Tam Akortlu Klavye* (Tam Uyuşumlu Klavye ya da 'Eşit Aralıklı Klavye') ve *Füg Sanatı* gibi ders metinleri şeklinde sunulmuştu. Füg Sanatı adlı yapıt, hiçbir çalgılama olmadan yazılmıştı; sanki kompozisyon üstüne besteci meslektaşların salt gözle okumaları için hazırlanmış bir risaleydi. *Eşit Aralıklı Klavye,* yirmidört prelüd ve füglü, biri majör ve öbürü minör olan iki diziden oluşuyordu. Bu diziler düzenli bir şekilde «bütün tam ve yarım-seslerden» geçiyordu. Eşit aralıklı klavyenin üstünlüklerini tanıtlamayı amaçlamaktaydı. Asıl yaptığı da, majör-minör sistemiyle açılan yapısal ve anlatımsal olanakları, yani her yapıtta diziden diziye geçişi, sürekli bas karşısında serbestçe hareket eden ezgisel dizenin armonik etkileşimini, majörminör dizilerden yarım-sesli ya da kromatik sapışların anlatımsal olarak kulanımını araştırmaktı. Bunların içinde, zamanın hemen hemen her müzik yazım ve imgelem türü vardır: Parmak ustalığını sergileyen gösterişli ve parlak parçalar, saray ve köylü dansları, Lutheran koral tarzında daha ağırbaşlı yapıtlar, müziksel kendi-portresi diye nitelenebilecek son derece içebakışlı ve dokunaklı parçalar.. Üstelik bunların hepsi de, iddiasız bir biçimde «öğrenmeye hevesli müziksever gençlerin kullanıp yararlanması için» sunulmuştur. Bach'a, müzik öğretmenlerinin en büyüğü denilebilir. Onsekizinci yüzyıl ansiklopedistlerine benzer olarak, bir ön-

ceki yüzyılın bölük pörçük ilerici müzik yeniliklerinin hepsini derleyip sistemli ve kullanılabilir bir düzene sokmuştu. Söylemeye gerek yok ki, Bach bu yeniliklere salt teknik gözüyle bakmıyor, bunları insan yaşam ve dramının müziğe daha zengin yansımasını sağlayacak araçlar olarak görüyordu. Müzik bestesi ancak bu koşullar altında dış görünüşü eğitsel yapıtlar biçimini almış bir büyüklüğe erişebilirdi.

Bach'ın birçok bestesi, yapılarındaki karmaşıklık ve duygu derinliği bakımından dansın sınırlarını çok aştıkları halde, dans biçimindeydi. Handel'le Purcell'in birçok opera ve oratoryolarında da görülen bu uygulama, her türlü müzik sanki bir saray eğlencesiymiş ya da kıvrak tartımlardan oluşuyor gözükmeye mecburmuş gibi, feodal uygulamaya verilmiş bir tavizdi. İnsan dramının ve duygusal çatışmanın müzikle betimlenmesi, müzik bölümlerinin birbiriyle karşıtlaşmasını ve birbiriyle çelişmesini gerektiriyordu; Bach'ın birçok füg'ü de, bütüne hakim olan değişmez tartım hemen hemen hayaletsi bir kabuk halini alırken iç tartımlarının karşılıklı etkileşimi bakımından başyapıtlardı. İngiliz Süitleri, Fransız Süitleri, Orkestra Süitleri ve (bir patronun uykusuzluğuna deva olması için bestelenen) Goldberg çeşitlemeleri gibi dans derlemeleri, Avrupa müziğindeki hemen tüm dans türlerini derleyen ve çözümleyen ansiklopedik bir nitelik taşırlar.

Bach'ın bu denli verimli bir biçimde kullandığı füg biçiminin kendisi kısmen köhnemişti. Füg, kısaca, sırayla aynı tema, yani «konu» ile başlayan ve her biri yapıt boyunca, tıpkı hâlâ her şarkıcının bağımsız bir ses partisine sahip bulunduğu ortaçağ çokseslilığıymışçesine, kendi kimliğini koruyan, birbiriyle örülmüş ayrı ayrı «sesler» için yazılmış müzik biçimi olarak tanımlanabilir. Ayrı ayrı dizelere hâlâ «ses» adı veriliyorsa da, füg, çalgı toplulukları için de, tek bir çalgı için de yazılabilir. «Kontrpuan», yani nota dizelerinin

iç içe örülmesi, armoni ilkelerine, yani başlangıç tonalitesinden uzaklaşarak, yeniden oraya dönüşüne göre düzenlenmişti. Demek oluyor ki, Bach'ın yeni coşkusal anlatımların ve yapısal fikirlerin görünüşte eski, makbul bir kılık altında araştırılabileceği bir müzik biçimi olarak füge gereksinimi vardı.

Protestan kilise ibadetinin kantat ve passion biçimleri, bunların doğmasına etmen olan Reformasyon'un neden olduğu toplumsal kargaşadan Bach Almanya'sında pek az iz kalmış olduğu için, daha Bach zamanında bile çok arkaikleşmiş durumdaydı. Hatta passionlar, kilise ve soyluluğun, köylüler arasındaki yoğun öfkeyi Yahudi'lere yönelik soykırımlara (pogromlara) dönüştürmek amacıyla, İsa'nın öyküsüne karıştırdıkları ortaçağ Yahudi düşmanlığının kalıntılarını bile içlerinde taşımaktaydılar. Passionlar, Bach'ın en büyük müziğinin bir bölümünü oluşturmalarına karşın, bu müziğin buram buram yaşam tüten ve dünyalı bir aşk, sevinç, acı, korku, trajik umutsuzluk, pastoral huzur ve köylü sevecenliğiyle dolu müziksel imgelemi, oldukça sönük ve yavan olan şiiriyle çelişir.

Bach'ın yaşadığı yüzyılda Almanya'nın içinde bulunduğu perişan durum hakkında Frederick Engels'in anlattıklarından, bu yapıtların anlamlarına ilişkin birşeyler çıkarabiliriz. «Köylüler, esnaf ve elyapımcıları, kan emici bir yönetimle kötü ticaretin ikili baskısını hissediyorlardı. Soylular ve prensler, altlarındaki insanların sıkıp suyunu çıkardıkları halde gelirlerinin artan harcamalarına ayak uyduramadığını görüyorlardı... Eğitim yoktu, kitlelerin zihinlerini etkileyebilecek araçlar yoktu, özgür basın yoktu, öbür ülkelerle yaygın bir ticaret bile yoktu. Bayağılık ve bencillik tüm insanların iliğine işlemişti, sefil bir esnaf ruhundan başka birşey yoktu. Herşey yıpranmış, örselenmiş, un ufak olmuştu. İyiye doğru en ufak bir gidiş umudu bile yoktu. Ulusta, ölmüş kurumların leşlerini kaldırma-

ya yetecek kadar bile güç kalmamıştı.»[3] Bach'ın yaşadığı çağda bir Alman müzisyeninin mesleğinde ilerlemesi için ille de başka ülkelere göç etmesi gerektiği ağızdan düşmeyen birşeydi. Oğlu Karl Philip Emanuel, babası Bach için, «Genellikle o göz kamaştıracak bir servet edinemedi; çünkü bu servetin gerektirdiği şeyi yapmadı, yani dünyayı dolaşmadı,» demişti.[4]

Bach'ın kilise müziği, derin bir ulusal bilinci taşıyordu. Bu müziğin özünü de, reformasyonun savaş naraları haline gelmiş büyük Lutheran koraller oluşturuyordu. Bach bunları imgelem yönünden en dramatik, en anlatımsal, en beşeri, müzik sanatı yönünden de en ileri görüşlü olan şeylerle, örneğin sımsıcak aşk müziğiyle, içe işleyen hıçkırıklarla, günlük güneşlik folk şarkı ve danslarıyla geliştirmiştir. Böylece, büyük müziklerinin hepsinde olduğu gibi, bu yapıtlarında da Bach, hiç sözünü etmeden kendi zamanındaki perişan Almanya'yı yansıtır; bir yandan geriye, feodalizme karşı Almanların büyük mücadelelerinin yer aldığı kahramanlık günlerine bakar; bir yandan da bu arkaik kabuğun içinden ilerilere bakar, insanların ve duygusal çatışmaların müzikte gerçekçi bir anlatımını bulmaya yönelir. Bu gerçekçi anlatım, gelecek iki yüzyıl boyunca besteciler tarafından kullanılacaktır. Bach'ın müziğindeki armoni öğeleri, hem burjuva devrimcisi Beethoven tarafından kullanılacak olan, hem de Brahms'la Wagner tarafından aşırı bir öznelciliğe vardırılacak olan öğelerdir. Bach, burjuva mücadelelerinin olmadığı, müzik kültürüne hâlâ can çekişen feodalizmin hakim bulunduğu ve kendinin de bu feodalizmin «dürüst bir hizmetkârı» görünmek zorunda olduğu bir zamanın ve çağın büyük bir burjuva zekâsıdır.

[3] Karl Marx and Frederick Engels, **Literature and Art**, p. 20, N.Y. 1947.

[4] **The Bach Reader**, p. 279.

Onsekizinci yüzyılın başta gelen müzik düşünürlerinin çoğu, küçük burjuvazinin ya da köylülüğün içinden gelir. İngiliz kömürcü Thomas Britton, halk konserlerinin kurucularından biriydi. Çatı katındaki odasını, dinleyicilerin bir peni karşılığında Handel gibi büyük müzisyenleri dinleyebilecekleri bir müzik odası haline getirmişti. Bir kunduracının oğlu olan Johann Nicolaus Forkel, müziğin ilk büyük eleştirisel incelemelerinden birini yazmıştı. Bu inceleme, Bach'ın yaşam öyküsünü, eleştirisini ve değerlendirmesini içeriyordu. Kendi kendini yetiştirmiş gezginci oyuncu Emanuel Schikaneder, Schiller ve Shakespeare'i pek çok dinleyiciye tanıtan, Mozart'ın en büyük operalarından biri *Sihirli Flüt*'ü destekleyip oynatan, Beethoven'i opera yazmaya özendiren, Avusturya'nın en girişimci tiyatro yapımcılarından biri haline gelmişti. Köhne ve geçersiz müziksel uygulamaların kabuğunu kırma yolunda elinden geleni yapan onsekizinci yüzyılın ikinci yarısının devi, bir köy araba tamircisinin oğlu ve daha çok kendi kendini eğitmiş biri olan Franz Joseph Haydn (1732 - 1809) idi. Genellikle, orkestra için, piyano için ve iki kemanla bir viyola ve bir çellodan oluşan yaylı çalgılar dörtlüsü için beste yapan Haydn, armonik hareket, dinamik tartımsal kontrastlar üzerine kurulu bir müzik biçimi geliştirdi. Bu müzik biçimi, gerçek bir dünyada gerçek insanların hareket ve duygusal dramlarından başka hiçbir kalıbı ve kuralı izlememeye başlamıştı.

Orkestral senfoninin, yaylı çalgılar dörtlüsünün ve «sonat biçimi» olarak bilinen genel biçimsel düzenleme ilkesinin bu gelişimi, majör-minör sisteminin insanın gerçek mücadele dünyasını yansıtan bir araç olarak gelişmesindeki ikinci aşamaydı. Önceki besteciler ku-

şağının figürlü bas'ı ya da bass continuo'su, karmaşık bir kontpuan, sahte-bilimsel bir kuramlaştırma ve dans tartımına aşırı tutsaklaşma yığınıyla birlikte artık gereksiz hale gelmişti. Tabii, folk şarkısı, folk dansı yerli yerinde kaldı; hatta bir beşeri imgelem kaynağı olarak daha zengin bir biçimde kullanılmaya başladı. Ezgi, müziğin biçiminde başat duruma geldi, buna bir takım duygusal «renkler» katan değişik armonilerle destekleniyordu. Bir yapıtın yapısı tümüyle, güçlü dramatik ezgi konstrastları, kitleselleşmiş çalgısal ses, tartımlar ve armonik hareket üstüne inşa ediliyordu. Müzikteki bu yeni anlayışlar, salt tek bir kişinin ürünü olmadı. Bu müziğin doğmasına katkıda bulunmuş önemli kişiler, Bach'ın oğulları Johann Christian (1735 - 1782) ile Karl Philip Emanuel (1714 - 1788) ve Bohemya doğumlu besteci Johann Stamitz (1707 - 1757) idi. Ne var ki, Haydn, kendinden ders alan genç dahi Mozart'la birlikte, bu gelişmenin zengin olanaklarını görmüştü, oysa başkalarının gözüne bunlar sadece müziğin «basitleşmesi» olarak görünüyordu.

Haydn'ın sanatındaki benzersiz nitelik, onun köylülükle olan bağlarıdır. Bunlar, Haydn'ın bestelediği müziğe, Orta Avrupa, Avusturya ve Slovak folk müziğinin zenginliğini katmıştı. Haydn, bu folk gerecini, bir komedi ya da «basit toprak adamları» arasında bir pastoral gezinti olarak değil, en yüksek dramatik kompozisyonun gereci olarak görüyordu. Bunun yanında Haydn, soyluların bir hizmetkarı olarak da çalışmak zorundaydı. Bir ara aç kalmasına ramak kalmıştı. Kendine patron olarak Avrupa'nın en zengin soylularından birini, Prens Nicholas Esterhazy'yi bulacak kadar talihi yaver gitti. Esterhazy'nin özel bir tiyatrosu ve usta müzisyenlerden kurulu bir de orkestrası vardı. Esterhazy, Haydn'a deneyimler yapması için olanak vermeyi isteyen biriydi. Onun Haydn'ın müziğine beslediği

gerçek takdir duygularına karşın, besteci, yaşayan müzisyenlerin bu en büyüğüne bile özel uşağı olarak bakan prensin ufak tefek zorbalıklarına da katlanmak zorundaydı. Ama, iyi ki prens, Viyana'daki eleştirmenlerin çoğundan daha zevk sahibiydi. Egemen sınıfın sansürcüleri ve de kültür ispiyonları olarak hizmet gören bu eleştirmenler, özellikle Haydn'ın bestelerinde, en büyük başarılarından birini oluşturan, folk temalarını enfes bir biçimde kullanışına, kınanacak birşeymiş gibi saldırdılar. Onu, «komik olanla ağırbaşlı olanı birbirine karıştırmakla» suçladılar. Folk sanatı bu gibilerinin gözünde «komik»le eşamlama geliyordu. Haydn'ın yaşadığı sıralarda müzik oldukça düzenli bir şekilde yayımlanmaya başladı; Avusturya'nın kültür yaşamında söz sahibi olan kişilere sonunda Haydn'ın büyük bir insan olduğunu kabul zorunda bırakan da Haydn'ın İngiltere ve Fransa'da yayılan ünü oldu.

Wolfgang Amadeus Mozart ve Operalarındaki Anti - Feodal Düşünceler

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791), bir bakıma Haydn'ın zıddı, bir bakıma da tamamlayıcısıydı. Haydn'ın köylü kökenine karşılık, Mozart aristokrat ve saraylılar çevresi içinde doğmuştu. Kendi, tabii ki prens değildi ama ona müziğin harika çocuğu olarak tüm Avrupa'yı dolaştıran ve oğluna baba mesleğini sürdüreceği bir kariyer tasarlayacak kadar işini bilen bir saray müzisyeninin oğluydu. Daha on yaşına basmadan Mozart, Haydn'ın otuz yılda zor öğrendiği ustalığı edinmişti. Mozart'ın taşra insanlarına duyduğu yakınlık, Haydn'ınki kadar sıcak değildi; daha çocukluğunda bile sofistike ve saraylı bir 'galant' üslubunun bilgiç ve usta sanatçısıydı. Mozart, büsbütün yozlaşmış ve akla aykırı hale gelmiş feodal düzene beslediği müthiş nef-

retiyle bir müzik Voltaire'i olarak, onsekizinci yüzyılın zarif eleştirici zekâlarından biri haline geldi. Feodal özentiyi feodalizmin kendine karşı bir silah olarak kullandı. Mozart'la Haydn, birbirlerini severler, birbirlerinin yapıtlarından öğrenirlerdi. Her ikisi de masonların arasına katıldılar. Masonluk, içinde bazı liberal aristokratlar bulunmasına karşın, gizli çalışan ve kovuşturulan bir anti-feodal mezhepti.

Mozart'ın yirmibeş yaşında Salzburg Başpiskoposu'nun hizmetinden çekilmesi tarihsel bir sanat bağımsızlık bildirisidir. Bu kodamanın Mozart'ı «kendini beğenmiş rezil» diye nitelemesine, buna karşılık Mozart'ın da ondan «burnu kaf dağında kilise papazı»[5] diye söz etmesine karşın, bu çatışma kişiler arasında olmaktan çok iki kültür dünyası arasındaydı. Kutsal Roma İmparatorluğunun güçlü prenslerinden biri olan Başpiskopos'a göre müzik hâlâ feodaldi; müzisyen ise üniformalı bir uşak ya da masa hizmetçisi düzeyinde biri.. Buna karşılık Mozart, kendini bir sanatçı, bir düşünür, insan haklarına sahip bir beşeri varlık olarak görmekteydi. Yine de, özgür, başına buyruk bir kimse olarak yoksun kaldığı şeyler büyüktü. Erken ölümüne de biraz bu neden olmuş olabilir; yoksa zamanında değerinin gerektiği kadar anlaşılmamış olması, ya da «anlaşılmamış biri» olması değil.. Gerçekte, her büyük sanatçı gibi Mozart'ın yapıtları da çok seviliyor ve beğeniliyordu. Avusturya'da ve Almanya'da hemen her müzisyen onu büyük bir insan olarak tanıyor, operalarının ezgileri dilden düşmüyor, bira bahçelerinde çalınacak biçimde uyarlanıyordu. «Sokaklar ve bahçeler 'Figaro'nun şarkılarıyla, çınlıyor, hatta Bierbank'taki harpist bile halkın durup dinlemesini istediği zaman *Non piu andrai*'yı çalmak zorunda kalı-

Emily Anderson, ed., **The Leters of Mozart and His Family**, Vol. 3, p. 1097, London, 1938.

yordu.»[6] Ama yine de, bir seyirci ya da dinleyici kitlesinin sanatçıya destek olması için, önce bir devrimin gerçekleşmiş olması gerekliydi. Müziğinin tüm popülerliğine karşın, Mozart, hâlâ hasis kral ve soyluların, ya da opera evlerinin perde arkası siyasetlerini çekip çeviren saray çanakyalayıcılarının lütuflarına sığınmak zorundaydı. Mektuplarında şunun gibi tipik satırlara rastlanır: «Kraliçe sah günü beni dinlemek istiyor, elime pek para geçmeyecek oysa.»[7] «Konserim [İmparator II. Leopold'ün taç giymesi onuruna verilen konser] onur ve şan yönünden bir sükse oldu ama, iş paraya gelince kulak asma.»[8] Adet olduğu üzere eleştirmenler yazılarında kullandıkları sözlerin tonunu aristokratlardan ya da snoplardan alırlardı. Eleştirmenler, Mozart'ın «gereğinden fazla güzellikler sunduğundan, başka deyişle, müziğinin salon gevezeliklerine hafif bir fondan öte bir şey olmasından» yakınıyorlardı. «Dinleyicilere soluk aldırmıyor. Güzel bir fikri tam algılıyorsunuz ki, onu hemen bir başkası, ardından bir başkası daha izliyor; bu da ilkini unutturuyor. Sonuna kadar böyle sürüp gidiyor, bu güzelliklerden hiçbiri akılda kalmıyor.» Bir müzik yapıtını, ciddi bir sanat ürünü olarak ele almak, bu eleştirmenlerin aklına sığmayan bir şeydi.

Mozart'ın müziği Haydn'ınkine oranla yüzeyde feodal özentiyi daha fazla taşır. Ama yine de bu 'galant' kabuk altında, çok daha keskin ve acı duyguları dışa vurur. Mozart'ın Bach gibi kalabalıklara seslenebilme olanağı yoktu. Onun duygusal çatışmaları titizlikle işleyen betimlemeleri, her zamanki dinleyicilerinin anlayış düzeyini aşan özel anlatımlar haline geldi. Mo-

[6] Alfred Einstein, **Mozart**, p. 433, N.Y., 1945.
[7] **The Letters of Mozart and His Family**, Vol. 3, p. 1381.
[8] **Ibid.**, p. 1407.

zart'tan başka hiçbir besteci, bu kadar çok şey söylemek için bu kadar az notadan yararlanmadı. Oysa bu, ancak duyacak kulağı olanlar için söz konusuydu. Bach gibi, Mozart'ın parmaklarının ucunda da majör-minör armoni şemasından oluşan eksiksiz bir 'güneş sistemi' vardı. Müziğinde güldürü amacıyla ya da derin acıyı anlatmak için yazılmış öyle pasajlar vardır ki, çağdaş 'atonalist'lerin uygulamalarını akla getirir. Kuşkusuz, modernlerin tersine o, hiçbir zaman bu kakışım ve gerilim aşırılıklarından yola çıkıp bir sistem ya da bir dünya görüşü kurmaya kalkmaz. Ürettiği yapıtlarda, solo piyano ve orkestra için konçerto biçiminin bu denli fazla yer tutması, onun feodal müzik üretim yöntemlerine boyun eğmesindendir. Bunu, onsekizinci yüzyıldan bugüne, konçerto biçiminin geçerliliğini yitirdiği anlamında söylemiyoruz. Konçerto, ondokuzuncu yüzyılın müziğinde önemli rol oynamıştır, bugün de önemli olan bir biçimdir. Bununla birlikte, Mozart'ın yapıtlarında bu biçimin sayıca ağır basması, onun hesabına çalıştığı müzik çevrelerinde henüz besteci ile icracı arasmda ayrım gözetilmediğini gösterir. Besteci, hâlâ ilkçağ müzik topluluklarının doğaçlayıcı 'ozan--şarkıcıları' gibi halkı eğlendiren biri ve bir müzik yapıcısı olarak yeteneklerini ortaya sermek zorundaydı. Bu yüzden de, çoğu kendi tarafından icra edilmek üzere bestelenmiş olan bu konçertolar, Mozart'ın gözüne girmek zorunda olduğu soyluluğun önünde müzisyen olarak boygösterdiği biçimi oluşturmaktaydı. Kuşku yok ki, bu konçertolar en yetkin güzellikte yapıtlardır. Mozart, bunlarda görünüşte hafif eğlence müziği sunar, oysa bu yapıtlar kulakları ve kafaları açık kimseler için alttan alta çok derin bir duygusal akım sağlamak gibi zor bir sorunu çok başarılı biçimde çözüme bağlayan yapıtlardır. Müzikte hâlâ süregelen bunun benzeri bir feodal davranış da, Mozart'ın son büyük yapıtı olan

bitmemiş *Requiem*'inin, daha sonraları ortaya çıkacağı üzere, bunu kendi bestesiymiş gibi sunmayı tasarlayan bir kont için yazılmış olmasıydı. Hiç olmazsa parası ödenmişti.

Mozart'ın anti-feodal düşüncelerini, feodal kültürün sağladığı biçimsel çerçeve içinde olanca derinliği ile dile getirdiği yapıtlar, yaşamının son on yılında yazmış olduğu operalardır. Şairane ve «ciddi» operayı bırakmış, zaman diye birşeyin var olmadığı durağan bir dünyadaki soylu kişilerin düşsel yaşantısıyla ilgisini kesmiş, folk gibi o da siyasal düşüncelerini soytarı maskesi altında dışavurabildiği komediye yönelmişti. Bu komedilerin taşıdıkları olağanüstü özellik, herbirinin büsbütün değişik bir komik üslubun başyapıtları olmasıdır. *Saraydan Kız Kaçırma,* bir bakirenin sevdalısı tarafından Türk hareminden kurtarılmasını anlatan popüler romantik bir komediydi. Operada kadınların bağımsızlığı konusunda çok anlamlı konuşmalar vardır ve gerçekten de yapıtta yer alan kadınlara, dramatik ve fırtınalı aryalarla en derin müziksel kişilik verilmiştir. Ayrıca opera, yurtseverliğin, halkın anladığı ulusal bir sanatı savunmanın sipsivri bir siyasetçilik ve feodalizm düşmanlığı sayıldığı bir zamanda, Almanca yazılmış bir yapıttı. *Don Giovanni* (Don Juan), cehenneme atılan, ama sonuna kadar pişmanlık getirmeyen ve hep dikbaşlı kalan yasadışı bir günahkârı öven eski bir halk masalı kalıbına uyarlanmıştı. Bu yapıttaki en iyi müzik «Şeytan»ınkidir. Gerçekte Mozart'ın Don'a uyarladığı ve onun toplum düzenine karşı çıkışını dile getiren kahramanlık müziği, doğruca Beethoven'a uzanır. *Figaro'nun Düğünü*'yle Mozart, sembolik komediden gerçekçi komediye geçti. *Don Giovanni*'de olduğu gibi, şehvete düşkün bir soylu ile komik bir uşak vardır bu operada da. Ama bu kişiler artık özgül bir zaman ve mekâna ait olmayan olağan mit

karakterler olmaktan çıkmışlardır. Kontun ikiyüzlü bir budala olarak sergilenmesiyle olaylara çağdaş gerçekçiliğin ışığı düşer. Uşak Figaro ise, Don Giovanni'nin Leporellosu gibi, artık basmakalıp bir soytarı olmaktan çıkmış, müzikte, oyunun kahramanı olarak sevmek ve kazanmak hakkına sahip olmak için savaş veren beşeri bir varlık olarak canlandırılmıştır. Figaro'nun aryası, bütün Viyana'yı sarıveren *'Non piu andrai'*, çiçeği burnunda delikanlıların Avusturya imparatorluk savaşlarında dövüşmek üzere askere alınmakta oldukları bir sırada orduyu hicvediyordu. Bu operadaki kadın tipleri de aynı şekilde, en derin karakter betimlemeleridir. Kontes, her yana çekilebilen feodal standartların bir kurbanı olarak anlatılmıştır. Hizmetçi Susanna, en akıllı kişi olarak öne çıkar. *Büyülü Flüt*, Mozart'ın Almanca ikinci yapıtıydı. Gerçekte, saraylarca hiç desteklenmemiş, buna karşılık da ticarî bir halk eğlencesi olarak sahneye konmuş ilk «halk operası» olarak nitelendirilebilir. Yüzeyde öykü vodville dolu güldürülü bir peri masalıdır. Gerçekte ise, Mason tarikatının açık övgüsüdür. Mozart'ın en yetkin, en üstün müziği, bu tarikatın insanseverliğini, rütbe-makam konusundaki tiksintisini vurgular. Yapıttaki sembolizm, Katolik olan Mozart'ın ulusal-yurtsever çağrışımlı eski Alman Lutheran korallerini kullanmasıyla öne çıkar. Palyaço Papageno rolü, yapımcı Schikaneder'in kendisi tarafından oynanmıştır. Yapıtta, kimi librettoda var olan, kimi ise tuluat yoluyla eklenmiş ve prensleri hedef alan bir sürü taşlama vardı. Bu yapıt, Mozart'ın kendi zamanında anlaşılmadığı efsanesinin tersine, özellikle kentin sıradan insanları arasında görkemli bir başarı kazanmıştı. *Cosi Fan Tutti,* hafif bir görgü komedisi tonuyla açılıyor, iki kadının kişiliğinde, gençliğin çocuksu aşk oyunundan, erginliğin daha derin tutkularına geçişi, en ince ve en büyüleyici bir müzikle anlatıyordu.

Mozart'ın *Figaro'nun Düğünü* dışında sansürün tehdidi altında olan bu komedilerinin hemen hepsinde, anti-feodal fikirler için feodal sembolizmden yararlanmak zorunda oluşu, bu yapıların daha sonraları yanlış yorumlanmasına yol açmıştır. Burjuva gerçekçiliği çağında, ister üst sınıfın şövalye masalları, ister köylü folkloru olsun, feodalizmin mit kalıplarının çocuklara göre gereçler olarak kullanılması karakteristiktir. Bunlara bu gözle bakmak, kuşku yok ki, bunları yanlış anlamak olur. Bu tür bir sembolizmin en ileri zekâlar tarafından bile kullanılmak zorunda oluşu, yalnızca biçim üzerinde değil, bu biçimin altında dile getirilebilen fikirler üzerinde de gerçek sınırlamaydı. Bir bakıma Mozart, duygu ve düşünce derinliği ile, feodalizmin o dönemde yaşayan en büyük zekâlar üzerine dayattığı dış biçimler arasındaki ayrılıktan nasibini almış son besteciydi. Bu gariplikler, sadece Fransa'da değil, tüm Avrupa üzerinde, toplumsal ve siyasal dünyayla birlikte kültür dünyasını da değiştiren 1789 Fransız Devrimi tarafından silinip kazındı. Bu yeni dünyada Mozart'ın —baştan aşağıya yanlış yorumlanan— müziği, feodal kafalı eleştirmenler tarafından Beethoven ve Schubert gibi çığır açan gerçekçileri yola getirmek için, bir «doğruluk» ölçütü olarak kullanıldı.

«KATIŞIKSIZ MÜZİK» VE TOPLUMSAL ÇATIŞMA

Burjuva Demokratik Devrimcisi Beethoven'in Senfonilerindeki Demokratik Ruh

Fransız Devrimi patlak verdiğinde Ludwig van Beethoven (1770 1827), ondokuzundaydı. Fransız devriminden doğmuş fikirlerin müzikteki en büyük anlatımın, Almanya'da doğmuş ve yaşamını Viyana'da geçiren birinden gelmesi bir çelişme gibi gözükebilir. Oysa Devrim dünya çapında bir olaydı. Fransa'da birkaç yıl süreyle, «İnsan Hakları Bildirisi»ni, erkekler için genel oy hakkını, kilisenin devletten ayrılması ilkelerini esas kabul eden bir yönetim iş başında bulundu. Ayaklanmalarıyla devrimin patlamasına neden olan Fransız köylüleri ve emekçileri, Alman ve Avusturya prenslerinin komutasındaki gerici feodal orduları püskürttüler. Orta sınıfın, peşinde koştuğu iktidarı ele geçirir geçirmez vahşice solun karşısına geçtiği, demokratik kazanımlardan çoğunu silip attığı, Napolyon diktatörlüğünün temelini hazırladığı da bir gerçek. Ne var ki, bu diktatörlük, toprak sahibi soyluluğun değil, büyük banker ve sanayici egemenliğinin görünen yüzüydü. «Doğuştan» gelme ayrımlar kaldırıldı. Yeni egemen sınıf, fabrika, mal, hisse senedi ve para-

sal sermaye sahiplerinden oluşuyordu. Piyasa rekabeti «yeni özgürlük» biçimi oldu. Topraktan sökülüp atılan halk yığınları, emek ve becerilerini pazaryerinde satışa sunmakta aynı derecede «özgür»düler.

Bu büyük deprem, Avrupa'yı bir ucundan öbürüne sarstı. En seçme feodal ordulara, «Marseyez»i söyleyen Fransız emekçileri ve «türedi» onbaşı Napolyon, duman attırıyorlardı. Prensler, postu kurtarmak için, sakına sakına da olsa, sıradan insanların ulusal kurtuluş duygularına başvurmak zorunda kaldılar. Bu gelişmenin, örneğin Çarlık Rusyası üzerindeki etkisinin bir örneği, büyük Rus eleştirmeni Vissarion Belinsky (1811 1848) tarafından verilmektedir. «Rusya'yı tepeden tırnağa sarsan 1812 yılı, onun uyumakta olan güçlerini uyandırdı. O zamana değin varlığından habersiz bulunulan güç kaynaklarını ortaya çıkardı. Özel kişi ya da toplulukların ulusça kullanılmaya kullanılmaya körelmiş bulunan tüm dağınık çıkarlarını ortak tehlike duygusuyla tek bir büyük kitle halinde kaynaştırdı. Ulusal bilinci, ulusal gururu kamçıladı. Böylece, halkoyunun müjdecisi olan açıklık ilkesinin doğuşunu kolaylaştırdı. Ayrıca, 1812 yılı, taşlaşmış alışkanlıklara da etkili bir darbe indirdi. Kutsal yöresinin dışına adım atmadıkları taşra malikanelerinde dünyaya barış ve huzur içinde gelip dünyadan barış ve huzur içinde göçen aylak soyluların ortadan kalkmasına tanık oldu. Uzak ve tenha bucaklar, köhnemiş alışkanlıkların sarsak kalıntılarıyla birlikte hızla ortadan kalktı.»[1] Köylülerin istilacılara karşı giriştiği çete savaşları, toprak ve serfliğin kaldırılması istemlerine gelip dayandı. Devrim, orta Avrupa'da ulusal yurtsever hareketlere, anayasal yönetim istemlerine esin verdi.

[1] V. G. Belinsky, **Selected Philosophical Works**, p. 214, Moscow, 1948.

Beethoven, Ren ırmağı üzerindeki Bonn kentinde dünyaya geldi. Babası aylığını güç bela alan bir saray müzisyeni, anasıysa bir aşçıdan dul kalmış bir kadındı. Fransa'ya bitişik olan Ren ülkesi, sınırın öte yakasında olup bitenlerle çalkalanıyordu. Kolonya Elektörü'nün saray orkestrasının müzisyenlerinden biri olarak Beethoven, Fransa'nın coşku verici devrimci popüler müziğinin büyük bölümünü öğrendi. 1792'de sürekli yerleşmek üzere gittiği Viyana, orta sınıfın demokratik coşkusuyla fıkır fıkır kaynayan bir yerdi. Bu coşku, güzel sanatlarda «özgürlük»ten söz eden, eski kurumlarm yıkılmasını ima eden herşeye karşı derin bir ilgi halini almıştı. Napolyon'un imparatorluğunu ilan edişi ve Alman prensliklerini denetimi altına alışı, ortaçağ kalıntısı Kutsal Roma İmparatorluğunun kof kabuğunu parçalayıverdi. Avusturya, bağımsız imparatorluğunu ilan etti. Her gelen imparator, «reformlar» yapılacağı vaadinde bulunuyor, oysa bu reformların hiçbiri gerçekleşmiyordu. Bu ortam içinde Beethoven'in devrimci müziğine bazı liberal ve müziksever soylular arasında bile destek bulması mümkündü. Buna karşılık, onun Fransız yanlısı ve cumhuriyetçi duygularını, üstelik de Avusturya imparatorluk ordularının bu duygular tarafından bozgundan bozguna uğratıldığı bir sırada açığa vurması büyük yüreklilik isterdi. Büyük Üçüncü Senfonisi «Eroika» yani «Kahramanlık» senfonisini Napolyon'a ithaf etti. Napolyon'un 1804'te imparator olması üzerine de bu ithafı yırtıp atınca da bu cumhuriyetçi duygularını daha açık bir şekilde açığa vurmuş oldu.

Beethoven'ın müziği, müzik araştırmacılarının öteden beri belirttikleri gibi, üç döneme ayrılır. İlk döneminde, o henüz bir müzisyen olarak kendi yolunu bulmaya uğraşan, zenginlere müzik dersi verip onların konserlerinde çalan bir delikanlıydı. Bu dönemde, bir-

kaç piyano sonatı ve oda müziği yapıtı yazdı. Bunlar, hafif eğlence müziğinin sınırlarından çok ötelere taşan fırtınalı ve dramatik bir güç taşımakla beraber, dış biçimleriyle salonlar ve tuzu kuru amatörler için bestelenmiş müziğe özgü feodal karakteri hâlâ üzerlerinde taşırlar.

Beethoven, hem yaşantısında hem de müziğinin biçim ve içeriğinde esasında yeni dünya görüşü olarak ortaya çıkacak olan şeyleri, 1802'lerden 1814'e kadar süren ikinci dönemde gerçekleştirebildi. İngiltere'de kendi kendinin menajerliğini yapmış Handel dışında, kendisinden önceki bestecilerin hepsinden farklı biçimde yaşadı. Soyluların arasında, onlara denk, hatta onlardan üstün biri olarak dolaştı. Kendine verilen siparişleri kabul ediyor, ama bu yapıtları kendi dilediği gibi yazıyordu. Başlıca gelirini müziğinin yayım ve satışından, halka açık konserlerden sağlıyordu. Beethoven'in yaşadığı çağın «ilerisi»nde olduğu efsanesinin tersine, yapıtları yayımcılar tarafından isteklilikle aranmaktaydı. Bu yapıtları ona Almanya, Fransa, İngiltere, Rusya'da ve hatta genç Amerika Birleşik Devletleri'nde ün sağlamıştı. Viyana'yı bırakıp gitmesinden korkulunca da Viyanalı üç soylu ona aylık bağladılar. Ama o, hiç kimsenin üniformasını giymedi, hiç kimsenin özel hizmetine girmedi. Yaşam öyküsünü yazan kimileri onun parasal konularda pazarlık etmesinden, sanki bir sanatçının pazarlık etmesi yakışık almaz bir şeymiş gibi, tiksinerek söz ederler. Oysa, feodal patronluktan yakayı sıyırıp pazara girerken, Beethoven bu piyasayı kendi kuralları uyarınca ele almaya mecburdu.

Müzik yönünden bu dönem, Beethoven'in İkinci'den Sekizinci'ye kadarki bellibaşlı senfonilerini, *Fidelio* operasını, keman konçertosunu, son üç piyano konçertosunu, *Egmont* ve *Coriolanus* gibi tiyatro için yazılmış

dramatik üvertürlerini, geleneksel «salon» ve «amatör» müzik biçimlerine yepyeni bir dramatik ve coşkusal zenginlik getiren bir dizi yaylı çalgılar dörtlüsünü ve piyano sonatlarını bestelediği dönemdir. Bu senfoniler, halka açık konser salonunun müzik yaşamında tuttuğu yeri tanıtlamıştı. Onsekizinci yüzyılda müzik icrasının ikincil ve rastlantısal bir gösteri alanı olarak gelişmekte olan halka açık konserler, artık üne kavuşmanın başlıca arenası, ortasınıfın yeni ve iddialı yapıtları dinlemek üzere doluştuğu form haline gelmişti. Çalgı müziğinin feodal salonlardan orta sınıf desteğindeki salonlara geçişi devrimci bir gelişmeydi. Konser salonu işte bu elektrikli havayı taşımaktaydı. Senfonilerin halka çalınması da başlıbaşına toplumsal bir eylemdi. Bunun gerçekleşmesini sağlayan da, salt bilet satın alan dinleyiciler değildi; aristokrasi ve kilise hesabına çalışarak yaşamlarını kazanan müzisyenlerin kendileri de, bu müziği gerçekten dinlemek ve özendirmek istedikleri için senfoniye hizmette bulunmak isteğini gösteriyorlardı. Beethoven'in bir keresinde falso yapan bir klarnetçiye çok kötü davrandığını anlatan bir fıkra vardır. Bu davranışı, orkestra üyelerini öylesine kızdırmıştı ki, Beethoven için bir daha çalmamaya and içmişlerdi. «Gelgelelim bu durum ancak Beethoven'ın yeni bir bestesiyle çıkagelmesine dek sürdü; müzisyenlerin merakları öfkelerine ağır basmıştı.»[2]

Bu dönemin senfonileri, sözcüğün en geniş anlamıyla toplumsal söylevlerdir. Dönemin tüm öbür yapıtlarını da kitleye bu yiğitçe sesleniş niteler. En basit şarkıyı çözümsüz bir bilmece haline gelecek biçimde «çözümleyen» günümüz biçimci müzik eleştirmenlerinin hiç kabule yanaşmadıkları şey, bu senfonilerin amaç ve etkileri bakımından ne denli popüler oldukla-

[2] A. Schindler, **Life of Beethoven**, p. 315, Boston.

rıdır. Beethoven olsun, dinleyicileri olsun, senfoniye müziğin popüleşmesi olarak bakıyorlardı, oysa daha «incelmiş» eleştirmenler senfoniyi bayağı görüyorlardı. Beethoven'in yola çıktığı söylem, halk dansları, popüler danslar, marş ve şarkılardı. Üçüncü Senfoni'de bir cenaze marşı, son bölümünde de bir marş daha vardır. Dördüncü ve altıncı senfonileri folk müziğiyle dolup taşmaktadır. Beşinci Senfoni, ilk bölümün koda'sında ve son bölümün başlangıç kısmında olduğu gibi marş ve tören müzikleriyle doludur. Yedinci Senfonisi'ne ise haklı olarak «Apotheosis of the Dance» («Dansın Tanrılaştırılması») adı verilmiştir. Sekizinci Senfoni'si acaip gelen uyumsal ve tartımsal bükülümleriyle dinleyiciye rahat vermeyen bir gülmece (humor) başyapıtıdır. Yapıtların bu özellikleriyle, bunların yine de müzik tarihinin en derin anlatıma sahip olan yapıtlar olmaları arasında hiç de çelişme yoktur. Bu yapıtlar, okuyucularına tipik, gerçekçi, tamdık gelen kişilikleri işleyen bir romancının yapıtlarına benzetilebilir. Sanatçı bu noktadan yola çıkarak bu kişilikleri en derin ve en aydınlatıcı yaşam ve çatışma örüntüleri içinde yakalayabilir. Buna karşılık, gerek popülerliğe gerekse gerçekçiliğe duyulan gereksinme, sanatçı ve dinleyici ile gerçek yaşamın ve insanların oluşturdukları ortak tabanda sağlanmıştır. Dolayısıyla, Beethoven, popüler olduğu kadar anlaşılıyordu da. Ayrıca, gelecek yüzyılın bestecilerine armoni ve yapı konusunda fikirler de veriyordu.

Teknik yönden yaptıkları çözümlemelerle Beethoven'ı «keşfettiklerini» sanan günümüz (1952-Çev.) eleştirmenlerine, Beethoven'ın zamanında günümüzdekinden daha iyi anlaşılan bir besteci olması garip gelebilir. Oysa Beethoven anlaşılan bir besteciydi. Yapıtlarına ad koymaktan geri durmazdı; sözgelimi «Eroi-

ca» Senfonisinin yiğit bir halk önderini ele almasını herkesin bilmesini istediği için, yapıtının son bölümüne bir zamanlar Yunan mitologya tanrıları arasındaki devrimci Prometheus için bestelemiş olduğu temayı özellikle yerleştirmişti. Tek operası *'Fidelio'* tıpkı Devrim sırasında Fransa'da popüler olmuş tipik operalar gibi bir 'kurtuluş' melodramıydı ve kuşkusuz hafif anlamıyla değil de halkın kullandığı dili kullandığı için, karşılıklı konuşmaları ve ezgileriyle «güldürü» üslubunda yazılmıştı. Beethoven'a büyük müzik eleştirmenlerince yöneltilen saldırılar daha sonraki yorumlarda çok önemsenmiştir. Oysaki bunlar halkoyunu temsil etmiyorlardı. Bu eleştirmenler «eğitilmiş» yazarlardı. Hizmetinde oldukları cadı avcısı basının kapıkuluydular. Viyana biçimi yaşamın en gerici güçlerine hizmet ederlerdi. Patronlarının karşı karşıya bulunduğu kültür tehdidini sezen gerici eleştirmenlerin yöntemi, her defasında böyle olmuştur. Yapıtı kötü işçilikle, zevksizlikle, doğru kuralları bilmemekle, bayağılıkla kötüleyerek yeni gerçekçiliği yıkma çabasındadırlar. Oysa onlar bile Beethoven'ı «çıldırmasına ramak kalmış bir dahi» olarak kabul etmişlerdir. Halk —doğaldır ki burada halk derken, kent orta sınıfından söz ediyoruz, çünkü toprakta çalışan sömürülen kalabalık ahaliye en büyük burjuva gerçekçileri bile erişebilmiş değillerdir— Beethoven'ın konserlerine koşuyordu. Besteci, ileri görüşlü olan, ileri düşünceler taşıyan herkesin gözbebeği olup çıkmıştı. Dostu ve onun yaşam öyküsünü ilk yazan kişi Schindler, Beethoven'ın «var olan her siyasal kuruma karşı dinmek bilmeyen karşıtlığını» dile getirir[3] ve «Beethoven siyasal duyguları açısından cumhuriyetçiydi» diye yazar.[4] Piyanist Mosc-

[3] **Ibid, p. 31.**

[4] **Ibid., p. 35.**

heles de, 1804 yılında kendi öğretmeninin onu Beethoven'in tuhaflıklarına karşı nasıl uyardığım, bunun üzerine onun Beethoven'ın bir sonatını nasıl arayıp bulduğunu yazar, şöyle der: «Beethoven'ın ardarda yayımlanan piyano-forte yapıtlarının tutkunu haline geldim; bu yapıtlarda başka hiçbir bestecide bulamadığım teselli ve kıvancı buldum.»[5]

1814'ten Beethoven'ın ölümüne kadar olan üçüncü dönem, gizemli bir şey haline sokulmuştur. Senfoni yapıtlarının büyük bir ırmak gibi birbiri ardından akmasından sonra, 1812'den 1823 yılına kadar süren on yıllık bir suskunluk dönemi gelir. Bu dönem içinde hiçbir senfoni bestelememiştir. Sonra da yalnızca bir tek senfoni, o görkem dolu Dokuzuncu senfoni ortaya çıkmıştır. Bu dönem, son büyük piyano sonatları ve yaylı çalgı dörtüleri dönemidir. Bu değişikliğin temel nedenini Napolyon'un yenilgisinin ardından gelen olaylar oluşturmaktadır. «Tiran» yenilmiş, oysa onun ardından en kötüsünden bir gericilik dalgası ortalığı sarmış, her tahtın üzerinde yeni yeni feodal despotlar boy göstermiş — Viyana Konseyi'yle Kutsal İttifak'ın demokratik hareketleri Amerika'ya varıncaya kadar, göze iliştikleri her yerde ezme çabaları almıştı. Söylenen ve yazılan her sözün polisce kovuşturulması, klerikal (dinerkçi) — siyasal sansürden geçirilmesi yüzünden Viyana'nın havası ağırlaşmıştı. Napolyon'la savaşmış, kendilerine reform sözü verilmiş insanlar vahşice bastırılmıştı. Bu koşullar altında müzikte halka seslenme akımının sürüp gitmesi düşünülemezdi. Beethoven, daha içrek piyano sonatı ve yaylı çalgı dörtlüleri biçimine yöneldi. Buna karşılık, bu yapıtlara en büyük senfonilerinin enginlik ve görkemini verdi. Bunlar, bir zamanlar bu biçimleri nitelendiren salon havasını asla taşımazlar; dinleyici

[5] **Ibid.,** p. v.

kitlesine erişilemediği bir zamanda 'azınlığa' seslenen bir «müzisyenler müziği» idiler; son derece içebakışlı ve öznel, o güne kadar bestelenmiş en dokunaklı yapıtlardır. Bunun yanısıra, bu yapıtlarda umutsuzluğa kapılmışlık diye bir şey söz konusu değildir; hep, Beethoven'ın karakterinin özünü oluşturduğu söylenebilecek mücadele duygusu kesin yürek rahatlığı ve yaşama inancın tanıtlanmasıyla dolu olan yapıtlardır.

Dokuzuncu Senfonisi'ni bestelediği zaman, Beethoven, bu yeni Viyana'da konser salonunun artık eski elektrikli havayı taşımadığını, bu öz olmadan, onun bir zamanlar düşündüğü «katışıksız» senfoninin toplumsal anlamının artık algılanamayacağını sezmiş gibidir. Bu yüzden de, senfoninin son bölümüne Schiller'in «Neşeye Övgü»sünü ve insan kardeşliğini öven sözleri koydu. Bu bölümün tümünü, *Fidelio*'daki koroların popüler üslubuyla yazdı. Temel ezgi olarak da, hemen akılda kalıveren, ilk dinleyişte bile söylenebilen çok çekici bir ezgi yarattı. Bu dönemin bir diğer yapıtı da *Missa Solemnis*'tir. Bu yapıt, Mes sözleriyle bestelenmiş olmasına karşın, kilise müziğinden bambaşka bir şeydir. Ve koronun *Donna nobis pacem* (Anamız, barışı bahşet bize) sözleriyle okuduğu dramatik bildirili müzik, askeri sesler arasından yükselen bir barış çağrısıdır; yapıtın taşıdığı bildiri konusunda dinleyicilerin kafasında hiçbir duraksamaya yer bırakmaz. İşte bu dönem sırasındadır ki ozan Grillparzer, sağır Beethoven'in konuşma defterine, «Müzisyenler sizin müziğinizi bestelerken neler düşündüğünüzü bilseler, onlara hiçbir sansür sökmezdi!» diye yazmıştı.

Daha sonraki yorumcular ise, bu denli açık olmamışlardır. Tipik romantik üsluplarıyla onlar Beethoven'ın kahramanlığını kabul ederler, ama onu gerçek mücadelelerden yalıtırlar, onun yalnızca hoş sesler aradığı varsayılan dinleyecinin suratına bile bile çarptığı «kakışımlı sesleri» ve «yeni uygu»larıyla bu kahra-

manlığı bir tür «topluma kafa tutuş» haline sokarlar. Oysa, Beethoven'in kullandığı biçimlerin özündeki karakteri, bunların zamanın isteklerine yanıt veren gerçekçilikleri oluşturur. Kuşku yok ki, müzikte gerçekçilik, rüzgarın, suyun, kuş seslerinin ya da daha başka doğa seslerinin yansılanması değildir. Bunların olsa olsa bestecinin en tümel kavrayışında makul bir yerleri olabilir. Beethoven'ın gerçekçiliği kendini birçok biçimlerde ortaya koyar. Bunlardan biri de onun ezgilerinde ve temalarında var olan beşeri imgelemdir. Bu, onun çağındaki toplumsal yaşamın bir ürünüdür. Öbürü ise, Beethoven'ın müziğinin gelişmesindeki yeni aşamadır, görkemli bir toplu çalgı olarak senfoni orkestrasının ve halk konser salonunun olanaklarından yararlanmaktaki ustalığıdır. Beethoven'in büyük senfonik yapıtlarında her şey dinleyicinin kulağına seslenir; açık açık ve cesaretle söylenir, duyulması istenir. Kontrapuan kulağa her zaman açık açık çarpar, dramatik bakımdan yerli yerindedir. Armonik sapmalar ve kakışımlı sesler, daha sonra gelen kimi bestecilerin yapacakları gibi bir 'sistem', başlı başına bir 'değer' katma çıkarılmamıştır. Psikolojik yönden tam yerini bulmuştur. Bunların dile getirdikleri acı, endişe, gerilim ya da fantastik gülmece, her defasında gerçekliğin yeni bir düzeyde kabulüyle sonuçlanır. Beethoven'ın gerçekçiliğinin en önemli yanı, onun müziğinin düzenlenişine baştan aşağı hareket, dramatik eylem, çatışma ve gerçek yaşamda karar kılıştan başka hiçbir şeyin yol göstermemesidir. O, bunlara, gününün toplumsal çatışmalarını anlamış, bunların uğrunda mücadeleye katılmış ve yaşantıya bilgininin aydınlığını katmış bir insanın gözüyle bakar.

Sonat Biçimi

Beethoven'ın senfoni, sonat ve oda müziği yapıtlarında görülen müzik düzenine verilen genel ad «sonat

biçimi»dir. Sonat biçimi, basit olarak kendi dramatik yaşamını somutlayan çalgı müziği olarak tanımlanabilir. Temalar, yani konular, ana tonalite olarak saptanan diziden yola çıkar. Bunlar, başlangıç bölümünden bir uzaklaşma gerilimin ve çatışmanın birikmesi duygusuyla armonik ve tartımsal bir biçimde geliştirilir ve ardından açılış tonalitesine dönerek karara varırlar. Ama bu durumda bu temalar değişik bir ışık altında görünürler. Okullarda bir yapıtın sonat biçiminde inşası için en uygun yöntem konusunda bir takım kalıplar ya da kurallar öne sürülmüştür. Buna karşılık, Beethoven'ın yapıtlarıyla sonat biçimini işleyen daha başka yapıtların tümünde de, müziğin her adımına gerçekte sanatçının bizzat yaşadığı ve müziğine yansıttığı yaşamdan başka hiçbir şey yol göstermez. Ruhsal durumun ya da coşkularda yer alan değişikliklerin her aşaması, her çatışma ve her çözüm, gerçek ve inandırıcı görünmek zorundadır. Dolayısıyla müzik, dinleyicinin tasarımında onun benzeri bir yaşamı yansıtır ve canlandırır. Beethoven'in müziği sürekli olarak bir dizi dramatik karşıtlıklar içinde dolaşır. Bir tema ya da müzik cümlesini, ona karşıt bir tema ya da müzik cümlesi yanıtlar. Bir tartımdaki bir pasaja başka bir tartımdaki pasaj karşılık verir. İleriye doğru hareket yaratan kakışımlı bir sesi, uyuşumlu bir ses ya da bir durgu yanıtlar. Tiz notalı parçaları, pes notalılar, solo çalgı seslerini kitlesel sesler, bir tonaliteyi bir başka tonalite karşılar. Bu müzik, çalgılara uygun şekilde yazılmış, o çalgıların tüm olanaklarını bulup çıkaran, aynı zamanda da daha önceki şarkı, opera ve dram müziğinin uzun gelişimi sayesinde gerçekleşmiş bulunan bir müziktir. Şarkı ve dans üslubunda, hatta kimi zaman «arya» türünde ortaya çıkan parçalar, konuşmanın çekimleriyle dolu, yani belirgin olarak «recitative»* olan parçalarla nöbetleşir.

* Yarı seslendirme yarı söyleme biçemi; konuşmaya yakın özgürlükte söylenen vokal müzik - T. Çev.

Dev bir resitatif ya da iç monolog özelliğini taşıyan bir temanın ya da konunun bir takım armonik değiştirimler içindeki hareketi, yeniden güçlü tartımsal ve şarkı karakterinde parçalarla çözüme bağlanır. Bir yapıtın sonu, çatışmaların özetini ve çözüme bağlanmasını oluşturur; öyle ki, amaç çatışmanın kendi olmayıp onu iyice işlemek, böylece aydınlık, güvenli ve tazelenmiş bir güçle bir sona ulaşma yeteneğidir. Bu yüzden de müzik salt dinleyicilerin duygularını yansıtmakla kalmayıp bestecinin düşüncesi aracılığıyla dinleyicileri dönüştürür; onlara bir parçasını oluşturdukları tarihsel toplumsal harekete ilişkin artan bilinç verir. Bu tür gerçekçi müzik, bestecinin sanatından yeni şeyler ister. Büyük bir yapıt, büyük bir mücadele ve düşünce sürecini özetler, dolayısıyla da ne biçimi ne de içeriği bakımından yinelenemez. O halde, besteci yeni yeni sorunları ortaya atmalı, o sorunlarla boğuşmalı, o sorunları çözüme bağlamalıdır.

Beethoven'ın müziğinin içerdiği fikirler nelerdir? Bu soruyu, fikirlerin insanlardan, ağaçlardan ya da sevinç, özlem, acı gibi coşkulardan ibaret olmadığını kavrarsak, yanıtlayabiliriz. Fikirler, nesneler arasmda var olan ilişkilerin, o nesnelere dokunan, o nesnelerin arasında dolaşan, o nesnelerin içinde yaşayan kişinin zihnine yansımış şeklidir. Toplumsal fikirler de, insanlar arasında var olan ilişkilerin, içinde insanların yer aldığı tarihsel hareketlere ve mücadelelere katılan, o mücadelelelerde payı olan kişi tarafından algılanmış şeklidir. Bu fikirlere coşkular eşlik eder. Bu da, doğa ve insanlarla ilişkisini bu şekilde irdeleyen ve dile getiren kişinin yaşayan bir beşeri varlık olduğunun belgisinden başka bir şey değildir. Coşkunun varlığı, bu ilişkilerin mekanik olmayıp, insanca olduğunun belgisidir. Duygu olmadan geçerli hiçbir düşünce, coşku olmadan ya da başka deyişle, yaşama uygulanmadan geçerli hiçbir fikir yoktur. Coşkuları gerçek edimler,

gerçek deneyimler doğurur. Sanatta hiçbir coşkuyu dile getirmediğini, ya da coşkuların «bilinçdışı»nın ürünü olduğunu iddia edenler, «aydınlık düşünceli» yahut «bilimsel» bir kafayapısını değil, ilkinde insanlıktan uzaklaşışı, ikincisinde ise güçsüzlüğü sergilerler.

O halde, Beethoven'ın yapıtlarındaki fikirleri, o yapıtlardaki coşkuları, onları yaratan toplumsal gerçekliğe bağlayarak bulup çıkarabiliriz. Başka deyişle, bu coşkuların neyle ilintili olduklarını sormamız gerekir. Temel gerçeklik, feodalizmin çatırdama halinde oluşu, burjuva demokrasisinin zaferleri, bireyin feodal kölelikten kurtuluşuydu. Bu durumda bir besteci durmadan hafif, çıtkırıldım ve şakrak, aristokratçasına dans ve salon tarzlarında müzik bestelese, anlattığı fikirler yaşamın fırtınalarından kaçmaya, zamanın ve gerçekliğin ulaşamayacağı sımsıkı, duruk, ufacık bir feodal dünyayı yeniden kurmaya kalkışan, hiçbir şeyciğin olmadığı inancını yaymaya çabalayan fikirler olurdu. Besteci durmadan uzun, bitmek tükenmek bilmez bir inilemeden ibaret bir müzik bestelese, burada anlatılan fikirler, eski dünyanın geçip gidişinin yarattığı umutsuzluktan kaynaklanan fikirler olurdu. Oysa, Beethoven, senfonik yapıtlarını bizzat yoğun bir çatışma ve hızlı bir değişim süreci içinde bulunan bir dünyanın bilincinde olduğunu sergileyerek, fırtınalı, coşkulu çatışmalarla doldurdu. İlerleme uğrundaki mücadelede verilen kayıpların bilincinde olan Beethoven, derin acıları ve trajik duyguları dile getirdi. Bütün bu duyguları coşkun bir sevinç ve zafer anlatımı içinde çözüme vardırdı. Böylece, değişmenin iyi birşey olduğuna, insanlığın bu sayede yaşamın ve gelişmenin yepyeni güçlerini keşfettiğine ilişkin duygusunu sergiledi. Bu müziğin özündeki bilinçli toplumsal düşünme, bu müziğin icrası için Beethoven'ın herkese bu denli açık olan bir arena seçmiş olmasıyla da tanıtlanır. Burada yükselen orta sınıfa seslenebiliyordu. Mü-

ziğinin, onun yaşadığı zamanlarda yaptığı etki, bütün anti-feodal düşünürler için, çağlarındaki çatışmaları iyi karşılayan, ilerlemeyi bu çatışmalarda gören kimseler için bir toplaşım noktası, ortak bir deneyim ve akrabalık duygusu sağladı.

Bunların tümü, bile bile niçin gözardı edilmiştir? Kapitalizm, feodalizm üzerindeki zaferinden emin hale geldikçe, işçi sınıfı gelişip örgütlenerek kendini eğittikçe, egemen sınıf anti-feodal devrimlerin incelenip irdelenmesine kaş çatmaya başladı. Bu hareketin fikir dünyasındaki mücadelesini yansıtan, ona omuz veren sanatçılar, efsaneleştirilmiş kişiler haline getirildi. Bu sanatçıların başarılarına sisli bir «deha»nın belli belirsiz parıltıları olarak, ya da basit bir şekilde sanat alanında teknik ilerlemelerin icadı olarak bakıldı. Beethoven'ın sonatları, onun zamanında çok çalınıyor, çok da beğeniliyordu. Dokuzuncu Senfonisi ve günümüzde «anlaşılması müthiş zor» yapıtlar sayılan son dörtlüleri, onun zamanında hiç zorluk çekmeden ve belli bir beğeniyle çalınmıştı. Beethoven öldüğü zaman cenazesine tüm Viyana katılmıştı. Oysa, bir-iki kuşağa kalmadan yapıtlarının büyük bölümünü «yeniden keşfetmek», bu yapıtlar için mücadele vermek zorunda kalındığı da doğrudur. Bu süreç günümüzde de devam etmektedir. Beethoven'i kendi dinleyicisinin körü körüne dinlediği, Beethoven'in gizemli bir şekilde kendinden «sonrakiler»e seslendiğini varsaymak adet olmuştur.

Elbette ki Beethoven'ın müziği kişisel duygulardan yoksun değildi. Ne var ki, sanatta kişisel olanla toplumsal olanın arasında duvar yoktur. Toplum ve siyasete ilişkin kurumlarda yer alan bir değişme, sanatın bulup çıkarmakla yükümlü olduğu yeni bir tür kişiliği tarih sahnesinin ön yanına getirir. Beethoven'in müziğini basit olarak insan zihninin bir betimlemesi

olarak kabul edersek, ki bundan çok daha fazla olan birşeydir, bu, yaşamın bilincine tam olarak varmış, her olaya olanca duyarlılık ve duygu derinliğiyle tepki gösteren, yararsız, çağı geçmiş gördüğü herşeyi her ne pahasına olursa olsun reddeden bir zihnin, o sıralarda siyasal yaşamda tarihin ön sahnesine çıkan ve «İnsan Hakları»nı ilan etmekte olan zihnin betimlemesidir. «Ayışığı» ve «Appasionata» gibi piyano sonatlarında ya da «Fidelio» da rastlanabilecek aşk anlatımlarında, feodal sevişme oyununun duygusallığından ve yapmacıklı kendi kendine acımasından çok uzak bir sevecenlik ve neşe ile, yaşamın eksiksiz kabulünde karar kılan bir tedirginliğin karışımı vardır. Bunlar ise, aynı zamanda, müzikte iki kuşak sonra Wagner tarafından betimlenecek olan kör tutkulardan ve özyıkılımlardan çok farklıdır. Beethoven'in kendinin *Romeo ve Jülyet*'in lahit sahnesi olduğunu belirttiği Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün o enfes ağır bölümü, ölümü değil yaşam uğrunda mücadelenin kabullenişini betimler. Büyük «Eroica»nın cenaze marşı, salt yas tutan bir müzik olmayıp, özünde taşıdığı güçlü mücadelesiyle görkemle ve kahramanlıkla dolup taşar. Beethoven'deki «kişisel», toplumsal ve devrimci bir düşüncenin kişiselidir.

Aynı şekilde, Beethoven'in sanatının, gerçekteyse tüm sanatın bir gizem perdesine büründürülmesine yarayan ve günümüzün erdemleri kendilerinden duyulmuş «bilimsel» eleştirmenleri arasında yaygın olan bir kuram da, «düşünce»nin «duygu»dan ayrılması gerektiği kuramıdır. Nesnelerin ancak coşkulardan soyutlandıkları ya da başka deyişle insanca ilişkilerden yalıtlandıkları zaman duru olarak görülebileceği, coşkuların ise ancak o coşkuları doğuran şeylerden soyutlandıkları zaman ya da başka türlü söylenirse, «bilinçdışı»nın gizemli güçleri olarak anlaşıldıkları zaman ge-

rektiği gibi algılanabileceği varsayılır. Sonuç tabii ki bilimsel duruluk değil, yalnızca nesnelerin insaniliklerinden yalıtılması olur; öylesine ki, müzik sanki küçük küçük ses örüntü bulmacalarından oluşuyormuşçasına yaratılır ve coşkular sanki açıklanması olanaksız hayaletler, sanatın bestecinin bilinçsiz bir otomatmışçasına doğurduğu apayrı bir yanı gibi ele alınır. Çağdaş konser salonu da müziğin yaşamdan, duygunun düşünceden, coşkuların nesnelerde ayrılmasına çanak tutmuştur. Artık konser salonu, müziğin içindeki çağdaş yaşama ilişkin fikirlerin ve anlayışların mücadele arenası olmaktan çıkmıştır. Geçmişin büyük yapıtları buna uygun olarak, günümüzden bir tür kaçış olarak susunulmaktadır. Tıpkı savaşlarının ve kılınç oyunlarının günümüz savaşlarından o denli göz kamaştırıcı biçimde farklı göründüğü tarihsel roman gibi, geçmişteki çatışmalar ne denli büyük ve kahramanlıkla dolu olurlarsa kaçış da o derece başarılı olmaktadır.

Son olarak da, bir yanlış anlama dizisi daha da şudur: Beethoven'in devrimci başarısının —dış görünümüyle orkestral senfoni, piyano sonatı, yaylı çalgılar dörtlüsü gibi— sözsüz, öyküsüz ya da sahne oyunsuz «katışıksız» («arı») müzik biçimini alması olgusundan kaynaklanmaktadır. Bu da Beethoven'den günümüze, müziğin «asıl yolu»nun katışıksızlık olması gerektiği inancını körüklemiştir. Oysa ki, Beethoven'in müziğinin bu sözümona «katışıksızlığı» (ki bu, bu durumda bile doğru olmaktan uzaktır) üvertürleri ve vokal yapıtları düşünülünce, geçmişteki sınıflı toplumda ilerlemenin çoğu kez tekyanlı bir biçimde olmak zorunda olduğu gerçeğinin bir ürünüdür. Beethoven'in kullanacağı biçimleri seçişini koşullandıran, Viyana üzerine çöken sansürcü ve klerikal (dinerkçi) atmosferdi. Kilise müziğinde ya da feodal denetim altındaki opera müziğinde, ya da çağın var olan büyük mimari biçiminde ger-

çekçilik davasını gütmeye olanak yoktu. Bu nedenle, Beethoven'in gerçekleştirdiği biçimiyle senfoni, opera salonlarına henüz sinmiş durumda bulunan kilise ayinlerinden ve feodalizmlerinden arıtılmış engin bir içerik, deneyim zenginliği, coşturucu drama yeterli bir biçim haline geldi. Bu bildirişim sözsüz biçimlerle olabiliyordu, çünkü dinleyiciler konser salonuna bu yönelişin ne anlama geldiğini iyice kavramış durumdaydılar. Beethoven'in büyük gerçekçiliklerinin doğurduğu sonuç, müziği «arıtmak» değil, köhnemiş biçimlerin tümünü müzikten kapı dışarı etmek oldu. Bu gerçekçiliklerin sağladığı özgürlük, yalnızca Beethoven'i izleyen konser senfonisi ve sonat geleneğinde değil, Beethoven'den sonra yaratılan, düzenlenişi ve içeriği bakımından yaşamın hareket ve akışını, insan zihninin zengin bir betimlemesini izlemek ya da izler görünmek zorunda olan her tür müzikte görülür.

Beethoven'in sanatı, burjuva gerçekçiliğinin müzikteki klasik yaratıcısıdır. Burjuva gerçekçiliğinin yücelikleri kadar sınırlılıklarını da sergiler. Feodal müziğin dinleyicilerinden bu denli daha kalabalık, oysa ülkenin gerçek nüfusuna oranla bu denli az sayıda olan orta sınıf dinleyicileri göz önüne alınırsa, kapitalizmin büyük kültürel ilerlemelerinin, tıpkı kendi gelişmesinde olduğu gibi, kırsal bölgelerin zararına kentlerde yer aldığı gerçeğini yansıtır. Bu, toplumsal olan bir müziktir, ancak toplumsal bilinci derin, ileriye bakan bir zihnin ulaşabileceği bir müziktir. Buna karşılık, Beethoven'ın sanatı, toplum hareketlerini, öncelikle toplumdan ayrıymış gibi görünen bireysel bir kahramanlık psikolojisi olarak betimleme eğilimiyle, sözsüzlükte ayak diremesiyle, kimi zaman gizemci imgelerden yararlanmasıyla, en ilerici burjuva düşünürlerinin bile gerçekçi, uygulayımlı bir biçimde çözemedikleri özgürlük ve ilerleme sorunlarını ortaya attıklarını gösterir. Beet-

hoven'ın müziğinin, konser salonunu büyük müziksel deneyimin temel merkezi olarak yüceltmesi ve amatör katılımlı müziğe karşıt olarak profesyonel müziğe öncelik tanıması zorunlu ilerici adımı oluşturuyordu. Ne var ki bunlar, aynı zamanda daha başka devrimci adımlar, müziği, onun çağında olanaksız bulunan bir biçimde gerçekten popüler, gerçekten tüm insanlara seslenir, herkesin katılabileceği bir duruma getirinceye kadar, müziğin tekyanlılığına yol açabilecek kısıtlayıcı adımlardı da.

SANAT İÇİN SANAT VE SANATTAN NASİBİ OLMAYAN DARKAFALILAR

Pazara Sürülen Müzik,
Schubert, Schumann, Berlioz, Liszt

Ondokuzuncu yüzyılın ekonomik, siyasal ve toplumsal yaşamı Fransa'da feodalizmin yıkılışıyla birlikte tepeden tırnağa kaynaşmaya başladı. Bunun yanı sıra yeni çelişmeler de ortaya çıktı. İşçi sınıfına özgürlük yoktu; hattâ parlamenter demokrasi, oy hakkına sahip olabilmek için mülk sahipliğini öngördüğünden, oy hakkı bile yoktu. İşçi, yaşamak için, sayıları durmadan artan işsizlerle rekabet ederek işgücünü satmak zorundaydı. Hangi işe girerse girsin, kendini aynı koşullar altında buluyor, ölmeyecek kadar ücret alıyor, sürekli açlık tehdidi altında yaşıyordu. Bunun sonucu, işçi sınıfı içinde en azgınca baskılara karşın, bağımsız örgütler doğmaya başladı. Bunlar, İngiltere'yle Fransa'da işçi sendikaları, İngiltere'de Chartist hareket, Fransa'da sosyalist gruplar, Almanya'da da Silezya dokumacılarının isyanı gibi biçimler aldı. Feodalizmin yıkılmasıyla enikonu «kurtulmuş» olduğunu hisseden sınıf, yani küçük iş adamları tüccar ve esnafın oluşturduğu sınıf, kendini esrarlı, esrarlı olduğu kadar

da ezici çelişmelerin orta yerinde buluverdi. 1825'te, daha sonraları dönemsel diziler halinde ortaya çıkacak olan ekonomik bunalımların ilki görüldü. Büyük bankerlerle sanayiciler, bu bunalımlardan daha da zenginleşmiş çıktılar. Fransa'da 1830 devrimi patlak verdi; neredeyse halkın tümü tarafından desteklendi. Oysa bu devrim, bir kralın yerini, üstelik oldukça geniş bir banker ve fabrikatör oligarşisi tarafından desteklenen bir başka kralın almasıyla sonuçlandı. Ardından da, 1848'de diğer bir bunalımın peşinden Fransa, İngiltere, Avusturya ve İtalya'yı bir devrim dalgası kapladı.

Müzik üretiminin dünyasında, müziğin gerçekten halka satılmak üzere basılmasına ve halk konserlerinin verilmesine kadar genişlemiş olan pazar «özgürlüğü» de buna benzer çelişmeler göstermekteydi. Beethoven ve dinleyicileri için, aristokrat patronluğundan koparak «serbest piyasa»ya girmek, kurtuluş yolunda önemli bir adımı oluşturmuştu. Buna karşılık, Beethoven'e yeni yapıtlar vermesi için yalvarıp yakaran o aynı yayımcılar, 1820'lerde piyasa üzerinde büyük bir güç haline gelmişlerdi. Bunlara göre müzik, satılmak üzere üretilen bir metadan başka birşey değildi. Folk müziği taklidi döktürmeler, ya da devrimci gerçekçi büyük müzikten yüzeysel, kolayca sindirilecek biçime indirgenmiş apartmalar yapabilen bir besteci müsvettesinin üreteceği basmakalıp bir yapıt, bir «dahi»nin acaipliklerine çok daha tercih ediliyordu. Burjuva toplumunun kitlesel üretimli «popüler müziği»nin asıl örüntüsü budur ve bu müzik «halkın olmaktan başka» herşeydir. Bir yandan madrabazın gerçekten yeni olan her şeye karşı duyduğu korkuyu ve nefreti, bir yandan da «yenilik» peşinde çılgınca koşuşu temsil eder. Ulusların doğuşları sırasındaki kahramanlık döneminde üretilen müzikten asalakça beslenir.

Franz Schubert

Franz Schubert (1797 - 1828), Beethoven'ın henüz sağ olduğu putlaştırıldığı, ona karşılık yayımcıların yeni hiçbir «dahi»ye yüz vermedikleri Viyana'da olgunluk çağına girdi. Çok yoksul bir öğretmenin oğluydu. Geçimini müziğinden sağlamaya çaba gösterdi. Yoksul bir yaşam sürdü. Ama bu yoksulluğunun nedeni, romantik efsanelerin dediği gibi, Schubert'in kendi «zamanından ileri» olması, ya da «ayaktakımı» için bir «bilmece» olması değildi. Onun yaşadığı günlerde şarkıları Viyana evlerinde çok tutulurdu. Buna karşılık, yayımcılar ona çok az para verirlerdi. Eleştirmenler, her zaman olduğu gibi, Schubert'in tam da çığır açıcı başarılarını, yani Avusturya halk şarkı ve oyunlarından en coşkulu en dramatik ve en görkemli bir beste gereci olarak yararlanmasını dile doluyor, eleştiriyorlardı. Böylece gayri resmi kültür hafiyeliği işlevlerini yerine getiriyorlardı. Schubert'in sahne yapıtlarını tanıtan bir yazıda şöyle bir yakınma var: «*İkiz kardeşler*'in müziğinde çok özgün, pek çok da ilginç olan bölümler var ve deklamasyonu da doğru. Gelgelelim, komik bir konu için, basit kır insanının duygularının, beceriksizce denilemezse de, bu derece ciddiyetle yorumlanması, bu yapıtın zayıf yanını oluşturuyor. Bize öyle geliyor ki, komik müzik, sözcüklere sımsıkı bağlı kalmayı ya da sözgelişi acıdan sözedildiği yerde bestecinin modülasyona başvurmasını hiç mi hiç kaldırmaz.»[1] Bu feodal kafaya göre, kır insanının ya da köylülerin sahne üzerindeki her görünüşleri ya da bunlarla ilgili her müzik kesinkes «komik» olmak zorundadır. Bir başka yapıtının tanıtma yazarı ise şunu söylüyor: «Bu arada üçüncü perdeye giriş bölümü, dans mü-

[1] Deutsch, **op. cit.**, p. 136.

ziğini öyle andırıyor ki, insan şaşmaktan kendini alamıyor; yoksa parça oldukça hoş.»[2] Schubert'in şarkılarında ve çalgı için bestelenmiş yapıtlarında yaratılan imgeler, «basit kır insanlarının» artık bir soytarı olarak değil, sevmek ve acı çekmek hakkına sahip beşeri varlıklar olarak görülmesi gerektiğini ilan eder.

Bu Viyana, Metternich'in ve Kutsal İttifak'ın, demokratik inançlara karşı dünya çapında bir sürek avı açma çabasında olduğu 1865 sonrası Viyana'sıydı. Schubert'in öğrenci dostlarını polis tutukladı. Vokal müziğin bu kadar büyük bir ustası olan Schubert, hiçbir zaman başarılı bir sahne yapıtı bestelemedi. Bunun nedeninin de, sahnenin ağır sansür altında olması yüzünden eline, dişe dokunur bir libretto geçirememiş olduğu açıktır. Bir yazar, yapıtına beş yılda yanıt alırsa kendini şanslı sayabilirdi. Schubert'i Goethe'nin, Schiller'in ve Heine'nin şiirlerini en derin içgörüyle besteleyecek bir anlayışa sahipti. Üstelik Heine'yi bestelemek de cesaret isterdi. Boğucu bir gericilik, klerikal ve emperyal hava, 1848'e varıncaya kadar dağılmadan yerli yerinde kaldı. Gerçekte yirminci yüzyıla gelinceye kadar tam olarak dağılmadı. Salt dolaysız sansürüyle değil, bu baskı içinde yetişen kafalara toplumsal, siyasal, tarihsel her konuda dayatılmış bulunan dört dörtlük cehaletle de etkili oldu.

Romantizm Salt Devrimin Değil Karşı-Devrimin de Ürünü Olan Akım

«Romantizm», genellikle etkin olduğu alanlarda büyük gerçekçi başarılar sağlamış devrimci dönem sanatlarının tümüne verilen addır. Buna karşılık, salt devrimin değil, sansürle karşı-devrimin de bir ürünü-

[2] Ibid.. p, 149.

dür. «Romantik» eğilimler, güzel sanatlara dayatılan sıkı aristokratik ve kilisesel kalıplara duyulan belli belirsiz bir tür hoşnutsuzluk şeklinde kendini gösterdi. «Basit insanların» idealize edilmesine yöneliş; folk zanaatkârlığının görünüşte gizemli ama iç sıkıcı dinsel ve ilkel biçimler aldığı ortaçağ başlarının sanatına ve «Gotik»e ilgi duyuş; «yalnız insan»ın fonu olarak «doğa»ya dönüş; garip, yabancıl (egzotik) ve büyüsel olan herşeye, hatta katolikliğin diriltilmesine bile ilgi duyuş gibi biçimler aldı. Beethoven gibi çoğu büyük anti-feodal gerçekçilerin, içlerinde romantik hayalciden bir şeyler taşıdıkları, bu denli içtenlikle ilan ettikleri özgürlüğe ve ilerlemeye götürecek gerçek ve uygulayımsal yolları bir bakıma göremiyor olmaları doğrudur. Ne var ki, romantizm atılımı, 1830'dan sonra gitgide kabaran gericilik dalgasının etkisi altında kaldı. Büyük bankerler ve sanayiciler iktidarlarını pekiştirmekteydiler, heryerdeki sıradan insanların, köylülüğün ve işçi sınıfının içinde zembereğinden boşalmış güçlerden korkuya düşmüşlerdi. O zaman romantizm «özgürlüğe» duyulan derin özlem biçimine büründü. Özgürlüğe giden yolu, gerçek dünyadan başka her yerde arıyor, bu yüzden de bu özlemleri garip ve yabancıl olanda dile getiriyor, ya da bu gibi duyguları kapsamaya yeterlikli olmayan konularla birleştiriyorlardı. Konular bu yüzden «simgeselleşti»; incir çekirdeğini doldurmayan şeyleri ya da «açıklanamaz olanı» dile getirme aracı oldu. Romantizm, Schubert'te «*Değirmenci Kız*» ve «*Kış Gezintisi*» gibi şarkı dizelerindeki trajik duygularda görülebilir. Bu şarkı dizelerini, yüreği kırık, yüzüstü bırakılmış gezginci aşığın duygusal ve sığ öyküsü olarak açıklamak yeterli olmaz. Bunlar gerek Schubert'in, gerekse onun öylesine derin bir bağlılık ve sevgi beslediği Avusturya halkının derin huzursuzluğunu dile getirirler. Çalgı yapıtlarındaki ani tutku pat-

lamaları da romantiktir. En büyüleyici bölümlerin orta yerinde ansızın parlayıverir yine ansızın sönüverirler. Ama Schubert'in gücünün özünü, onun gerçekçi niteliği oluşturur. Bu gerçekçilik, insanların varlığıyla, su katılmamış bir yaşam sevinciyle dopdolu olan ezgilerinin maddi beşeri imgelerinde göze çarpar. Schubert'in çağdaşı eleştirmenlerinin gözüne «bayağı» görünmesine işte bu özellikleri neden olmuştur.

Beethoven, yaşamının sonlarına doğru, eskiden çok iyi anlaşılan müziğinin artık anlaşılmadığını ya da doğru icra edilmediğini farketmişti. «Belli bir piyanoforte icracıları grubu, galiba parmak ustalığı kazandıkça, o ölçüde zekâ ve duygu kaybına uğruyorlar.» Çalış süratli olmakla kalmıyor, üstelik çok da gürültülü oluyordu. Orkestra seslendirmeleri «gürültünün ayyuka çıktığı yerler» olmaya başladı.[3] Konser salonu, anti-feodal yeni fikirlerin arenası olma özelliğini yitirmekte, türedi zenginlerin feodal soylular kadar «kültürden nasiplenmiş» ve gerçek dünyaya onlar kadar kayıtsız kişiler olduklarını ele güne sergileyebildikleri bir yer halini almaktaydı. Aradaki ayrım, şimdi gerçekdışılığın bu sınıfın iktidara yükselişine eşlik eden anlatımlar biçiminde, görünüşte büyük bir bildiri ve kahramanca bir çatışma havası içinde anlatılmak zorunda oluşuydu. Konser salonuna öte yandan ticaret girişimciliğinin sınırlılıkları da sinmeye başladı. Bu salonların müdürleri, insanın huzurunu kaçıracak fikirler ve savlar alemine dalmaktansa, başarılı olması kesin bir müziği çalan göz kamaştırıcı bir solisti reklam edip piyasaya sürmeyi ve ondan kâr sağlamayı daha kolay buldular. Beethoven için sesin gürlüğü, saygı gösterilerek ve ancak düşüncenin büyüklüğü halka böyle bir seslenişi gerektirdiği zaman kullanılacak bir

[3] Schindler, op. cit., p. 144-46.

nitelik olmuştu. Oysa şimdi, özündeki içerik ne denli kof olursa olsun, her tür müzikten istenen şey büyüklüktü. Artık herşey, davranışı bakımından kahramanca, konusuyla gerçekten uzak ve bulanık gözükmek zorundadır.

Paganini'yle Liszt: İcrada Virtüozluk

Besteciyi konser icracısından ayıran büyük ilerici adımın anlamı çabucak ortadan kalktı. Besteci, tekniği ve yorumuyla dinleyiciyi eğlendirme zorunluluğundan «kurtarıldı». Gelgelelim, bu «özgürlük» bir hapisane niteliğine girdi. Piyano ve keman «virtüoso»su, yani büyük seslerin ve bravura effektlerinin (Bravuro: Sanat becerisi-Çev.) hünerbazı, müzik dünyasının mutlak hükümdarı olup çıktı. Böyle bir icracı, parasal kazanç bakımından besteciyi yaya bırakıyor, dinleyicilerin gözü önünde müzik seslerinin, insan vücudunun teri ve çabasıyla yeniden yaratıldığı adeta bir kahramanlık ayini icra ediyordu; seslerin taşıdığı anlamların önemi yoktu. İtalyan kemancı Niccolo Paganini (1784-1840), kemanının üç telini koparacak, salt dördüncü telle ne gibi mucizeler yaratılabileceğini dinleyiciye sergileyecekti. Büyük konser piyanistlerinin ilki Franz Liszt (1811-1881)'in tipik bir konser programı, günün popüler operalarının aryaları üzerine «fantazyalar»la tıklım tıklım dolu olurdu; icracının piyanoda, adeta bir orkestranın ve şarkıcıların göz kamaştırıcı virtüoso seslerinin tümünü birden yeniden yaratıyordu.

Paganini'yle Liszt, çok yetenekli bestecilerdi. Hele Liszt, müziksel ses ve doku konusunda şaşkınlık verici yeni fikirler gibi görünen konularda, örneğin geçmişin «katışıksız müziği» ile bağını kopardığını ilan etmiş olan «senfonik şiir,» doğa manzara ve seslerine hasredilmiş izlenimci piyano parçaları, ulusal ruhlarını açık-

ça ortaya koyan Macar Rapsodileri gibi yapıtlarda, tek bölümlü konçertoda özellikle verimli olan bir besteciydi. Beethoven ve Schubert gibi eski ustaların bazı yapıtlarında bu tür «yenilikler»e daha az farfaralı bir biçimde rastlamr. Liszt'e ilk «modernist» demek yerinde olabilir; gerçekçi müzikten bir tek öğeyi almış, onu yeni bir icat olarak kabul etmiştir. Beethoven'in bir konser parçasındaki herşeyin dinleyici tarafından anlaşılması gerektiği konusunda getirdiği yenilik, herşey saydam ve akılcı kılınarak bayağılaştırıldı. İster folk şarkısı, ister ezgisel bir iç çekiş, her müzik teması kahramanca seslerle süslenmek zorundaydı. Solo piyano yada keman ve orkestra için yazılmış konçerto, bir çeşit taklit senfoni ya da senfonik şiir haline geldi; Beethoven'in yapıtlarındaki büyük coşkusal çatışmanm yerini, solistle orkestra arasındaki şiddetli ses boğuşması aldı.

Frederick Chopin

Frederick Chopin'in (1810 - 1849) piyano müziğinin gücü, anayurdu Polonya'nın şarkı ve danslarından öğrenmiş olduğu ezgisel söylemindedir. Yalnızca Mazurka ve Polonez gibi dans başlıkları altında sunduğu parçalarına değil, tüm yapıtlarına, Noktürnlerine, Balladlarına ve Konçertolarına da sinmiştir bu söylem. Chopin'in müziği, «sözsüz şarkı»nın romantik karakterini taşımaktaydı. Bu yüzden de, onun bu denli ateşli ve sevecen bir biçimde betimlediği sımsıcak ulusal yurtseverlik duygusu, dış dünyadan değil de onun «yüreğinin içinden» gelir gibidir. Buna karşın, Chopin'in sanatı sayesinde Polonya ulusal müziğinin söylemi, dünya sanatının bir parçası, yapıtları da anayurdunun insanları için sevgili bir miras haline geldi. Chopin, o güne kadar yapılmamış şekilde, piyanoyu «şarkı söyler» hale getirdi. Böylece piyano için yapılan

bestelerde ve piyano tekniğinde dönüşüm yaptı. Buna karşılık, Chopin'in müziğindeki ulusal özellikler, bu müziğin bir tür «kozmopolit» konser piyano müziği olarak kazandığı popülariteyle zedelendi. Kılık değiştirmiş bir doğaçlama; icracının Chopin'in ve öbür bestecilerin müziğinin, duygularına uygun düşen lastik bir şerit gibi uzatılıp kısaltıldığı «yorum»lardan oluşan bir doğaçlama gelişti. Bu müziğin seslendiği «kalabalık», Avrupa'nın varlıklı ve ad yapmış kişilerinden oluşmakla beraber, eleştiriciler, örneğin Paganini'yle Liszt'in icraları gibi «kalabalığa» seslenen icraların duygusallığını yermeye başladılar.

Geçmişin devlerine, özellikle de Beethoven'e gerçekten tapınırcasına saygı besleyen ve o büyük geleneği sürdürmeye çaba gösteren çok yetenekli bir sürü müzisyen vardı. Ne var ki, burjuva besteciler bu başarıyı salt müziksel bir başarı olarak görmekteydiler; buna aynı zamanda toplumsal yaşamda mücadelesi verilen bir başarı gözüyle bakmıyorlardı. Bestecinin iki büyük işlevi, besteciler bu iki işlev uğrunda savaş vermedikleri sürece onlardan koparılıp alındı. Bu iki işlev, halkın yararlanacağı şarkılar, danslar bestelemek ve halka, dramatik ve kahramanlık düzeyi yüksek olan müziksel deneyimler içinde fikirler iletmekti. Bu işlevlerin her ikisini de, piyasa üstlenmiş ve çarpıtmıştı. Biri bir fabrikasyon yapım, öbürüyse bir tür akrobasi sirki olup çıkmıştı. Böyle olduğu halde burjuva besteci bu durumu, tıpkı iflas bayrağını çeken dükkan sahibinin, batmasına neden olan rekabet ve bunalımları her keresinde gizemli bir şekilde mukadder olan şeylermiş gibi sineye çekiyordu. Besteci, yayımcıyla konser müdürünü 'filistiler' olarak görüyordu. Tüm dünya filistilerle doluydu. Müziğin saflığının bozulmasından ekmeğin saflığının bozulmasından daha fazla sorumlu olmadıkları halde, sanatın sıradan insanlara bile «filistiler» olarak bakıyordu. Sanatçının daima «anlaşılama-

yan bir dahi» olması, seyirci ve dinleyicisinden «ilerde» olması mukadderdi. Böylece besteci, ateşli bildiriler yayınlaya yayınlaya, silahlarını sallaya sallaya gerçek savaş alanından çekildi. Bu yüzden de müziğinde kullandığı deneyimler, kendi öznel acıları ve özlemleri oldu. Çünkü artık besteci, popüler olanla, kahramanca ve dramatik olanla, başka deyişle, gerçek dünya ile ilişkisini yitirmişti. Müzik sanatı her biri yarı-sanat olan iki parçaya bölünmüştü. Bir yanda yaşam sevinci taşıyor görünümleriyle ve beşeri güçleri sergiliyor gösterişleriyle seri imalat «popüler» şarkı, dans ve konser gösteri parçaları vardı. Bunlar anlaşılır ve kahramanca gözüküyorlardı, oysa büyük devrimci şarkıyla senfoni sanatının bir Rönesans resminin duvar takvimindeki kopyası gibi gelgeç bir taklidiydiler. Öte yanda ise, gücünü geçmişin büyük armoni ilerlemelerinden alarak ve «gerçek duygular» arayarak gerçeklikten kaçış yönüne yönelen ciddi müzik vardı.

Berlioz'la Mendelssohn

Bu erken romantik dönem bestecileri büyük bir yaratıcı güç taşırlar. Bu onların en içtenlikli beşeri duyguları ve hatta korkutucu bir acıyı dışavurmaları olgusundan gelen bir güçtür. Buna karşılık, bu bestecilerin betimledikleri zihin, daha az toplumsal olup daha içedönüktür. Bu bestecilerin kullandıkları biçimler bile çözüşme halindedir; çünkü bunlar şimdiye değgin öznel «duygular» katarak yeniden yaratmaya çalıştıkları geçmiş biçimlerdir. Bu bestecilerin müziğinde artık gerçek dünyadan alınma çeşitli beşeri imgelerden oluşan bir özvarlık yoktur; sürekli kendi özünü arayış, sürekli bir iç çatışmaları çözme çabası vardır; bu imgelerin kaynağı, bunları yaratan yerden başka yerlerde arandığı için her defasında semeresiz kalan bir uğraştır bu. Bu besteciler piyasanın darkafalılığıyla kendi

burjuvaca ve bireyci tarzlarıyla rekabet ederler. Büyük Fransız romantiği Hector Berlioz'un (1803 - 1869) anlattığı bir öykü, piyasa malı anlayışının bestecilerin içine ne kadar derinlemesine işlediğini gösterir. «Felix Mendelssohn (1809 1847) ile at gezintisi yapıyorduk. Ona Shakespeare'in o nefis küçük şiiri 'Kraliçe Mab' üzerine kimsenin bir scherzo yazmayı akıl etmeyişine ne kadar şaştığımı söylemiştim. O da şaşıyormuş meğer. Ama bunu söyler söylemez onun kafasına böyle bir fikir soktuğuma pişman oldum. Bir kaç yıl sonra da onun bunu yaptığını duyunca da mahvoldum.»[4]

Berlioz kendini müzik devrimcisi sayardı. Bir dostu, Hiller, onun için şunları yazıyor: «Shakespeare, Goethe ve Beethoven'dan başka hiç kimseye saygı duymazdı. Alışılmış tüm yöntemlerle savaş halindeydi.»[5] Berlioz, kurtlar tarafından kuşatılmışçasına bir yaşam sürdü. Senfonik yapıtlarını ses yönünden daha anıtsal ve daha görkemli kılarak hepsine öyküler, simgeler, sözcükler; yazınsal programlar katarak Beethoven'ı aşmaya çalıştı. Berlioz'un yapıtlarında romantik «ton poem»inin, ('Senfonik Şiir'-Çev.) ya da yazınsal bir başlık taşıyan, bir öyküye uyarlanmış çalgı müziğinin zaafını görürüz. Birçok purist (katışıksız sanatı savunan-Çev.) eleştirmenin sandıkları gibi asıl sorun, ton poemi ya da «programlı müzik» fikrinde değildir; kullanılan öykünün, ya da böyle bir yapıtı «katışıksız müzik» yapıtından daha da anlaşılmaz hale getiren programın türündedir. Dinleyici müziğin her bölümünü bir öyküye bağlayabilir. Ama o zaman da şu sorun çıkar ortaya: Öykü acaba neyi anlatıyor? Berlioz'un yazınsal temaları gerçek huzursuzluğun tipik gerçekdışı simgeleridir: Eşkiya, korsan, yalnızgezer, afyon düşü, intihar

[4] Hector Berlioz, **Memoirs**, p. 142, N.Y., 1932.

[5] **Ibid.**, p. 103

eden sevgili, Faust'la Şeytan, «son yargılama». Berlioz'un müziği, tüm coşkusal ve ezgisel gücüne, tüm renklemeli (pitoresk) giysisine karşın, salt Beethoven'in değil, Haydn'la Mozart'ın yapıtlarında gördüğümüz gerçek dramdan, birbirleriyle etkileşen müziksel imgeler yaratımından, müziğin ileriye doğru hareketini sağlayan sürekli bir takım karşıtlıklar içinde gezinişten yoksundur.

Robert Schumann

Toplum yaşamından el etek çeken besteciler, sanatta tek yanlı bir duruma geldiler. Almanya'da yine Beethoven'la yarışarak onu «aşmayı» uğraş edinen Robert Schumann (1810 - 1858), en güzel müziğini, birbirine bağlı dizilerden oluşan küçük biçimlerde yazdı. Bu besteler, dinleyicinin okumaktan kendini alamadığı özel güncelerin havasını taşırlar. Schumann, gerek müziğini, gerekse eleştirel yazılarını sanki bunlar birbiriyle didişip duran iki ayrı kişiliğin ürünüymüşler gibi düşünürdü. Bu kişiliklerden birine hırçın olan Florestan, öbürüneyse düşsel olan Eusebius adını vermişti. Demek ki, çatışma onun gözünde gerçek yaşamda değil de kendi «yüreğinin içinde» kopuyordu. Bir çok romantik gibi, onda da erinlik çağı, cesaretinin giderek aşınmasını getirdi. Yirmili yaşlarında ve otuzlu yaşlarının başında yazmış olduğu piyano yapıtları ve şarkılar Schumann'm belki de en güzel müzikleridir. Bunlar ilgisini çekmeyi amaçladığı sıralarda Clara Schumann'a duyduğu aşkın kamçıladığı hırçın duyguları yansıtırlar. Aynı zamanda da Schumann'ın tümüyle kendi karşısında gördüğü topluma karşı kahraman bireysellik bildirilerini özetleyen yapıtlardır bunlar.

Berlioz olsun Schumann olsun, kendi zamanlarındaki müzik eleştirisine meydan okumuşlardı. O eleştir-

menlerin içine çöreklenmiş siyasal gericilik, «doğru üslup» ve «zevk» konusunda dogmalar halini almıştı. Her iki besteci de parlak birer müzik eleştirmeni oldular. Schumann «darkafalılara» saldırıp durmuştur. Chopin'le Brahms, onun «keşfettiği» kimselerin arasındadır. Berlioz ise, bir yandan geçimini sağlamak, bir yandan da kendini savunmak için gazetelere yazı yazıyordu. Şöyle diyordu: «Şundan ki, bir bakıma basın Aşil'in mızrağından daha da değerlidir; kimi zaman açtığı yaraları iyileştirmekle kalmaz, kendisini kullanan kişiye bir savunma aracı olarak da hizmet eder.»[6] Yine de bu eleştiri turnovalarının o müthiş şiddeti içinde gerçekdışı olan bir yan vardır; bir bakıma toplumun kendinde yer almakta olan mücadeleleri iletmeyip, onların yerine bu baskı ve protesto duygularını ideal bir sanat dünyasına aktarıyor gibidirler. «İlerleme», salt alışılmış müzik kalıplarını yıkma ya da «cüretli» bir armoni geliştirmeyi onaylama sorunu olarak görülmeye başlanmıştır. Her türlü alışılmışa düşman olduğunu ilan eden, gençliğinde 1830 devriminin bir partizanı olmuş olan Berlioz, 1848 Devrimine dehşet içinde bakmış, «Şu anda cumhuriyetçilik kıtanın çehresini silindir gibi ezip geçiyor» diye feryadı basmıştı. Yeni Fransız Cumhuriyeti, nasıl olmuşsa, Berlioz'un yeteneklerini kabul etti. Oysa Fransız Cumhuriyeti yıkılırken Berlioz'un kılı kıpırdamadı, zorba imparator Louis Napoleona gönüllü olarak hizmet etti. Yine bunun gibi, müziksel yapıtlarına insanı coşturan «Davidsbündler Filistilere Karşı» gibi marşları katmış olan Schumann, Almanya ve Avusturya'da ilerlemenin asıl geleceğinin belirlenmekte olduğu 1848 olaylarına en ufak ilgi göstermedi.

[6] **Ibid.**, p. 217.
[7] **Ibid.**, p. XI

YAŞAMDA GERİCİLİK — SANATTA «İLERİCİLİK»

Wagner'in Mistik Simgeciliğiyle Brahms'ın Kötümserliği

«Yeni bir müzik»ten söz edildiğinde, gerçekte anlatılmak istenen nedir? Denmek istenen ancak, toplumun öne çıkardığı yeni yeni sorunları ele alan, bunlar üzerinde kafa yoran ve bunları işleyen, böylece sanatı yeni bir gerçekçilik düzeyine yükselten bir müzik olabilir. Bunu yapan besteci, devraldığı müziksel biçim ve teknik kalıtının aynı zamanda yetersiz olduğunu da görür. Bu kalıta yeni bir biçim vermek, onu daha ileriye götürmek zorundadır. Bestecinin gerçekleştirdiği yeni gelişmeler yararlandığı kalıta oranla daha az olabilir; yine de bunların tümü derin ve coşku verici gelişmeler olur, müziğin yaşamı yansıtma gücünde sağlanmış birer ilerleme olurlar.

Böyle bir ilerlemeyse, 1830'lardan bu yana burjuva müziğinin akışında «yeni» ve modern diye nitelendirilmiş şeylerin karşıtıdır. Böyle bir müzik, daha doğru bir deyimle yozlaşım (decadance) olarak nitelendirilebilir. Bu hiç de, bu şekilde üretilmiş bir müziğin güzellik ve etkileyici niteliklerden yoksun olduğu anlamına gelmez. Sözgelimi Schumann, Berlioz ve Liszt'in ya-

pıtları derin duygular ve güzelliklerle doludur. Ne var ki, yozlaşım, sanatın biçimi ve tekniği bakımından tümüyle daha güdük bir gerçekçilik düzeyine indirgenmiş olması anlamındadır. Müziğin yaşamı olanca bütünselliği içinde yansıtma ve dolayısıyla da fikirleri ilerletme gücü sakatlanmıştır. Müziğin ardındaki düşünce, daha toplumsal olduğu için, daha güdüktür. Bu düşünce yaşamın sorunlarından, gerçek dünyadaki mücadelelerden daha da kaçar bir duruma gelmiş bir sanatçılığın ürünüdür. Aynı zamanda buna, tüm önceki müzik biçimlerini ve göreneklerini (conventions) «devrimci yıkım» bildirileri eşlik eder. Bu tür bildirilerin kendileri birer yozlaşım belirtisidir, çünkü geçmişin en iyi ve en gerçekçi başarıları üzerinde tam anlamıyla ustalaşma olmadan gerçek bir ilerleme mümkün değildir. Geçmişi olduğu gibi kaldırıp atma ya da atmış görünme gerçekte sanatı zayıf düşürür. Dufay, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert gibi gerçek ilerici ustaların kendi yaşadıkları dönemlerde hiçbir zaman sözcüğün Liszt ve Wagner'de kazandığı anlamda «modern» görünmedikleri doğrudur. Tam tersine, bu müzisyenler müziği popülerleştiren, kimi eleştirmenlere göre de «bayağılaştıran» kimseler olarak ortaya çıkmışlardı. Kendilerine müzik hakemi süsü veren kişilerle başları belada olduğu halde dinleyicileri tarafından anlaşılma bakımından görece daha az sıkıntılarla karşılaşıyorlardı. Günümüzün «modern» sanatçısıysa, gerçekte gerisinde kaldığı kendi çağından daha «ileri»ymiş gibi gözükmek zorundadır.

1848 devrim hareketlerinde işçi sınıfı, cumhuriyet ve demokrasi uğrundaki mücadelede en özverili sınıf, bunun yanında da emeğin sermaye tarafından sömürülmesinin temeline meydan okuyan bağımsız bir güç olarak kendini gösterdi. Anayasal bir yönetim uğrunda monarşiye ve oligarşiye karşı girişilen savaşlar Fransa, Almanya ve Avusturya'da baş-

langıçta kazanılmış gibi göründü. Oysa Engels'in yazdığı gibi, «kendi sınıfının zaferi tüm ülkelerin burjuvazisini öylesine sarstı ki, gerisin geri, biraz önce alaşağı etmiş oldukları monarşist - feodal gericiliğin kollarına attılar kendilerini.»[1] Fransa'da cumhuriyet uğrunda zaferle sonuçlanan savaşa önayak olmuş işçilere oy hakkı verileceği vaad edildi; kamu sektöründe iş verilerek silahlarını bırakmaları sağlandı. Pohpohlana pohpohlana şımartılan işçi düşmanı bir ulusal muhafız örgütleme olanağı sağlanır sağlanmaz da işçiler işlerinden atılarak başkaldırmak zorunda bırakıldılar ve kurşundan geçirildiler. Sonunda cumhuriyet, 1852'de imparatorluğunu ilan eden maceracı Louis Napoleon'un kucağına hazır lokma gibi düşüverdi. 1848 - 1849 da demokratik ayaklanmalar, Berlin ve Viyana'da denetimi ele geçirdiler. Oysa, buralarda da kendi zaferini pekiştirmekten korkan orta sınıfın ödlekliği, bu ayaklanmaların kanla boğulmasına yol açtı. Dehşete düşen prensler ve bakanları, daha önce yapmış oldukları Anayasa vaadlerini hemen çiğnediler. Walt Whitman, «Avrupa — Bu Devletlerin 72. ve 73. Yılları» adlı şiirinde bu dönemi şöyle anlatmıştı:

«Halk kralların kıyıcılığını küçümsüyordu.
Oysa merhametteki tatlılık mayalandı zehir gibi yıkıma döndü ve
Korkuya düşmüş monarklar geri dönüyorlar.
Hem de ardlarında celladı, papazı, vergi toplayıcısı,
Askeri, lordu, zindancısı ve bir katar dalkavuğuyla ihtişam içinde dönüyorlar
Oysa taze gömütlerde kanlı delikanlı cesetleri yatıyor,
Urganı iyice gerilmiş darağacının;
Prens kurşunları uçuşuyor havada,
İktidar canavarları gürültüyle basıyorlar kahkahayı...»

[1] Introduction by Frederick Engels to Karl Marx, **The Class Struggles in France, p. 13, N.Y., nd.**

Bütün bu yıkıma karşın, Whitman geleceğe umutla bakıyordu:

«Özgürlük uğruna öldürülenin mezarı değil, bu,
özgürlüğün tohumu büyüyor,
O da verecek kendi tohumunu sırası gelince,
Rüzgârların ötelere taşıyıp yeniden ekeceği ve
Yağmurların ve karların besleyeceği...
Varsın başkaları umut kessin senden özgürlük,
yitirmedim ben sana umudumu hiçbir zaman.»

Buna karşılık, burjuva müziğindeki ana akım, karakteristik özelliği 1830 ve 1840'ların üstü kapalı demokratik özlemlerini bir yana bırakıp, kendini gericiliğin hizmetine koşmuş olmasındadır. Böyle kafalarla ne tür bir müziksel ilerleme sağlanabilir? Müzisyenler gerçek yaşam ve mücadele dünyasını terkedince, müziğin üslup ve biçimine değgin sorunlar ateşli bir şekilde ortaya atılıp tartışıldı. Müzik, «katışıksız» mı olmalıydı yoksa sözlü, öykülü ve «programlı» mı? Senfoni, acaba operadan daha büyük bir biçim midir, yoksa «zamanı geçmiş bir biçim» mi? Müziği bestelerken folk müziğinden yararlanmak gerekir mi, yoksa bu bir «bayağılaştırma» mı olur? Müzik hoşa giden seslerden mi oluşmalıdır, yoksa armonik geliştirimler uğruna ezgi atılmalı mıdır? Tek çalgı müziği oda müziği midir, yoksa aklı başında bir besteci konser salonu için beste yapma tenezzülünde mi bulunmalıdır? Bu gibi soruların yanıtı yoktur, çünkü daha başından bu sorular yanlış sorulmuşlardır. En yalınından en karmaşığına, sözlü sözsüz her yapıtın bir öbürüne yardımcı olduğu tüm biçimleri işleyen Bach, Mozart, Beethoven ve Schubert gibi büyük ustaların başarıları, müziğin bir parçasını öbürünün karşısına diken bu süreci enikonu gülünç duruma sokmuştu. Ne var ki, dinleyicilere söz hakkı tanımayan bu ateşli tartışmalar, toplum yaşamındaki gerçek sorunlardan bir kez kopulmaya gör-

sün, sanatın tüm biçimleriyle yaşamı en iyi nasıl yansıtabileceği, insanları en iyi nasıl etkileyebileceği canalıcı sorusunu bir kez gözardı etmeye görsün, neler olacağını gösterir. Gerçeklikten kaçış, dingin bir yaşama ve sanata değil, daha zorlusuna götürür. Bir yandan estetik çözümsüz çatışmalarla karman çorman olurken, bir yandan da içeriğe kötümserlik ve zor siner; bu da çok daha azap verici bir şeydir, çünkü artık bu fırtınalar «içten» patlıyormuş gibi görünürler.

Richard Wagner

Richard Wagner (1813 - 1883), 1849'da Dresden'deki çarpışmaya ucundan bulaşmış Almanya'dan kaçıp gitmek zorunda kalmıştı. «Geleceğin iktidarları»yla iyi geçinmeye çarçabuk kendini alıştırdı. Fransa İmparatoru Louis Napoleon'a yaltaklanarak gözüne girdi; arkasından da yarı-kaçık Bavyera kralının koruması altına sığındı; Alman yetkili makamları da onu bağışladılar. Almanya'nın birleştirilmesi yolundaki zorunlu adımın, Alman yaşamının en gerici güçleri —Prusya Hohenzollern'leriyle Krupp Fabrikaları— tarafından atıldığı 1870'ten sonra, Wagner, bu yeni imparatorluğun başmüzisyeni oldu. Wagner'in kendi özyaşamı, amansız burjuva rekabetçiliğinin en açık, en göz kamaştırıcı tipik örneğidir. Wagner'in eli, olur da düşmanım çıkar diye, kendinden başka herkese kalkıktı. Fransızlara yaltaklandı, ardından da Almanlar karşısında yenik düşmelerinden gurur duydu. Belli başlı Yahudi bestecilerden iyilik gördü, ardından en bayağısından bir ırkçılık ve Yahudi düşmanlığıyla onlara saldırdı.

Ezgilerini bile Schubert'in liedlerinden, Schumann'ın fantezilerinden Berlioz'un senfonilerinden, Lisztin ton poemlerinden ödünç alan sanatı, kendini çok daha keskin bir «devrimci» olarak öne çıkararak öğretmenlerinin müziğini arka plana itiyor, önceki tüm

biçimlerin ayağını kaydırarak onların yerine geçiyordu. Yeni olan fikir, müzikte daha önce yapılmış her ne varsa, bunların hepsini tek bir opera biçimi içinde birleştirmekti. Wagner, müzik bir «amacın aracı» olmalı, bu amacı da dram oluşturmalıdır diye gürlemekteydi. İyi de, acaba dram neyin aracıydı? Dramın yaşamla ilintisi neydi? Buna hiç yanıt getirilmiyordu. Üstelik Wagner, bizzat operada da, bu biçimin esas varoluş nedeninden, yani insanın ve toplumsal ilişkilerin beşeri şarkı imgelemi tarzında betimlenmesinden uzaklaştı. Herşey, o güne dek görülmüş işitilmiş ne varsa ondan daha dev boyutlu ve duyumları daha ezici biçimde etkiler hale gelmişti. Operalar uzamış, orkestralarsa iki kat büyümüş, şarkı icrası daha gürültülü olmuş, sahne seyirliği daha göz kamaştırıcı hale gelmişti. Oysa, tüm bu «yeni teknikler»[2] furyası, seyirciyi «bütün bunlar ne demek oluyor acaba» demeye zorlamak içindi.

Wagner'de deha vardır. Ama sorun, bu dehanın nasıl kullanıldığıdır. Gerçeklikten kaçış, kaçınılmaz olarak sanatın daha aşağı bir düzeye indirilmesi anlamına gelir. Wagner'in vokal müzikte izlediği çizgi ilkel şarkı-konuşmaya dönüştü. Bu, geçmişin herhangi bir sanat biçimine edimsel bir dönüş değildir. Tersine, modern yaşamdan farfarayla söz eden ve her türlü «ileri» yüzeysel teknikten yararlanan ilkel bir zihniyete ve biçime geri dönüştür. Bu yüzden de, Wagner'in şarkı-konuşması, ilkel müziğin tersine en zengin doğalcı müziksel öğelerle, örneğin su, ateş, fırtına, dört nala koşan atlar, havada uçuşan tanrı betimlemeleriyle süslenmiştir. Bunu başarabilmek için çalgıların tınısı ve armoni konusunda olağanüstü ustalık sahibi olmak gerekir. Ne var ki, doğalcılık düşünceyi dolaysız (immediate) duyumsamalar düzeyine inene kadar sürükler; her türlü genellemeyi, her türlü gerçek ve durulaştı-

Hector Berlioz, **Memoirs**, p. 142, N.Y., 1932.

rıcı düşünceyi dışlar. Üstelik, her sözcüğü inceden inceye vurgulayan bu son derece yetkin şarkı-konuşma, bunu icra eden karakterin müziksel biçim içinde hakkıyla tasarımlanma görevini de bir yana bırakır. Wagner, yapıtın dokusuna «leitmotif»ler, yani sahne üzerindeki insanlar ya da olaylarla bütünleşen bir takım müziksel temalar katmıştır. Bu diziler, operalarda birbiriyle dönüşen örüntüler halinde durmadan tekrarlanır. Böylece dinleyicinin zihninde daha önce seyre dilmiş şeylere ilişkin anılar çağrıştırır. Bununla birlikte, sonuç bir «bilinç akışı»ndan, düşünce süreçlerinin zihinde ustaca canlandırılmasından öte birşey değildir; gerçek düşünmenin içeriğini, düşüncenin vardığı özün ve sonuçların tasarımı dışlanmış, yerlerine bu süreçler konmuştur.

Aynı şekilde, Wagner'in, tanıdık gelen bir toplumu ve inandırıcı beşeri ilişkileri sergilediği *Usta Şarkıcılar* ('Die Meistersinger von Nürnberg') komedisi dışındaki dramları da gerçekte bir tür modern ilkelciliği temsil eder. Bu, ilkel yaşamın gerçekliklerine dönen bir ilkelcilik olmayıp, sanatçının modern yaşamı ele alırken ilkel simgeciliği tek ve üstelik de en yetersiz bir araç olarak kılık değiştirmiş bir biçimde kullanmasıdır. İlkel «büyüsel» simge ve totemler, kendi zamanlarında doğanın henüz egemenlik altına alınmamış gizemli güçlerini denetim altına almaya çaba gösteren bir güç olarak toplum tarafından yaratılmışlardı. Şimdi ise, kendi burjuva yaşamının gizemli güçleri olarak gördüğü şeylerle karşı karşıya olduğunu algılayan sanatçı, bütün bu ilkel simgecilikleri bulup çıkarmaya çabalar. Bunlar artık ona toplumsal değil de psikolojik, zihinde birbirleriyle boğuşup duran «akıl almaz» güçler tasarımı şeklinde gözükmektedir. Dıştan zihinsel gözüken bu bozuklukları yaratan gerçek güçleri keşfetme yolunda her türlü çabadan vazgeçmektir bu. Burjuva bireyle hemcinsi olan insanlar arasındaki bilinçli toplumsal

ilişkinin çözüşüp dağılmasının ürünüdür; öyle ki, insanın her istediğinin karşısına aşılmaz engeller dikilir; beşeri varlıklar birbirlerini hiçbir zaman tanıyamazlar; aşk ise gemi azıya almış bir takmak (obsesyon)tır; olaylar baştan aşağıya bir kazanın eseridir, gizemli kargışların, gizem ve «yazgı»nın ürünüdür. Erkek kahramanlar, tıpkı «özgürlüğe» ve iktidara ilişkin burjuva yanılsamasında olduğu gibi, tüm engelleri aşıp geçen, kötücül düşmanlarla dört yandan kuşatılmış, amansız bir «yazgı»ya yenik düşünceye kadar bu düşmanların hakkından gelen, atılgan, aklı bir karış havada çocuksu kişilerdir. Kadınlarsa, tanrıçalar gibi selamlanırlar, oysa onlara yaşamda erkeğin hizmetinde olmaktan öte hiçbir işlev tanınmaz; o yüzden de erkek kahraman öldü mü, kadının da ölmekten başka çıkar yolu kalmaz.

Üstüne yaslanılan mitoloji de, tam Alman imparatorlarının ve Krupp'ların gereksindikleri ideolojiyi yansıtır; bunların askeri operasyonlarını, Germen «ırkı»nın yazgısı gibi mistik kılıklarla, ikiyüzlülükle, dinsel giysilerle gizler. Bunlar Germen kabile sagalarından ve ayinlerinden, feodal arsızlıkla çocuksu büyüyü paçal eden Alman şövalye masallarından oluşurlar. Nazi psikanalizci Carl Jung'un, insan zihninde belirleyici güç olarak kalıtlanmış mitlere ve «ırksal bilinçdışı»na ilişkin kuramlarında Wagner'den çok yararlanmış olması rastlantı değildir. Onaltıncı yüzyıl Alman toplumunu betimleyişinde gerçekçiliği andıran yanlar taşıyan *Usta Şarkıcılar* bile, büyük köylü ayaklanmalarını bilmezden gelir ve sıradan önemsiz insanların taparcasına seyrettikleri şövalye ile burgerin mistik Alman birliğini ilan eder.

Wagner'in kendi de mitolojik bir burjuva kişiliğine büründürülmüştür. Burjuva dünyasının Wagner'i gerçekçi bir biçimde çözümleyebilmesi için burjuva yaşamının kendini eleştirisel olarak çözümlemesi gere-

kirdi. Wagner konusunda, bütün öbür bestecilerden daha çok kitap yazılmıştır. Yaygın olarak, Wagner, kendi kendini tanımladığı biçimde, kargışlı bir dahi, kendinden önceki tüm müziği kendinde toplamış kişi, çok «derin» oldukları için duru bir biçimde tanımlanamayan «anlamlar» üstadı olarak kabul edilir. Üstüste bir dağ oluşturan bu yorum edebiyatı bile kendi başına, köhne sanat anlayışına geri dönüşün bir göstergesidir. Sanat gerçek dünyanın bir yansıması olarak değil, bir ayin, bir kehanetler derlemesi ya da papaz takımının gizemli ve her defasında çeşitlenen yorumlarını gerektiren «kutsal bir kitap» olarak anlaşılmaktadır. Gerçekte Wagner'in yapıtları yalnızca onun Bayreuth'ta kurduğu «ziyaretgâh»ta değil, New York Metropolitan Opera Sarayı'nda da handiyse birer dinsel tören olarak sunuldu. Kendinden sonraki müziğin onun açtığı yolu bu derece izler görünmesi, Wagner'in «devrimci» ve önbilici (kâhin) karakterinin bir kanıtı olarak öne sürülmektedir. Oysaki bu etki, tekelci sermayenin bunalım, çelişme, yıkım ve savaşları çoğaldıkça, gerçeklik dünyasının denetimini en gerici sınıfların eline ödlekçe bırakıveren orta sınıfın, düşler ülkesindeki yiğitlik çalımlarında gitgide daha çekici bir sığınma yeri bulmakta oluşundan başka bir anlama gelmez. Günümüzde gerçekdışılığın ana mecrası haline gelmiş olan kültür akımlarının pek çoğunu önceden haber veren Wagner olmuştur. Sözgelimi, *Tristan'la İsolde*'nin ikinci perdesi, gerçek yaşam ve edimlerin sürdürüldüğü «gündüz»ün, «yalanlar» ve «hayaletler»le dolup taştığının gösterildiği bir «gece» piyesidir. Salt geceyle gecenin düşleridir gerçek olan. Son operası *Parsifal*, günümüzün T.S. Eliot, Stravinsky, Schönberg ve Dali gibi «aydınlar»ı arasında kendini gösteren «dinsel uyanışı» haber verir. *Parsifal*'de, geçmişin dinsel sanatında rastlanan, gerçek dünyadaki gerçek toplumsal mücadelelerin kimi zaman dinsel biçim altında iletildiği de-

rin beşeri duyguların zerresi yoktur. *Parsifal*'de ilkel efsaneyle büyü, katoliklik, protestanlık, büyücülük, gizemcilik, budacılık, felsefi kötümserlik, «cinsel kışkırtma» ile paçal olmuştur, tıpkı günümüzde olduğu gibi...

Johannes Brahms

Yirmi yaş daha genç olan Johannes Brahms (1833 - 1897), Hamburg'ta dünyaya geldi. Yaşamının çoğunu Viyana'da ya da Viyana dolaylarında geçirdi. Delikanlılık çağına, genellikle 1848'i izleyen gericilik havasında erişti. Brahms, Wagner'in delikanlılık yıllarında yaşadığı devrimci deneyimleri yaşamadı. Wagner'in tersine, «devrimci sanat» adına gericilik propagandası yapma gereksinimini de duymadı. Wagner'in tüm yapıtlarını duygulara seslenen tantanalı çağrılar ve yetkin birer gösteri olarak sunmasına karşılık, Brahms, toplum yaşamıyla yüzyüze gelmekten kaçındı. Hepsi de büyük emek gerektiren dört senfoni ve dört konçerto yazdığı halde, en çok oda müziği biçimini yeğledi. Bu biçimi en kişisel, en içedönük, özlem dolu ve en kötümser derin düşünmelerinin aracı haline getirdi. Wagner'in, kendinden önceki tüm müzik göreneklerini atmış olduğunu ilan etmesine karşılık, Brahms görece bir güçsüzlük duygusunu açığa vuruyordu; sanki salt geçmişteki Bach, Haydn, Mozart, Beethoven ve Schubert gibi büyük insanların izinden gidiyormuşçasına alçakgönüllülükle beste yaptı. Böyle olmasına karşın, gerçekte «modern» okulun armonik karışımları Wagner'e, Brahms'a kadar gerilere izlenebilir.

Brahms, müziğini zafer kazanmış gericiliğin bir dünya görüşü olarak sunmadı; ama siyaset ve onun gibi tüm sorunları mülk sahibine bırakan ortaçağ zanaatçısının tutumunu benimsedi. Alman ordularının Avusturya, Danimarka ve Fransa'daki zaferlerinden çocukça gurur duydu. Talihin ne garip cilvesi ki, tüm servetini eli darda olan müzisyenlere yardım eden bir

derneğe bıraktığı vasiyetnamesi, o denli beğendiği Prusya yönetiminin el altından işi karıştırmasıyla, Brahms'ın ölümünden sonra bozuldu. Böyle bir bağış «fazla sosyalistçe» bulunmuştu galiba. Brahms, müzik yapıtlarını ortaçağın kılı kırk yaran dürüst lonca üyesinin işçiliğiyle yarattı. O da Wagner gibi, bu yapıtlarını Beethoven'den ve gerçekçiliğin büyük başarılarından öğrenilmiş bütün teknikler ve yöntemlerle zenginleştirdi. Müziğindeki anlamlar, Wagner'inkilerden farklı bir pusluluk taşırlar. Müzik gizemli bir simge değil de «katışıksız duygu» olarak sunulur. Kuşkusuz bu denli sözsüz biçimde sunulan duygular, çağlarının gerçek dünyasından başka hiçbir şeyle ilintili olamazlar. Bir yurttaş olarak Brahms, Yunkerlerin ve imparatorluk kurucularının yolunu izlediği halde, bir müzisyen olarak bunun melankolik bir düşkırıklığı dünyası olduğunu söylemektedir. Büyük içgörüsü, hiç olmazsa biçim bakımından, geçmiş müziğin en kahramanca niteliklerini koruma zorunluluğunu kavramış olmasındadır. Gereksindiği dersleri geçmişin büyük müziğinden çıkartmakla kalmaz, o müziği kısmen yeniden yazar, yeniden işler. Bunu bir taklit ya da aşırma amacıyla yapmaz. Tersine, Brahms, dünyanın şu ya da bu biçimde kötüleştiğini için için duyar, o yüzden de onun coşkuları, kendine çevresindeki yaşamdan daha gerçek gelen yiğit geçmişin büyük yapıtlarına bağlıdır. Daha gerçekçi bestecilerin gerçek yaşamdan çıkardıkları deneyimi, Brahms bu yapıtlardan çıkarır. Tüm beşeri ilişkiler zor ve karmaşık bir görünüm almıştır. O yüzden de Brahms'ın müziğinde en yalın duyguların anlatımı karmaşık ve duraksamalarla dolu hale gelir. Herşey dolaylı bir biçimde anlatılır; sevinçle keder iç içedir; kuvvetle patlayan protestolar teslimiyet içinde yatışır. Şarkı ve oda müziği yapıtlarının folk danslarıyla işlenmiş birçok finalinde «kırsal insanlar»a derinlemesine bir ulaşış gözlemlenir. Ne var ki bu «insanlar», tıpkı

ortaçağda görüldükleri biçimde görülürler; neşeleri aşırı vurdumduymazlıklarından gelen «basit» insanlardır bunlar.

Wagner'i izleyenlerle Brahms'ı izleyenler arasındaki söz savaşı, sanatta köhnemiş olanın ne olduğunu ve değişen dünyada gerçek insanların gereksinimlerine uygun olarak nelerin yapılması gerektiğini ortaya çıkarmaya uğraş veren bir partizanlığı ifade etmiyordu. Tersine, burjuva kültürünü gitgide saran tekyanlılığı temsil ediyordu sadece. Her yeni çıkan sanat, «gerçek» tek «sanat» kabul edilmeyi istiyordu. Wagner'in «ilerlemeler»i, Brahms'ın geçmişe dönük bakışma eski ustalara tapınırcasına gösterdiği saygıya, toplum yaşamında görece güçsüz bir rol kabulenişine bir eleştiri ve yanıt olarak gösterilmiştir. Brahms'ın müziği, Wagner «devriminin» özünde yatan zevzekliğin, onun bu «devrimi»nin saçmalığının ve gerçekdışılığının, onun düşler katındaki savaşının eleştirisi ve sergilenmesidir. Her ikisi de birbirlerine karşı haklıydılar. Wagner, doğruca Schönberg gibi çağdaş bestecilere uzanır; bu bestecilerin müziği de iç tırmalayan çığlıklarla, düşsel simgelerle ve «bilinçdışı»nın gizemli gücünün yüceltilmesiyle doludur. Brahms ise, doğruca Hindemith gibi çağdaş bestecilere uzanır. Hindemith, onyedinci yüzyıl Alman zanaatçı - bestecilerinin havasını taşıyan çok ustaca kurulmuş kontrapunktal yapıtlar veren ve daha coşkulu anlatımsal yapıtlarını elejilerin ve requiemlerin oluşturduğu, sözcüğün tam anlamıyla müzisyen olan çağdaş bestecidir.

Wagner'le Brahms'ta eleştirmenlerin elindeki silahı düşüren güç, bu bestecilerin bu denli büyük sanatçılar olmasıdır. Beşeri betimleme sınırları çok dar, yapıtlarındaki anlamlar çok güdük, dünya görüşleri bu kerte geri olduğu halde, yine de çok iyi beste yaparlar. Herşey olabilecek en iyi müzik zevkiyle doludur. Yine de bu güç, onlardan önceki yüzyıl sırasında gerçekleş-

tirilmiş büyük müzik devriminin ve gerçekçi müzik tekniklerinin ürünüdür. Bu bestecilerin yapıtlarındaki bu «eski usta işi» cila, burjuvazinin çöküş döneminde tümüyle burjuva dünya görüşü içine hapis kalmaları olgusundan ileri gelir. Bu besteciler, kendilerinden önceki müziğe gerçekten yeni olan hiçbir beşeri imge katmamışlar, olsa olsa arıtımlar, karmaştırmalar ve öznel denemeler yapmışlardır. Günlerindeki siyasal gelişmelere ilgi gösterip bunlarla uğraşmak, büyük halk hareketleri konusunda bilinçlenmek, bunları müzikle anlatmaya çaba göstermek, pek öyle kolayca ve «zevkle» ele alınamayacak yeni yeni müziksel sorunların farkına varmak anlamına gelirdi. Hatta, müziklerine bilginlerin «kaba» ve «bayağı» diye nitelendirebilecekleri öğelerin girmesi anlamına bile gelebilirdi. Züppe eleştirmenlerin «kabalık» ve «bayağılık» saydıkları bu tür şeyler, Verdi'nin İtalyan ulusal kurtuluş mücadelesinin partizan silahı olan operalarında ve büyük Rus ulusal bestecilerinin yapıtlarında bol bol vardı. Ne var ki, ondokuzuncu yüzyıl sonu müziğine yeni yeni beşeri imgeler, anlam ve içerik kazandıran da, yüzyılla birlikte başlayan müziksel gerçekçiliğin zaferini sürdürenler de işte bu yapıtlar oldu.

MÜZİK VE ULUSAL ÖZGÜRLÜK

Verdi, Rus «Beşleri», Çaykovski ve Beethoven Geleneği

Ulusal müzik, bir ulusa özgü olup da öbür uluslar için anlaşılmaz olan bir dilden, yanyana getirilmiş bir ses sisteminden oluşmaz. Özünde, ilerleme uğrunda giriştiği mücadeleler içinde halk tarafından, ve her ulusun yaşayan kültür tarihinin ve sanat hazinesinin bir parçası haline gelmiş, halka sıkı bağlarla bağlı olan besteciler tarafından yaratılan müzik yapıtlarından, folk şarkılarından, danslarından, büyük ölçekli bestelerden oluşur. Bu ulusal yapıtlar, başka uluslardan insanları da derinden etkileyici olabilir.

Ulusal kültürler, ulusların kapitalizm dönemindeki gelişmesiyle birlikte doğdu. Öte yandan, ulusal kültürlerin bu gelişimine, bir ulusun öbür uluslar üzerinde kendi ekonomik, siyasal ve kültürel egemenliğini kurması sırasında ulusal kültürlerin ezilmesi de eşlik etti. Burjuva ulusların kültürleri içinde pek çok azınlık halkının kültürü ya ezildi ya da gelişmekten alıkonuldu. Onaltıncı yüzyıldan günümüze kadar, uluslar birbiri ardından bağımsızlıkları için savaşır, ya da feodal gerilikle mücadele ederlerken, ulusal

mücadeleler nasıl tarihin sürekli bir parçasını oluşturmuşsa, ulusal kültürlerin doğuşu da aynı şekilde, onaltıncı yüzyıldan günümüze müzik tarihinde sürekli bir süreci oluşturmuştur. Ulusal müzik de, tıpkı ulus gibi sürekli bir değişim ve gelişim içindedir. Gereçlerinin bir kısmını kabile dönemlerinden kalma bir ayin müziği, eski saz ozanlarının [bard'ların] şarkıları oluşturabilir. Ulusal müziğin folk müziği kesimi, kabile müziğinden kaynaklanır. Bunun yanısıra, başka müzik kültürlerinden de yararlı bulduğu herşeyi alır. Bu müziğin uluslaşma mücadelelerini yansıtan bestelenmiş yapıtları, folk müziğinden yararlanır, buna karşılık folk müziği de bunlardan etkilenir. Bunların arasında Almanya'da bestelenmiş Lutheran koraller, İngiltere'de Elizabeth çağı şarkılarıyla Handel'in madrigal ve ezgileri, Avusturya'da Haydn'ın ve Schubert'in şarkıları, Chopin'in Polonya halkı için bestelediği şarkılar, bestecilerinin kişisel anlatımları olmaktan çok daha fazla şeyler haline gelmişlerdir. O ulusun malıdırlar. Besteciyi de, halktan aldığı gereçleri zenginleştirilmiş olarak halka geri veren, bunu yaparken ulusunun kendi zamanındaki yaşam koşullarını yansıtan bir aracı olarak nitelemek mümkündür. Böyle yapmakla besteci, yalnızca bizzat folk sanatının yaratılma sürecini çok daha yüksek bir biçimsel gelişim düzeyinde yinelemektedir, çünkü folk sanatı ortak kültür hazinesine her biri yeni şeyler katan sayısız anonim yetenekli insanın ürünüdür. Anti-feodal mücadele döneminde güzel sanatlarda ilerici ve kalıcı olan her ne varsa, ister istemez ulusal bir biçim alır, çünkü bu mücadele ulusların kendilerinin doğuşuna eşlik eder. Buna karşılık, ilerlemiş bir kapitalist ülkenin yönelimi, başka halkların uluslaşma aşamasına girmesi ve o ülke sınırları içinde bulunan halkların ulusal özlemleri, kendi egemen sınıfına bir tehdit oluşturduğu için güzel sanatlarda ulusal özyapıyı yadsımaktır.

Giuseppe Verdi

İtalya'da doğan grand (büyük) opera, İtalyan kent devletlerinin çökmesiyle ulusal karakterinden çok şey yitirmiş ve Avrupa feodal saraylarının biçimselleşmiş kozmopolit bir eğlencesi olup çıkmıştı. İtalya'da 1796'daki Napoleon seferleriyle patlak veren İtalya'nın bağımsızlığı ve birliği uğrundaki mücadelelerin yükselmesiyle birlikte opera, Giachino Antonio Rossini (1792 1868), Gaetano Donizetti (1797 - 1848) ve Vincenzo Bellini (1801 - 1835) gibi bestecilerin yapıtlarında yeniden ulusal bir karakter kazanmaya başladı. Bu karakter, kısmen köy yaşamına ilişkin komediler kılığında, kısmen de Sir Walter Scott ve Schiller'in, içinde anti-feodal sezindiriler bulunan öykülerinden alınmış tarihsel melodramlarda kendini gösterdi. Bütün bu yapıtlar, çekici lirik bir beşeri imgelem yaratmak amacıyla folk şarkılarından ve popüler şarkılardan yararlandılar. Tarih ve toplumun sadakatle anlatılması, beşeri varlıkların yetkin müziksel betimlenişi yolunda büyük yol almasını sağlayarak operayı yeni bir gerçekçilik düzeyine çıkaran dev besteci, köylü doğumlu Giuseppe Verdi oldu (1813 - 1901). Verdi, operayı İtalya'nın demokratik ve ulusal mücadelelerinin bilinçli bir silahı haline getirmiş olduğu için bunu gerçekleştirebildi

Verdi, Avusturya polisinin, Roma Katolik Kilisesinin doğrudan ve dolaylı sansürü ile mücadele etmek zorunda kalmıştı. 1840'larda Roma tiyatrolarında uyulması zorunlu davranışları belirleyen, Papa Leo XII'nin bir fermanı, süflör kitabında bulunmayan bir sözcüğün ya da jestin sahnede kullanılmasını yasaklamakta, buna uymayanlara beş yıl kürek cezası verilmesini öngörmekteydi. Alkışlar ve yuhalar, iki ayla altı ay arasında hapisle ödüllendirilebiliyordu. Verdi'nin siyasal sezindirileri simgesel bir biçim almak zorunda kalmış-

tı. Ama yine de bunlar, Wagner'deki ilkel mit ve büyünün tersine, gerçek tarihten alınmış, gerçekçi toplumsal anlamlar taşıyan simgelerdi. Örneğin İncil'de sözü edilen Nabukadnezar'ın köleleştirdiği Yahudileri konu alan ilk operası *Nabucco*'daki zulme başkaldırı haykırışlarının anlamı İtalyan dinleyiciler için açıktı. Verdi, anayurt özlemi çeken Yahudiler korosunu halk üslubunda geniş ve hareketli bir ezgi olarak besteledi. Bu ezgi bir anda tüm İtalya üzerine yayıldı. Verdi'nin Lombardia Derneğinin onikinci yüzyıldaki istilacı Alman İmparatoruna karşı mücadelesini işleyen müzikli dramlarında ve *II Trovatore*'deki Manrico ve Ernani gibi yasadışı kahramanlarının zorbalığa karşı haykırışlarında buna benzer koşutluklar vardı. Onun bugün züppece bir tutumla kendilerinden kanlı-gökgürültülü melodramlar diye söz edilen operalarının çoğu, eli kanlı derebeyleriyle ve en arsız bencilliği maskeleyen duygudan nasipsiz bir aile «onur»u anlayışlarıyla feodal soyluluğu gerçek zalim doğası içinde ilk sergileyenler arasındaydı. Verdi, *II Torovatore*'deki Çingene anne ve *Falstaff*'taki kasabalılar gibi sıradan insanlarda en sıcak ve en etkileyici müziksel betimlemeleri kullandı. *La Traviata*'daki Violetta ve *Rigoletto* gibi karakter portrelemeleriyle soyluluğun bu kurbanlarında soyluluğun kendinde var olandan daha derin bir insanlığa erişerek operanın insani ufkunu tümüyle genişletti.

Verdi'nin gerçekçilik cephaneliğindeki en büyük silahı, şarkıydı. Şarkıyı doğurganlıkla, ondan değişik biçimlerde yararlanma yeteneğiyle yaratabiliyor, bu şarkıları en açık duygu, en duyarlı ruhsal durum betimlemelerini ve çatışmaları anlatır kılabiliyordu. Tek başına şarkı, gerçekçiliği yaratmaz, ama şarkının varlığı, dramın gereci olarak insanın varlığını tanıtlar; bu olmadan da gerçekçilik olamaz. Rus bestecisi Glinka'nın sözleriyle büyük şarkı bestecisi «halkın müziğini uyarlar.» Verdi, operaya İtalyan folk müziğinin ezgi

zenginliğini getirmiş, aynı zamanda da halkın benimsediği ve sokaklarda söylediği yeni yeni ezgiler yaratmıştır. Bu nedenle Verdi'nin sanatı ikiyaşamlıydı; bunlardan biri sahne üzerindeydi, öbürü ise halkın dudaklarında. Müziğin yeniden halkın hizmetine bu dönüşü, operada herşeyin anlaşılmasını amaçlamak gibi saygıyla karşılanacak bir anlam taşıyordu; hiçbir zaman bir «bayağılaşma» ya da «basitleştirme» değildi.

Verdi, çağındaki tarihi, müzikte temsil etmeye girişmedi; onun geçmiş tarihi betimleyişinde de sınırlılıklar vardı. Çoğukez, özgürlük mücadelelerini, bunlar yalnızca soylu kişiler tarafından yürütülürmüşler gibi betimlemişti. Toplumsal mücadeleleri iki karşıt kamp arasında *Romeo ile Jülyet* örneği aşk sorunları biçiminde kestirip atan klişe henüz hükmünü sürdürmekteydi.

Verdi'nin derin ama eksik gerçekçiliği, çoğu büyük burjuva gerçekçileri için tipiktir. Kokuşmuş siyasetin, halkın uğrunda mücadele ettiği şeyleri ve de halkın bizzat gereksindiği şeyleri yadsıma tutumu, burjuva gerçekçilerinin kafasını bulandırır. Bu yüzden de onlar, en politik oldukları zamanlarda bile, kılgısal hiçbir çözüm görmediklerinden, siyasetten uzak olduklarını ileri sürerler. İtalyan Yasama Meclisi'ne seçilen Verdi, 1870'te şunları yazmıştı: «Parlamento fikrini Kardinaller Koleji'yle, özgür basını Engizisyon'la, Yurttaşlar Yasası'nı Syllabus'la bir türlü bağdaştıramıyorum. Yönetimimizin eski yöntemlerin tümünü gölgede bırakmasından korkuyorum; umarım zaman herşeyi çözer.»[1] 1881'de yine şunları yazmıştı: «Çünkü sizler, siz kentlerde oturanlar, yoksullar arasındaki sefaletin büyük, çok büyük, hem de çok çok büyük olduğunu bilirsiniz.. Bu konuda ister yukardan ister aşağıdan birşeyler yapılmazsa ergeç bir felâket gelip çata-

[1] Franz Werfel and Paul Stefan, **Verdi: The Man in His Letters** p. 290 N.Y., 1942.

caktır... Bakın! Ben Hükümet olsaydım, partiymiş, Beyazmış, Kızılmış, ya da Karaymış bakmazdım. Tüm kaygım, halkın ağzına girmesi gereken günlük ekmeği olurdu. Ne var ki, siyasetten söz açmayalım şimdi. Ben siyaset konusunda hiçbir şey bilmem; hem en azından şimdiye kadar siyaset diye bildiğimiz şeye benim tahammülüm yok.»[2] 1882'de bestelediği ve Shakespeare'in oyunundan aldığı *Othello*'sunun giriş bölümündeki «zafer» haykırışlarıyla ve yalnız kendi dümenine bakan politikacı Iago'nun entrikalarıyla mahva sürüklenen trajik asker ve kahraman kişiyi betimlerken, gerçekte İtalya'nın durumunu yansıttığı söylenebilir.

«Rus Beşleri» ve Çaykovski

Rus ulusal müziği, Verdi'nin İtalya'da hemen hemen tek başına girişmiş olduğu çabadan, birbirini etkileyen ve özendiren deha sahibi bir takım insanların kollektif bir yaratımı olmakla ayrılır. Rus ulusal müziği kendilerini büyük ölçüde operaya adamış olan Mihayıl Glinka (1804 - 1857) ve Aleksander Dargomıyski (1813 - 1869)'nin öncülük ettikleri «Beşler»in, yani Modest Mussorgsky (1835 1869), Mily Balakirev (1837 1910), Aleksander Borodin (1834 - 1887), Cesar Cui (1835 1918) ve Nicolay Rimski - Korsakov (1844 - 1908)'un yapıtlarıyla çiçek açtı. «Beşler» birbirlerinden öğrendiler, birbirlerini inceleyip eleştirdiler ve birbirlerinin yapıtları için, gerçekten ulusal olan, ulusunun tarihini ve halkının karakterini ve büyüklüğünü temsil eden bir müziğin yaratılmasını kendi nefislerini hiçe sayarcasına bir adanmışlıkla savaştılar. Onların çalışmalarının özünü opera oluşturmaktaydı. Ayrıca şarkı, senfonik şiir, senfoni ve piyano müziğine de ilgi gösterdiler. «Beşler»e oldukça uzak duran bir başka büyük besteci de Peter İlyiç Çaykovski (1840 - 1893) idi.

[2] **Ibid, p. 360.**

Bu müzik yaratıcılığı kapsamlı bir ulusal kültür hareketinin ayrılmaz parçasıydı; edebiyat ve grafik sanatları da kapsıyordu ve yüzyıl içinde eşine rastlanmayan bir roman, şiir, hiciv ve eleştiri birikimi yaratmıştı. Edebiyat, ezilenlerden yana partizanlığıyla, kendi çağındaki kitlelerin en büyük kesimine erişemez gibi göründüğü zamanlarda bile taşıdığı popüler niteliğiyle, fikir kavgasına ve doğruyu arama savaşına kendini adamışlığıyla, yönetim içine ne denli derinlemesine yerleşmiş olursa olsun her türlü yaltaklık ve düzenbazlığa karşı çıkışıyla kendini gösteriyordu. Buna karşılık, bu demokratik kültür hareketi ulusun kendi içinde gelişmekte olan toplumsal mücadeleyle dolu yüzyılı da yansıtıyordu. Bu, 1812'de köylünün Napoleon'a karşı gerilla hareketleriyle ve serfliğe karşı mücadelelerle başlamış, 1825'te liberal bir soylular grubu olan «Dekembristler»in başkaldırısıyla sürmüş, 1861'de serflerin azat edilmesiyle yeni bir boyuta ulaşmış, ilerleyerek köylü ayaklanmaları, işçi sınıfının örgütlenmesi ve militan mücadelesiyle devam etmiş ve 1905 Devrimiyle doruğuna ulaşmıştı. Bu toplumsal mücadeleler başlangıçta en tutarlı seslerini kültür yapıtlarında bulmuşlardı. Bu mücadelelerin önderleri, önceleri soyluluk içindeki solcu azınlıktan çıkmışlardı. Ardından, 1840'ta orta sınıftan kişiler, yüzyılın sonunda ise işçi sınıfından büyük insanlar önderlik katına yükseldiler.

Ataları Afrika'lı ve «Dekembristler»in dostu olan büyük şair Aleksander Puşkin'in (1799 - 1837) dramları, şiirleri, öyküleri ve folklor derlemelerinin bestelenmesiyle çok daha fazla sayıda müzik yapıtı ortaya çıktı. «Beşler»e yolgöstericilik eden kişi, folklorcü, sanat ve edebiyat eleştirmeni Vladimir Stasov'tu (1820-1890). Stasov, güçlü çar aleyhtarı demokrat ve toplumcu polemikçi Belinsky'nın, Nicolay Dobrolyubov'un (1836 1861) ve Nikolay Çernişevski'nin (1828 - 1889) dostu ve hayranıydı. Siyasal konularda kendini tutucu sa-

yan Çaykovski duygularını şöyle kaleme alan Leo Tolstoy'dan derin bir şekilde etkilenmişti: «Bilim ve sanat, insanlığın ilerlemesine atılım kazandırmıştır. Öyle ama, bu bilim ve sanat adamlarının iş bölümü bahanesi altında insanlara, insanlığın doğaya karşı ortak mücadelesi içinde kendi elleriyle çalışmak gibi en baş ve en söz götürmez insanlık ödevinden kendilerini geri tutmak için, halkın yoksulluk ve acılarından zor yoluyla yararlanmayı sözleriyle, çoğukez de edimleriyle öğretmeleri sağlamadı bu atılımı.»[3] Çaykovski, «mümkün olduğu kadar çok insanın yüreğine erişmeyi» sanatının ereği haline getirmişti.

Rus bestecilerinin bu ilerici yola girmeleri zorunluydu. Katıksız Rus olan müziği yaratmaya gerçekten ilgi gösteriyorlarsa, yararlanacakları gereçler için halka dönmek zorundaydılar. Bunu yaparken de halkın gerçek yaşamını, yoksulluğunu ve mücadelesini keşfetmek zorunda kalacaklardı. Sanatı bu temel üzerinde inşa ederken, hatta geçmiş tarihi yeniden inceler, ulusal bilinci oluştururlarken, kendilerini, doğrudan doğruya toprağın, halkın ve kaynakların İngiliz ve Fransız sermayesi tarafından sömürülmesine çanak tutan ve köylülükle işçi sınıfının yazgısını iyileştirmeye yönelik her harekete şiddetle savaş açan çarlıkla ve onun yoz aristokrasisiyle karşı karşıya buluyorlardı. Bu yüzden Rus ulusal müziği, en hafif İtalyan operasını Rusya'ya ithal etmekle, salonlarda ve saraylarda «Fransız» olan herşeye karşı düşkünlükle kendini gösteren kozmopolitlikle sürekli savaş içinde doğdu. Glinka'nın ilk operası *İvan Susanin* ilk oynadığında, soylu soplu kişiler, yapıtın kahramanının köylü oluşu ve Rus folk deyişinin kullanılması yüzünden bu operayı «arabacı müziği» diye yermişlerdi. Kozmopolitlik ülkeye, öte yandan da müzik okullarında okutulan bir «Alman

Lyof. N. Tolstoy **What is to Be Done?** p. 213, N.Y. 1925.

akademizmi» biçiminde girmişti. Bu öğretime göre, müziksel kompozisyon, «doğru armoni kurallarını bilmek» sorunuydu, bu da kesinkes tanrı vergisi olan bir şeydi. Ne var ki, kozmopolitliğin reddi dışa kapanmışlık, taşralılık anlamına gelmiyordu. Tıpkı büyük Rus toplum eleştirmenlerinin ve filozoflarının Diderot örneği Fransız Ansiklopedistlerinden esinlenmiş olmaları gibi, ulusal besteciler de Beethoven'ın müziğini, Schumann, Berlioz ve Liszt'in çalışmalarında beşeri anlatım bakımından çığır açıcı gördükleri herşeyi incelediler.

Rus ulusal okulunun operaları, genellikle opera metninin edebiyat yönünden yüksek düzeyde oluşu ve beşeri karakterlerin müzik ve aksiyonla sunuluşundaki doğallığı ve operada daha önce görülmemiş bir biçimde tarihe sadık kalışıyla göze çarpar. İnsan aşkı işlenir, ama bu aşk artık ulusların ve imparatorlukların yazgısına hükmetmez. Borodin'in *Prens İgor*'u, Mussorgski'nin *Boris Godunov*'u ve *Kovançina*'sı gibi yapıtlar tarihi gerçekçi bir biçimde sunarlar; Boris'te dramın en güçlü başoyuncusu bizzat halktır. Peri masalında bile vurgu, folk üzerinde ve eski öykülerin toplumsal anlamlarındadır. Rimski-Korsakov'un, ebleh bir kralın savaşa gidişini anlatan fantezisi *Altın Horoz*, Çar'ın Japonya'yla 1904-05 savaşındaki ayıbını sezinletmesi yüzünden sansür edilmişti. Vokal gösteri olsun diye vokal gösteri yoktur. Adı geçen yapıtlarda, Çaykovski'nin *Evgeni Onyegin* ve *Maça Kızı* gibi operalarında, vokal pasajlardaki ezgisel çizgi ve yapı, konuşmanın seslemelerini ve tartımını izler, ama yine de bir deklamasyon haline gelmez. Karakter her zaman gerçekten lirik ve şarkısal buluşlarla dile getirilir.

Senfonik şiirler, şarkılar, senfonik yapıtlar ve oda müziğinin yanında operalar, folk müziğindeki zenginlikleri ve bu zenginliklerin uyarlanabileceği özgür, çeşitlemeli ve anlatımsal kullanımları sergiler. Mussorgski'nin şarkı ve operalarında, «folk» ve «folk üslubu»

sözcükleri, köylü karakterler ve krallar için kullanılan çok sayıdaki müziksel biçimi ve beşeri imgeyi kapsar; bunlar kimi zaman serbest bir yarı-konuşma yarı-şarkı müziği, kimi zaman dört kıtalı bir şarkı, kimi zaman majör ve minör tonlu, kimi zaman modal, kimi zaman Asya kökenlidir. Mussorgski'nin folk üslubu Glinka, Borodin, Rimsky-Korsakov ve Çaykovski'ninkinden çok daha başka gelir kulağa. «Folk» hiç bir zaman çocuksu bir basitlik ya da ilkellik anlamına gelmez. Boris Godunov gibi, ya da Çaykovski'nin Tatyana'sı ve *Evgeni Onyegin*'deki Onyegin'i gibi karakterler, söz yönünden olduğu kadar müzik yönünden de derin psikolojik betimlemelerdir. Bunlar olgun, tam bilinçli, aklı başında insanlardır. Bu niteliği paylaşan opera karakterlerine pek de bol rastlanmaz. Mozart'ın Figaro'su ve Susanna'sı, Verdinin Othellosu, Desdemonası, Lady Macbet'hi ve Simon Boccanegra'sı, Wagner'in Hans Sachs'ı akla geliyor. Wagner'in Tristan, İsolde, Siegfried ve Brunnhilde'si ve modern operada Strauss'un *Salome*'si, *Elektra*'sı, Debussy'nin *Pelléas İle Mélisande*'ı, Berg'in *Wozzeck*'i gibi karakterlerle yeni baştan çocuksu düşünceye, takınaklılığa ve «bilinçdışı»na dönmekteyiz.

Çaykovski, kendini «Beşler»in karşısında buldu. Oysa aralarındaki ayrılıklar derin değildi; zamanın müzik patronluğunun dargörüşlülüğünden kaynaklanan bir şeydi bu. İlerleme salt halkın gerçek gereksinimleri ve müzikte olması istenen değişiklikler olarak tartışılamıyor, ister istemez birbirine karşıt kamplar biçimine giriyor, her kampı da farklı patronlar ve gazeteciler destekliyordu. Çaykovski'yi «Beşler»den uzaklaştıran onlarda tek yanlılık, hatta amatörlük olarak gördüğü yanlardı. Akademizmi zorunlu olarak reddeden, «Beşler», ellerinde pek az araç kaldığım görmüşlerdi. Geçimlerini müzikten başka şeylerle sağlamak zorunda oluşları da bu olguya eklenince, yıp-

ratıcı bir yavaşlıkla çalışmak zorunda kalıyorlar, pek çok yapıtı bitmemiş halde bırakıyorlardı. Buna karşın «Beşler» yine de çağlarındaki Rus müziğinin başgörevinin ne olduğunu görmüşlerdi. Bu, müziği gerçek insanlarla, tarih ve dram imgeleriyle bütünleyerek yaşamla olan bağının tanıtlanmasıydı. Ancak böyle bir temel üzerine daha genel, daha «felsefi» bir senfoni müziği ve oda müziği inşa olunabilir, ancak böyle bir müzik halk için anlamlı olmaya devam edebilirdi. Çaykovski ise ikinci adımı attı. İnsanların çeşitli gereksinmelerini doyuma ulaştırabilen ve yaşamın her yanını anlatan bir müzik kültürü kurmaktı bu adım. Bunun sonucu, Çaykosvki, Rus müziğinin daha bilimsel bir temel üzerinde inşası görevini üstlendi; operanın, şarkının yanı sıra senfoniyi, senfonik şiiri, sonatı ve oda müziğini inceleyip araştırmayı ve konservatuar öğrenimini teşvik etti.

Çaykovski'nin müziği, kimi zaman «marazi» bir müzik ya da «Slav ruhu»nu dile getiren bir müzik olarak tanımlanır. Ondokuzuncu yüzyıl ilerici Rus sanatının derinlemesine toplumsal olan karakteristik özelliğini gözardı etmek için kullanılan basmakalıp bir laftır bu. Çaykovski'nin senfonileri, konçertoları, baleleri, operaları, şarkıları ve oda müziği yapıtlarıyla birlikte yarattığı yapıtlar tümel olarak alınırsa, yaşam sevinci taşıyan çokyanlı müziklerdir. Çaykovski çetin kişisel acılar yaşamış biriydi ve *Maça Kızı* «Pathétique» Senfoni gibi yapıtları çoğukez derin bir kaygıyı dışavururlar; ama o hiçbir zaman yaşamı reddetmede kendine sığınacak yer aramaz, o yüzden bu yapıtlar hiçbir zaman kötümser ya da marazi yapıtlar değildirler. Her zaman yaşam için bir mücadele vardır. Çaykovski'nin Senfonileri, Beethoven'in eliyle gelişen biçimin niteliği tanıtlar; halka birer çağrı niteliğini taşırlar; bunlardaki her ölçü çizgisi açık ve anlaşılır olmayı amaçlar. Müzikteki herhangi bir pasajın ne anlama geldiği, biçimsel

kurallar ya da bakışım gereği oraya konmuş olduğu konusunda kuşku yoktur. Dinleyici, kendine ezgi ve armoni aracıyla böylesine seslenen bu insana çok büyük yakınlık duyar. Aynı anlatım duruluğu onun oda müziğinde de gözlemlenir. Çaykovski'nin ölümünü izleyen kuşağın eleştirmenleri, onun dinleyiciler katındaki popülerliği sanki müziği konusunda kuşku yaratıyormuşçasına yazılar çiziktirdiler. Oysa bu, ancak bu müziğin aralarında bu denli popüler hale geldiği kitlelerin, kendilerine birer insan olarak saygı gösteren, yakınlık duyan, hatta sözcüğün en iyi anlamında yapıtını onların emeklerine borçlu olduğunu hisseden besteciyi tanıdığı anlamına gelir.

MODERN NE DENLİ MODERNDİR?

Anlamın Dağılıp Gitmesi; Schönberg'le Stravinsky

Yirminci yüzyılda kapitalizm altında üretilen «ileri» müziğin en belirgin özelliği, anlaşılmaz ve sevimsiz oluşudur. Bu olgu, kimi zaman bu müziğin, zamanımızın «geleceği» temsil eden anlaşılmamış «dahi»sinin ürünü olduğu ve bir iki kişi dışında herkese şaşırtıcı gelmesinin doğal olacağı kuramıyla açıklanır. Ne var ki, bu «ileri» modern bestecilerin tanınmamış, eşi dostu olmayan, tavanaralarında açlıktan can veren kimseler olduğu söylenemez. Ölü Arnold Schönberg (1874 1951) gibisinden kimileri, gençliklerinde eleştirmenlerin saldırılarına hedef olmuşlardı. Oysaki bugün Schönberg, İgor Stravinsky (1895 - [1971 - Çev.]) ve Paul Hindomith (1895 - [1951-Çev.]) en büyük saygıyı gören ve reklam edilen kimselerdir. Birleşik Devletlerde öğretim kurumlarında başta gelen yerleri vardır [Kitap 1952 basımlıdır - Çev.] Bu bestecilerin kuramları, müzik okullarında öğretilen başlıca kuramlar halinde gelmiştir. Yandaşları, büyük gazetelerin müzik eleştirmenliğini yapan ve müzik dergilerine bir yığın yazılar yazan kimselerdir. Yapıtları seslendirilmekte, yayımlanmakta, istenildiği anda da plaklardan dinlenebil-

mektedir. Bu bestecilerin kuramlarını açıklayan kitaplar da yayımlanmaktadır. Gerçekte bunlar, tarihte en çok «açıklanan» bestecilerdir. Bu müziğin üzerine çekilen ve bu müziğin modern dünyaya bir «başkaldırı» olduğu perdesi, her zaman çok çelimsiz olmuştu, şimdi ise havı dökülmüş durumdadır. Günümüzde bu müzik ve kuramları, geleneksel olarak en koyusundan bir gericiliğin ve tutuculuğun merkezi olmuş basında ve akademilerde kabul edilmektedir. Bunlara karşı tek «başkaldırı» görünürde, bu yapıtlardan pek az hoşlanabilmiş, ya da hiç hoşlanamamış büyük müziksever yığını arasındadır.

Hiçbir sanat geleceğin sanatı olamaz. İster karmaşık, ister açık biçimde olsun, sanat kendi çağım betimler. Kendi çağında ölmekte olan şeylere karşın, doğuş ve yükseliş halinde olanı, en canlı olanı yansıtan fikirleri bağrında taşıyorsa geleceğe ortam hazırlayabilir. Oysa, böyle bir sanat kökünü tam da en çok insanın paylaştığı gerçek deneyimlerden ve sorunlardan aldığından, en anlaşılabilir olan sanattır. Yirminci yüzyıl «ileri» müziğinin sevimsiz ve görünüşte anlaşılmaz özyapısının nedeni, Liszt'le Wagner'in ondokuzuncu yüzyıl «modernizm»inin, Brahms'ın klasik geçmişe yapışıp kalmasının bir adım ötesine geçerek militan bir biçimde gerçekçilik karşıtı olup çıkmasıdır. Bu müzik, müzikte beşeri imgeleyim, fikir ve anlam olasılığını bile yadsımaktadır.

Bu, bir emperyalizm çağı sanatıdır; emperyalizme eleştirel gözle bakmayan, tersine emperyalizmin insanların beyinlerine yaydığı ekonomik, toplumsal ve tarihsel güçlerin toptan gizemlileştirilmesini örnekleyen bir sanattır. Emperyalizm dev tekellerin, tröstlerin, bankacılık zincirlerinin ve kartellerin başat olduğu bir ekonomidir. Dünya ticaretinin, pazarların ve hammaddelerin yeniden bölüşümü uğrunda sürekli bir mücadele, sürekli savaş gerginliği ve savaş aşama-

sıdır. Sömürgeleştirilmiş uluslarda ulusal bağımsızlık için girişilen, büyüyen mücadelelerle ve yurtiçinde ise emeğin örgütlenmesiyle karşı karşıya kalan emperyalizm, kapitalizmin feodalizme karşı mücadelesi sırasında doğmuş olan parlamenter demokrasiyi, insan ve yurttaşlık haklarını kısıtlamaya, yadsımaya, son kertede de bir yana atmaya başlıyor. Faşizm üretiyor.

Yirminci yüzyıl «ileri» müziğinin sözümona «başkaldırısı»nı açıklayan da kapitalizmin bu gelişimidir. Bu müzik, egemen ekonomik ve politik erklere karşı bir başkaldırı değildir. Tersine, gerçek dünya gizeme bürünmeli, «gerçekdışı» ilân edilmelidir. Başkaldırı, gerçekliğin kendine, daha özgül olarak da burjuvazinin feodalizme karşı mücadelelerinde doğan büyük hümanist gerçekçi dram, gerçekçi fikirler, halk sevgisi ve yaşam sevinci geleneğine karşıdır. Bu «başkaldırı» kendini iki genel biçimde göstermiştir. «Katışıksız» ya da «salt (absolute)» müzik alanında büyük konser salonu biçimleri bir yana bırakılmıştır. Epik ve heroik senfoni, «ondokuzuncu yüzyıl» işi sayılmıştır. «İleri» besteciler bu biçime ya hiç el sürmemişler, ya da arasıra senfoni üzerine gülünçlemeler (travesties), yergiler, «minyatür» senfoniler, sanki senfoni küçük küçük birçok kural ve formalite çıkından yalnızca bir tanesiymiş gibisinden alıştırmalar yazmışlardır. Onların senfoninin yerine geçirdikleri ve «yirminci yüzyıla yaraşır» «ileri» bir müzik biçimi olduğu savını öne sürdükleri biçim, küçük küçük serenatlardan, «divertimento»lardan, onsekizinci yüzyıl aristokrat dans ve ortaçağ litürjik parça derlemelerinden ve kontrpuan alıştırmalarından öte birşey olarak gözükmedi. Ortaçağın ya da onyedinci ve onsekizinci yüzyıl aristokratik müzik biçimlerine bu dönüş hareketi, «yeniklasisizm» olarak bilinir. Opera, bale ve senfonik şiir (tone-poem) gibi öykülü ya da olaylı müzik alanında kendini, ne şimdi ne de tarihin herhangi bir çağında

var olmamış, gerçek insana ve insan ilişkilerine benzemeyen bir beşeri imgeleyimde gösterdi. Bunların yerine, eskiçağ mitleri ya da insanın kanını donduran öyküler sunuldu. Bunlardaki karakterler, bilinçsiz beyindeki gerilim ve dürtülerin simge veya belirimleri olarak gösteriliyordu. Yirminci yüzyılın seçkin «ileri» operaları, sözgelimi Richard Strauss'un *Elektra*'sı (1909), Claude Debussy'nin *Pelléas ile Mélisande*'ı (1902), Alban Berg'in *Wozzeck*'i (1921) dir. *Elektra,* Aeschylus, Sophocles ve Euripides tarafından kullanılmış eski Yunan söylencesinden yararlandığı savındadır. Oysa, eski Yunanlıların verdikleri örnekler, «modern» örneklere bakarak akılcı düşüncenin ve insan betimlemesinin başyapıtlarıdır. Hele Strauss'un operasının, yaşamla ya da Yunan kültürü ile hiçbir ilgisi yoktur, gerçekteyse bir ortaçağ «Ölüm Dansı»dır. «Kan» sözcüğü metinde yirmi kez kadar tekrarlanır; tipik dehşet dolu dizeleri «Kesilen boğazlardan akan kan yağsın mezarımın üstüne! Hem de devrik testiden akarcasına...» dır. Tipik sahne talimatları «Yaralı bir hayvan gibi atılan çığlık», ya da «Kadın yabanıl bir hayvan gibi evin duvarının dibinden sessizce sürünür» dür. Kişiler, «modern» Freudcu kökende bilinçdışı ana-oğul, kardeş-kızkardeş, baba-kız erotik bağlarıyla bağlı takınaklı kişiler olarak birbirini boğazlayan ve güdülenen kişiler olarak betimlenir. *Pelléas ile Mélisande,* pathos ve gizle dolu bir peri masalıdır. Kişiler güçten yoksundurlar; bir karabasan ya da sanrı içindeymişçesine çırpınan kimselerdir. *Wozzeck,* bir orospu ile evlenen, onun ihanetine uğrayınca da kadını öldürüp ardından intihar eden bir yarı kaçığın kanlı cinayet öyküsüdür.

Yüzyılın başlangıç yıllarında «radikal» besteciler hâlâ, sanattan nasiplenmemiş burjuva darkafalılarla savaşan yalnız sanat kahramanı romantik havasını taşımaktaydılar. Strauss, özyaşamından söz eden senfonik şiirini böyle bir karakter için bestelemişti, buna da

Bir Kahramanın Yaşamı adını vermişti. 1913'te Schönberg, yapıtlarından birinin sonunda alkışlanması üzerine, «Bu gece beni alkışlayan bu insanlar yıllarca beni tanımayı yadsıdılar; şimdi beni beğeniyorlar diye niçin teşekkür etmeliymişim onlara?» diyerek alkışlara karşılık vermemişti. Bu yıllarda, daha akademik ve tutucu kafada olan kimselerin, bu dehşet betimlemeleri, yozlaşmanın açıkça sergilenmesi ve akıldışılığın bir düşünce yöntemi olarak öne sürülmesi, «ileri» adına köhneye dönüş karşısında kafa karışıklığına düştükleri, afallayıp küstükleri doğrudur. Birinci Dünya Savaşı, «uygar» tekelci sermaye dünyasının, savaşan ülkeler arasında hızlı bir savaş ticaretini de içeren ne gibi dehşetlere güçlü olduğunu gözler önüne serince, burjuva müzik yaşamında biçimcilik ve akıldışı öznelcilik başat eğilimler haline geldi. Bunlar kendilerini «düş kırıklığı»nın ürünü olarak tanımlayarak, taşıdıkları başkaldırı havasını yoğunlaştırdılar. Gerçekten de bir devrim dönemiydi bu. Rusya'da Çarlık yönetiminin devrilmesine, sosyalist Sovyetler Birliği'nin doğuşuna tanık olunmuştu. Oysa bu «ileri» müzik eğilimleri, özünde Rusya'da olup bitenlerin tam tersiydi. Sovyetler Birliği'nde Lenin şunu ilan ediyordu: «Proletarya kültürünün, ancak insanlığın tüm gelişimi boyunca yaratılmış kültürü eksiksiz öğrenerek ve ancak bu kültürü yeniden işleyerek yaratılabileceğini iyice anlamadığımız sürece bu sorunun üstesinden gelemeyeceğiz. Proletarya kültürü insanlığın kapitalist toplumun, toprak ağası toplumunun ve bürokratik toplumun boyunduruğu altında biriktirmiş olduğu bilgi hazinesinin doğal bir gelişiminin sonucu olmalıdır.» Bununla birlikte, «ileri» burjuva yönsemeleri, bir «müziksel eksen devrimi»nden, «yeni diller»den, «gelenek yıkıcılığı»ndan söz ederek gerçek dünyayı sermaye efendilerinin ellerine bırakmakta etkili olurken, sanat da beşeri imgeleyimle her türlü ilintisini yitirdi.

Dolayısıyla da, faşist orduların tepelenmesine, yeni yeni ülkelerin sosyalist dönüşümüne, Çin Halk Cumhuriyeti'nin doğuşuna tanık olan İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, bu gerçekçilik düşmanı akımların emperyalist dünyada daha egemen ve diktatör hale gelmeleri şaşırtıcı değildir. Nerede büyük tekelci yoğunlaşmalar varsa, nerede en zehirli sosyalizm düşmanlığı, faşizm artıklarının desteği, savaşın kaçınılmazlığı kuramları varsa, bu akımlar oralarda gelişip serpildiler. Bilisizlik etmenleri, gericilik silahları halinde geldiler. Madem ki insanlık kapitalist dünyanın hoş, insaniyetli ve ilerici olduğuna inandırılamıyordu, öyleyse hiç olmazsa dünyanın akıldışı olduğu, çılgınlık ve kargaşa içinde bulunduğu, gizemli «insan doğası» ve «bilinçdışı» yasalarıyla yönetildiği, bu yüzden de insanların bu dünyayı değiştirmeye güçsüz olduklarını söylemek olanağı vardı.

Bu tür yönsemelerden çıkan müzik yapıtlarının anlaşılmazlığı, herhangi bir düşünme derinliğinin, ya da bu düşüncelerin temsil ettikleri gerçek zorlukların ürünü değildir; tersine bunlara yakıştırılan «geleceğin dünyası», «makine çağı senfonileri», «bilinçdışının kurtuluşu» gibi müzikle hiç mi hiç ilgisi olmayan kuramsal açıklama ve sunuşların ürünüdür bu anlaşılmazlık. Dinleyici, bile bile, gerçekdışı bir konu ile, akıldışı, düşsel ve karabasana batmış bir zihinsel süreç içinde ve arkaikten alınma bir müzik biçim ve gereciyle karşı karşıya bulunduğunu bir kez kavradı mı, bu müziğin değerini biçmek kolay olur. Bu tür müzik, iki ana yönsemeye ayrılmıştı? Bunlardan «atonal» («eksensiz») olanının merkezi, temelde Arnold Schönberg'in yapıtları çevresinde, Viyana'daydı. Öbürü ise, «politonal» («çok eksenli») olanının merkezi ise Paris'teydi ve bu müziğin baştemsilcisi İgor Stravinsky idi. Stravinsky, Rusya'da doğmuştu, ama ilk balelerini Paris için yazmıştı. 1919'dan sonra Rusya'ya dönmeyi reddeden bir

toprak sahibi olan Stravinsky, 1920'li ve 1930'lu yılları Paris'te geçirdi. Günümüzde ise Birleşik Devletler'de yaşamaktadır.*

Atonal Okul

Atonal okul, kendisini Viyana'nın büyük klasik bestecileri Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert tarafından başlatılan müzik geleneğinin yeni, yirminci yüzyıldaki adımı olarak sundu. Bir zamanlar feodalizme karşı devrimci hareketin bir parçası haline gelmiş olan küçük burjuva düşünüşünden doğduğu için, gerçekten de bu geleneğin çok ince bir dilimini temsil eder. Ama bugün, kendi «özgürlüğü»nü piyasa «özgürlüğü»nde gören küçük burjuvazi, yüzünü zulmedici ve gizemli zincirlere dönmüştür. Orta sınıfın çöküşüne ilişkin birşeyler, Wagner ile Brahms'ın felsefi kötümserliğinde yansımaktaydı. Şimdi ise bu müzik, anarşistçe şiddet ve dehşet imgeleriyle ürkünç bir saplantı haline gelmiştir; tanımayı yadsıdığı gerçek dünyanın asıl korkuları bir kat daha kuvvetlenmiş biçimde geri dönmekte, «bilinçdışı»nın çığlıkları olarak ortaya çıkmaktadır sanki. Bu müzik «atonal» diye adlandırılmıştır, çünkü özel armoni kullanımlarıyla öne çıkar, eksenden eksene geçer, kromatik (yarım ses) dizilerinden yararlanır, tüm eksenin ya da tonal kalış yerinin kaybolduğu notaya varıncaya kadar yarım ses aralıklarını tonların dışında kullanır. Artık «uyuşumlu» ya da «kakışık» sesler yoktur. Yalnızca çeşitli «kakışıklık» kerteleri vardır. Bunun sonucu müzik sürekli bir gerginlik durumundadır. Sonunda da kendi amacına yenik düşerek dinleyiciyi etkilemeden öylece bırakır. Gerçek dünyanın deneyimlerini ve beşeri imgelerini yadsıdığı için,

* Kitabın yazıldığı tarihte (1952) sağ olan Stravinsky 6 Nisan 1971'de New York'ta ölmüştür. - Çev.

kendi öz deneyleri geçmiş müziğin deneyimleri olur çıkar. Haydn, Mozart, Beethoven ve Schubert, Wagner ile Brahms müziğinin anılamalarıyla dolar. Bu müzikten yalnızca en aşırı anları, örneğin Don Giovanni'nin en son tüyler ürpertici çığlığını, bir Schubert şarkısındaki gelip geçen geniş ses sıçramalarını, ya da bir Beethoven sonatının kakışık uygusunu, kargışlı bir susuşunu, tonalitesi tamamlanmayan içedönük bir parçasını alır. Atonalite, Alban Berg'in ürünlerinde (1885 1935) coşkusal doruğuna ulaşmıştır. Bunlar, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ve faşizmin yükselişiyle yüzyüze gelen orta sınıfın düştüğü gerçek dehşeti ve güçsüzlüğü betimliyorlardı. Anton Webern (1883 - 1945)'in ürünlerinde atonalite bir çıkmaz sokağa girdi. Bu ürünlerde yıllarca verilen emek, birkaç dakikalık bir müzik parçası üretmekte, yapıtlardaki biçimsel karmaştırmalara karşın, dinleyici sadece öbürlerinden kopuk bir nota ya da uygu ile, öbür nota ya da uygu arasındaki gerilimleri, duruşların ardından gelen çınlamaları duymaktadır.

Politonal Okul

Öte yanda, «politonalite» («çok eksenlilik») klasik ve ondokuzuncu yüzyıl romantik kalıtını militanca yadsır. Müzikte ruhsal durumların anlatımına karşı olduğunu bildirir. Müziği katışıksız biçimde bir alıştırma olarak sunar; müzisyeni de bir zanaatçı, kimi zaman bir akustik ve çalgısal tınıları yoğurma «bilgini» olarak takdim eder. Gerçekteyse, bilimsel dünya görüşünün, tarihsel bilginin, toplum yaşamının yadsımasıdır. Gerisin geriye feodal, köleci ve ilkel toplumların müzik kültürlerine bir kaçıştır. Bu geçmiş kültürler, gerçekte oldukları biçimde görülmez ya da yeniden yaratılmazlar; hiçbir zaman var olmamış, «barış»ın, «suçsuzluğun» hüküm sürdüğü, içinde zamanın hiç ilerle-

mediği, hiçbir değişme duygusunun yer almadığı bir tür düşler dünyası olarak tasarımlanır.

Bu müziği beğenenlerin «tazelik» diye sözünü ettikleri çoğu politonal müzikteki bu ses yabancılığı, gerçekte ilkçağ ilkel folk, ortaçağ ve Asya dizilerinin ve ezgiden bağımsız vurmalı tartımların yeniden ortaya çıkması, majör - minör dizilerin ve bunların dayandığı armonik hareket ilkelerinin yerini almasıdır. Müzik, Avrupalı olmayan bu müzik kültürlerine gerçek bir anlayışla yaklaşmaz. Bunlardaki beşeri imgeleyimi kullanmak, bunlar üzerinde inşa etmeye de kalkmaz. Tam tersine, bu hareket «uygarlık»tan düşsel bir «ilkel»e kaçan garip ve egzotik sesler arayan bir entellektüel pozudur. Aslında, bir yandan «garip ve renkli» yaşam biçimlerini patron edasıyla takdir ederken, bir yandan da o sömürge halklarını «geri» ve «ilkel» kabul eden emperyalistin tutumunu yansıtır. Oysa işin gerçeğinde gericileşen, kendi züğürt insanlığını başka kültürlerden alınma bir giysi altında gizleyen, bestecinin kendisidir. Müzikte çalgıların tını birleştirimleri baskın güç olur çıkar, armoniyi denetler. Bu ise, ilerleme şöyle dursun, bir gerilemedir. Biçim, yaşamın hareket ve örüntüsüne değgin anlayışın ürünü olmaktan çıkar, sanatçı için gerçek olan tek şey fiilen dokunup algılayabildiği şeymişçesine elle kullanılan çalgı ustalığı haline gelir. Stravinsky'nin müziğinde çoğukez yapı, basit bir «ostinato»lar, yani durmadan tekrarlanan küçük küçük cümleler ya da tartımsal figürler sorunu haline gelir. Buna karşılık tartımsal figürler ya da ilkel müzikteki sonsuz ezgi, bu kez beşeri duygudan tümüyle yoksun, üst üste yığılır. Çoğu biçimci müzikte, biçime ilişkin tüm konuşmalara karşın, biçimin kendi gülünç denecek kadar basitleşir, hatta çocuksu duruma gelir. Başka türlü olması da olanaksızdır, çünkü yaşamın yansıtılması ya yoktur, ya da çocuksudur. Müziğe büyük bir başarı ve karmaşa görünümü veren, bu müzi-

ğin köhne kalıplarını, ilkçağ geçmişinin tam bir modern orkestral giysi kılığına bürünmüş farklı birçok makam ve dizileriyle kaynaştırmış olmasıdır.

Politonal müzik, birçok başkalaşımlar geçirdi. Bunların her biri bu müziğin daha da züğürtlediğini gösterir. Debussy'nin «izlenimciliği» (empeisyonizm), bu müziğin tüm ezgi duygululuğuna ve tatlılığına karşın, besteci sanki kendisini bir bulut, bir kırmızı süs balığı, rüzgârın kımıldattığı dalgalanan bir su, salt edilgen, içorganlarıyla yaşayan biriymiş gibi düşünüyormuşçasına bir tür beyinsizliğe yönelirken, bir yandan da Asyalı ve eski Fransız folk dizileri bir tür egzotik renk içinde kendilerini göstermekteydi. Stravinsky'nin Birinci Dünya Savaşı öncesi *Bahar Ayinleri* gibi baleleri, bestecinin kırsal insanları «yarım akıllı kişiler» ya da otomatlarmış gibi betimlediği mekanik tartımlı kalıplar içinde kullandığı eski Rus halk ezgi cümlelerinden yararlanıyordu. Bir hayranı, bu dönemin yapıtlarından biri olan *Düğün*'ü şöyle anlatıyor: «Müzik hernekadar beklenmedik ve düzensiz, müzik cümleleri kısacık da olsa, dinleyiciye ilkel bir kültür atmosferine egemen olmuş toy zihinleri hatırlatmalıdır.»[3] Gerçek şu ki, o zamanki sıradan insanlar, tarihin büyük toplumsal değişimlerinden birini gerçekleştirmek üzereydi ve Stravinsky'nin «basit taşra insanları» kavramını kendi hüsnü kuruntusu olarak nitelemek gerekir. «Beklenmedik ve düzensiz» cümlelerle «toy» atmosfere gelince, Stravinsky bunlara herhalde çok düşkün olsa gerektir, çünkü Apollon'un ve kilisenin övgüsüne sunuladığı yapıtlarda bunları tekrar tekrar kullanır.

1920'lerde Fransa'da Darius Milhaud, Arthur Honegger ve François Poulenc gibi bir takım politonal bes-

[3] Notes to Igor Stravinsky, Les Noces, Columbia Records, Album No. 204.

teciler ortaya çıktı. Bu bestecilerin müziği kimi zaman hoş bir yergi niteliği taşıyordu. Birçok egzotik ve fantezili «ilkel» ezgi ve tartım türünü kullanıyor, hatta caz ve müzikhol parçalarından bile yararlanıyordu. Bununla birlikte bu müzik yine de son derece çelimsizdi ve içeriğinin bu çelimsizliğini yalın çalgı sesleri ve kakışımların şok etkiysile gizliyordu. Kimi zaman bu müzik «klasisizm»e dönüş diye tanımlanmaktaydı ve bir bakıma, İkinci Fransız İmparatorluğu'nun yirminci yüzyıl Parizyen hayaleti olabilir; zaten İkinci İmparatorluğun kendisi, XIV. Louis'nin düzmece «klasisizm»inin dirilmiş biçimiydi; nasıl ki XIV. Louis'nin bu düzmece «klasisizm»i, ilkçağ Yunan klasik sanatının düzmece bir dirilişinden başka birşey değilse... Stravinsky'nin «yeni klosizmi» benimsemesi, Paris'e yerleşmesiyle oldu. Daha önceki yapıtlarında da aynı seyrek yapıyı kullanıyordu ama bu kez «ilkel» yerine onsekizinci yüzyıl danslarının tartımlarını öykünüyor, müziğini bir yığın eski besteciden aldığı ufak ezgi parçalarıyla dolduruyordu.*

Stravinsky'nin, genellikle Birleşik Devletler'de oluşan en son evresi «dinsel diriliş»tir. Bu, dinleyici üzerinde hemen hemen salt içorgansal etki yapan ve beşeri imgeleyimden soyutlanmış yalın bir şarkı söyleyiştir. Bir yandan da kendi eski yapıtlarından alıntılar yapmaya koyulmuştur. Ayrıca, müziği Stravinsky'nin bir takım besteci çömezleri tarafından gerçek bir eleştirel incelemeye karşı korunmaktadır. Bu çömezleri, bir yandan da Stravinsky'nin tüm faullerinin erdem biçimine sokulduğu bir sürü «eleştiriler» de yazıyorlar. Bu durumda, bestecinin bu türden Amerikalı bir çö-

Eski bir yapıtın yeni bir kılık altında eğreti alınmasının en iyi örneklerinden birini, Stravinsky'nin Re Dizili Yaylı Çalgılar Konçertosunun ağır 'Arioso' bölümü Verdi'nin **La Traviata**'sının I. perde prelüdü ile karşılaştırıldığında görmek mümkündür.

mezi ve gazeteci Arthur Berger için, Stravinsky'nin kendi geçmişinden böylesine düşkünlükle yararlanması bile «arayıcı bir ruh» olup çıkıvermektedir. «Stravinsky'nin tüm buluşlarını pekiştirmek ve onları yeni bir biçimde sunmak eğilimi, onun durmak bilmeyen arayıcı ruhunun yeni bir kanıtından başka bir şey değildir. Şimdi müziği, daha önceki biçemlerinin hemen tüm dizisini yansıtıyor Bu denli kapsamlı bir içerik bundan önce düşünülemezdi.» Stravinsky'nin tanınabilen beşeri coşkuyu iletmekteki yeteneksizliği kendisini gösterince de, Berger şöyle yazıyor: «Onun açık trajedi duygularından neredeyse huysuz bir biçimde bu sakınısı, usta işi bir marifetle iletilir.»[4]

Öznelci okulla biçimci okul arasında on yıllarca sürüp giden kimi acı tartışmalara karşın, bu iki okul arasındaki kâğıt inceliğindeki duvar, sonunda çöktü. Schönberg, müziksel imgeleyiminin tek dayanağını oluşturan kendi keder ve korku duygularını tüketince, 1920'lerde katışıksız biçimciliğe döndü. Kendi «oniki sesli» müzik besteleme «dizge»sini icat etti. Müzik yapıtını inşa ederken Rönesans ve Reformasyon kontrpuanının en karmaşık ürünlerinde rastlananlardan da çapraşık ve daha mekanik olan kurallar oluşturdu. İlkelerine ilişkin tipik bir açıklama şöyledir: «Müziğin gelişimi başka herşeyden çok tekniğin gelişmesine bağımlıdır... Müzikte bir fikir, esas olarak tonların birbiriyle bağıntısından oluşur. Ne var ki, çok kullanılmış her bağıntı ne denli yoğun değiştirimlerden geçirilirse geçirilsin, sonunda tükenmiş sayılmalıdır. Anlatıma değer bir düşünceyi iletme gücünü artık taşıyamaz. O yüzden besteci, yeni yeni şeyler icat etmek, yeni yeni şeyleri tartışmaya sunmak, bunlardan çıkan sonuçları

«Stravinsky and Theatre», **Dance Index**, Vol. VI., Nos. 10, 11, 12, 1947, pp. 276-77.

[5] **Modern Music**, May-June 1934, p. 169.

işlemek zorundadır.»[5] Buna göre, Schönberg için fikirler artık gerçek dünyadaki gerçek olay ve ilişkilerin keşfedilmesinden doğmazlar; müzik tonlarının gizemsel bir niteliğidirler. Bu ise, örneğin İngilizce konuşan yazarların fikirden yoksun olduklarını değil de, bu dilin «tükenmiş» olduğunu öne sürmeye benzer. Bu yazarların kısırlıkları, kendilerinin değil de sözcük hazinelerinin günahıdır. Stravinsky, bir biçim hapisanesine kapalı olmanın kurtarıcı erdemlerini ilan ediyordu: «Kendi hareket alanımı ne denli sınırlandırır, kendimi ne denli engellerle kuşatırsam, özgürlüğüm o denli artıyor, o denli genişliyor. Beni engeleyen bir şeyi ortadan kaldırdım mı, onun yokluğuyla daha zayıf duruma geliyorum.»[6] Bu ise, gerçekçinin disiplinine aykırıdır, çünkü gerçekçi, uymak zorunda olduğu yasaları, gerçekliğe sadakatte, yaşamın durmadan değişen ve durmadan açımlanan hareketinin keşfedilmesinde görür. Gene, bir keresinde, müziğin «Herhangi bir şeyi açıklamaya tümden güçsüz olduğunu»[7] ilan eden Stravinsky, «bilinçdışı»nı keşfetmiş ve bağrına basmıştı. İkinci Dünya Savaş sırasında bestelediği Üç Bölümlü Senfoni konusunda şunları yazmıştı: «Oysa bu yoğun ve durmadan değişen olaylar, umutsuzlukla umut, sürekli azap, gerginlik, sonunda da bitiş ve ferahlamanın bu çok çetin anındaki yaratma süreci sırasında, bütün bunların yansımalarının bu senfonide izler bırakmış olduğu söylenebilir. Ne var ki yargılamak bana düşmez.»[8] Bilinçli bir zihine sahip olmayı bu kerte yadsıyacak bir Beethoven, bir Mozart zor düşünülebilir. Birleşik Devletler'de müziksel düşüncenin soysuzlaşmasına, bunun gibi sözlerin bir kâhin kela-

Eric W. White, **Stravinsky**, p. 92, N.Y., 1948.

Ibid., p. 93.

[8] Notes to Igor Stravinsky, **Symphony in Three Movements**, Columbia Recorde, Album No. 680.

mıymışçasma ardı ardına basılıp, huşuyla tartışılmasından daha iyi örnek olamaz.

«İleri» kuramcıların «yeni diller»e ilişkin kelamlarında gülünçlüğe varan yan, yarattıkları aktüel müziğin bu kerte küflenmiş oluşudur. Bu müzik, geçmişten işe yarayabilecek dersler almak amacıyla değil, olduğu gibi aktarmalar yaparak çöplenir, o geçmiş, eğri büğrü bir aynanınkine benzer bir işlemden geçerek, kılık değiştirir. Bu tür müzik çöpçülüğü, Stravinsky'yle Schönberg'in çoğu müziklerinde her keresinde göze çarpar. Çıkmaz sokağa, Schillinger dizgesinin ortaya çıkmasıyla varılmış bulunuyor. Bu dizge, her ne kadar dinleyici, bu tür «yeni» yapıtların kaçınılmaz olarak doğurduğu can sıkıntısını açıklamakta güçlük çekse de, öğrenciye geçmişin herhangi bir yapıtını alıp bu yapıtın tartımsal örüntülerini ya da armoni çizemini (şemasını) yeni görünümlü birşey gibi ortaya sürmesine olanak veren matematik grafik ve denklemlerle doludur. Schillinger, bestecileri «beğeni mühendisleri» ne döndürmekle böbürleniyor. Bu dizge, bir takım müzik okullarında ve üniversitelerin müzik bölümlerinde okutuluyor. «Çağdaş müzik» festivallerinin «ileri» yapıtlarının bestecilerine olduğu kadar, Tin Pan Alley «popüler» şarkılarını yakanlara da aynı şekilde hizmet ediyor. Bugün Tin Pan Alley, «klasik» müzikten karaderili halkın doğaçtan yaratılan folk müziğinden, dünya folk müziğinden ve geçen onyıllardaki kendi «tutulmuş» şarkılarından beslenen bir aşırmacılık yuvasıdır.

Gerek atonal, gerek politonal okullarda, hem insan sesi için yazılan besteler hem de büyük ölçekli çalgı besteleri için bir imgelem sağlayan şarkı biçimleri ve ezgi ortadan kalkmaya yüz tutmuştur. Doğal olarak, modern kuram, zaman içinde notaların birbirini izlemesinin «ezgi» olduğu savındadır. Oysa, işin doğrusu şudur: Şarkı ve onunla ilgili olan imgelem top-

lumsal olarak yaratılır, keyfi bir biçimde icat edilmiş bir şey değildir. Dinleyicilerin anlamlı ve kendilerine yakın bulacakları ezgileri vermeyen besteci, bu eksikliğin yerine koyabileceği hiçbir şeye sahip değildir. Hem atonal, hem de politonal besteciler, önünde sonunda eski «resitatif» ya da şarkı-konuşmaya çok benzeyen ama toplumsal olarak yaratılmış olmaktan ve etkileyici cümlelerden yoksun bir yazış biçimiyle işi bitirirler. Schönberg ve Berg gibi atonal bestecilere göre bu müzikli konuşma, kesin müziksel olanın ötesinde sesler üreterek kakışım içinde nihai arınmaya varıştır. Schönberg'in şarkı çevrimi «Pierrot Lunaire»i, Berg'in *Wozzeck* operasında olduğu gibi, aynı zamanda çalgı eşliği kâğıt üzerinde kanonlar, füg ler, passacaglialar gibi her türlü karmaşık kontrapuntal biçimler olarak çözümlenebilecek olan şeylerden oluşur. Ama bu biçimler, kulak ya da akılla izlenme amacına yönelik değildir. Klasik müzikte bilinçli düşünce deposu olan biçim, teknik anlamda değil fakat anaçizgileri ve hareketiyle bilinçli olarak izlenmeyi amaçlar. «Modern»de ise bu altüst olmuştur. Biçim, bile bile dinlenmemek amacıyla kurulmuştur. Bilinçli algı düzeyinin altında, ama yine de müziği bir deli gömleği gibi denetim altında tutan dikkatle imal edilmiş zihinsel bir «bilinçdışı» gibidir.

İzlenimci ve politonal besteciler için bu şarkı-konuşma, müziğin gerisin geriye «katışıksız» ve ilkel durumuna, deklamasyonu yoğunlaştırmaya indirmeyi temsil eder. Çalgı eşliği, konuşmanın seslemelerini zenginleştirmek amacını güder, bu seslemelere çalgısal yankılar kazandırmayı gözetir. Oysa, müziğin konuşmanın anlamını değil de sadece seslerini desteklemeye ve belirtmeye bu indirgenişi, bir ilerleme değildir. En önemli müziksel araçların yitip gitmesidir. Atonal ve politonal her iki müzik türündeki ustalık çoklukla muazzamdır, ama ancak ilkel ayinler gibi bir etki yaratmak için uygulanır. Ve de bu müzik üzerine kuram yürüten

sayısız kitap ve makale, bir açıklık getirmez, ancak müzik kuramındaki bunalımı açığa vurur. Şu ya da bu dar kapsamlı okulun özel savları, genel müzik kuralları olacak biçimde kılık değiştirir ve müziğin tüm geçmiş öyküsü, günümüzün bir kliniğinin bir ön biçimi ve haklılığının kanıtı haline dönüştürülür.

Şu soru kalıyor geriye: Öznelci ve biçimci «ileri» okullar gerçek yaşama ve halkın gereksinmelerine bunca yabancıysalar, bugün çevrelerinde toplanan besteci ve eleştirmen grupları arasında niçin bu kerte coşku ve coşkunluk yaratıyorlar? Müziksel olarak söyleyelim, bunlardan her biri birer ceset olup çıkmışken, bu okulların çevresinde bu denli bir etkinliğin gelişmiş olması ironik bir durumdur. Bunun nedeni de, bu okulların tüm «başkaldırıcılık» taslamalarına karşın, bugün akademizmi temsil etmeleridir. Akademizm ise daima kültür sorununun güvenlikli veya gerici yanında olmak isteyen tutucu kafalarda yaygın olan birşeydir. Kısmen inceden inceye işlenmiş biçimsel dizgeleriyle bu okulların, bestecinin, aynı okula bağlı kafadar besteciler tarafından övgülerle karşılanacak, gerçek yaşamdaki mücadelelere girmek ve bu mücadeleleri müzikte yansıtmaya uğraşmak gibi zorlu bir etkinliğe girişmek zorunda kalmadan, her biri görünürde «iyi yapılmış» bir sürü yapıt verebileceği bir aracı oluşturmalarındandır. Kısmen bu okuların bir dünya görüşünü temsil etmelerinden, korku ve azap içinde kıvranan, kendini mahvolmuş hisseden burjuvaya bu korkuyu ve felaketli yazgı duygusunu tüm insanlık için gerçek görünümlü felsefi bir genellemeye çevirme yeteneğini vermesindendir. Kısmen de, biçimciliğin, sanatın yaşam yerine konabileceği bir aracı oluşturmasındandır. Besteci ve dinleyici, tartım ve tınının salt içorgansal güçlü etkileviminde ve geriliminde, kakışık seslerin sarsıcı niteliğinde tüyler ürpertici bir yan ve coşku bulur. Yaşamdan kapı dışarı edilen çatışmaların yerine, bir flüt ya

da trompetin, bir eksenin başka bir eksenle insanın tüylerini dimdik eden serüvenleri geçirilir. Bu tür müziğin bestecileri ve savunucu eleştirmenlerinin gözüne, dramatik olan ve folktan esinlenen müziği değişik başarı dereceleriyle yaşatmaya çaba gösteren Ernest Bloch, Ralph Vaughan-Williams, Jan Sibelius ve Sergei Rachmaninof gibi bestecilerin yapıtları, tanımlanamayacak kadar iç sıkıcı ve çirkin görünür. Bunlar ellerinde hazır maları olan tüccarlar gibi, kendi ürünlerini satmak için bu «rakip» müziği kötülemek zorundadırlar. Sovyetler Birliği'nden çıkan her müzik yapıtını ya da müzik eleştiri tartışmalarını, en kötüleyici ve en akla sığmaz nefretle dolu ifadelerle karşılamaları doğaldır. Zaman olur, «eleştirilen» Sovyet bestecilerine yakınlık duyarmış gibi bir tavır takınırlar; oysa en çok «eleştirilen» Sovyet bestecisinin müziği, Birleşik Devletler'deki en seçkin düzinelerce bestecinin tümünün birden icrasından daha çok icra olunur ve de müzik besteleme konusunda fiilen daha fazla özgürlüğe sahiptir. Onlar Sovyet müziğini «geri», «modası geçmiş», «burjuvaca» diye yererler, oysa bu müzik dinleme şansına eriştiği her yerde beşeri imgeleminin tazeliği ve canlılığı ile dinleyiciler arasında en popüler müzik haline gelmiştir. Birleşik Devletler'de ise, müzik kuramının ve eleştirisinin soysuzlaşmasının tipik özelliği şudur: Besteciler, kuramcılar ve bilginler ondördüncü yüzyılın «chant»ı gibi müzik alanlarını açgözlülükle incelerlerken, kendi büyük geleneklerini, örneğin ondokuzuncu yüzyılın işçi sınıfı mücadelelerine eşlik eden müzik zenginliğini ya da karaderili halkın olağanüstü katkılarını yeniden keşfedip değerlendirmeye en küçük ilgi göstermezler.

MÜZİK VE SOSYALİZM

Bartok, Prokofiev, Şostakoviç
Sovyet Müzik Eleştirisi

Zamanımızın gerçekçiliği işçi sınıfının dünya görüşüne dayalı olmalıdır. Tüm geçmiş boyunca, yaşam için gerekli gereçleri, önceleri toprak üzerinde, daha sonra maden ocaklarında, atelyelerde, fabrikalarda üreten emekçiler, kendilerini sanat yönünden geliştirebilecekleri araçlardan yoksun bırakıldılar. Sıradan insanlar halk sanatının olağanüstü örneklerini yaratmışlardır. Ne var ki, halka en gelişmiş bilgilere, tekniğe ve sanat biçimlerine sahip olma olanakları verilmediği için, halk sanatı her zaman sınırlı kalmış bir sanattı. Her türlü eğitim gibi bunlar da, aynı zamanda üretim araçlarının sahibi olan sınıfın elindeydi.

Bu durumda, müziğin geçmişteki gelişmesi büyük ama eşitsiz olmuştur. Müziğin hem içerikçe hem de biçimce ileriye doğru sıçrama yapması, yaşamı betimleme yolunda yeni bir gerçekçilik düzeyine varabilmesi için, toplumsal güçlerde değişmelerin gerçekleşmesi zorunlu olmuştur. İlerleme de, gerçek bir ilerleme olmasına karşın, hep tek yanlı olmuştur. Kaçınılmaz bir aşama olarak profesyonel müzisyenin ortaya çıkışı, müziğe amatör ve halk katkısının azalmasıyla sonuçlandı. Bes-

telemenin önem kazanması, doğaçlamanın gerilemesi demek oldu. Müzik sanatının kentlerde büyük beste biçimleri içinde gelişmesinin yanında halk müziği geriledi. Kapitalizm altında senfoni ile opera, oda müziği ile senfoni, ticaret ve estetik alanındaki rakiplerdir. Usta konser icracısı, bestecinin düşmanı haline gelir; geçmişin klasikleri, günümüzün besteleriyle rakip duruma getirilir. Armağan, ödül, bağış gibi ufak tefek kimi feodal korumacılık kalıntıları bir yana, ister «klasik» olsun, ister popüler olsun, ister konser salonu için bestelenmiş olsun, ister dans ve şarkı kompozisyonları olsun, müzik bir ticaret uğraşı olup çıkmıştır. Müziğin biçim ve içeriğini, bu yetenekli kişileri para karşılığında tutan kişi denetler. Ne denli usta olurlarsa olsunlar, bu gibi yetenekli kişiler, «gişe» ve kâr kılığına girmiş bir buyurganlığa boyun eğmek zorundadırlar. «Sanat için sanat» başkaldırısıyla orta yere atılan kişi, kendini insanlardan kopmuş buluverir. Büyük halk kitleleri, kendi yaratıcılıkları unutturularak, tekdüzeleşmiş bir fabrikasyon malı matahın alıcısı durumuna getirilirler.

Dünyamız bugün misli görülmemiş bir değişmenin, bir sınıfın öbür sınıfı sömürmesinin ortadan kalkacağı bir durumun şafağını yaşamaktadır. İnsanoğlunun doğa üzerinde kolektif egemenlik kurma olanakları, gereksinimlerini üretebilme yetenekleri öylesine gelişmiştir ki, insanlar, emeklerinin yarattığı meyvalardan, yalnızca tüketilen şeyler bakımından değil, sanatsal güçlerini en eksiksiz biçimde geliştirebilmeleri bakımından da yararlanabilme olanağına kavuşacaklardır. Bu bir «aynı düzeye getirme» (levelling) değildir. Şimdiye kadar olduğundan çok daha zengin sanatsal yaratım kaynaklarının hizmete açılması demektir. Tüm insanlığın, sınıfsal çıkarlar yüzünden doğruya ve gerçekle yüzyüze gelmeye çekinmeden, ya da gerçekten ve gerçeklikten uzaklaşmadan, dünyayı bütün

selliği içinde öğrenmekten, o dünyanın efendisi olmaktan başka hiçbir çıkarı olmaması demektir. Başkalarını sömürmekte herhangi bir çıkarı bulunmayan, eşyanın olduğu hale ilişkin gerçekten başka hiçbirşeyde çıkarı bulunmayan işçi sınıfının dünya görüşüdür bu.

Herkesin kendi sanatsal yeteneklerini geliştirme hak ve yeterliliğine sahip olabilmesi amacına yönelik olarak, tekyanlılığın kırılması, hiçbir sınırlama olmadan en eksiksiz insanlık, çağdaş dünyada işgörmekte olan doğal, toplumsal ve tarihsel güçlere ilişkin bilimsel bilgi, ilerlemeden yana yan tutma, işte bütün bunlar genel olarak toplumcu gerçekçiliğin içeriği ve amacı olarak adlandırılabilir.

Şu anda dünyanın oldukça büyük bir bölümünde ya sosyalist ya da doğruca sosyalizme doğru ilerleyen işçi sınıfı toplumları var. Çağımızın tarihsel özünü oluşturan, işte bu olgudur ve de hangi ülkede yaşarsa yaşasın, hangi sınıftan olursa olsun, herkesin anlaması gereken bir olgudur bu. Bir dünya savaşının daha, akıl almaz yıkıcılığına karşı, barış davası, bizzat insanlığın geleceği, sosyalizmle kapitalizmin kendi geleceklerini barışçı yoldan kurabilmelerinin güvencesine bağlıdır. Bunu göremeyenler «savaşın kaçınılmazlığından» söz edenler, ya da savaşın «insanoğlunun yüreğinin derinliklerinde yattığını», insan soyunun «mahkûm» olduğunu, ya da kapitalizmin her türlü özgürlük ve «kültür»le eşanlamlı olduğunu ileri sürerek aynı şeyi demeye getirenler, başkalarını aydınlatmayı önerenler, saygı görmeye layık düşünürler olma hakkından vaz geçmektedirler. Böylesine ürkmüş, bilisiz, yoksul mu yoksul anlayıştan, bu denli suyu çekilmiş dünya görüşlerinden söz edebilecek hiçbir gerçekçi sanat yapıtı çıkamaz.

Bela Bartok

Günümüzde toplumcu gerçekçi müziğin sorunları

nelerdir? Zamanımızın bestecilerinden biri, Macar Belá Bartok (1881 - 1945) üzerinde durmak gerekiyor. Çünkü, Bartok işçi sınıfından olmayan bir temel üzerinde anlamlı ve ilerici olan bir müzik uğrunda verilmiş güçlü mücadeleyi temsil etmektedir. Bartok, esin kaynağı olarak köylülüğe dönmüştü. «Bu müzik [köylü müziği] ideal bir müzik Rönesansının başlangıç noktasıdır; besteciye köylülükten daha iyi yol gösterebilecek hiçbir usta yoktur,» diyordu. Yaşamının büyük bir bölümünü tüm Balkanlar'ı kucaklayacak biçimde halk müziği derlemelerine ve incelemelerine vermişti. Derlemiş olduğu onbini aşkın halk türküsü, müzik bilgi hazinesine kalıcı bir katkı oluşturmaktadır. Folk gereçlerine dayanan birçok eğitsel yapıtı, armonik, çoksesli ve tartımsal örüntülerin en basit başlangıçlarının doğuşunu izler. Bartok, bu çalışmayı hemen hemen kendi başına sürdürmüştü. Ara sıra Macar yetkililerinden cılız destek gördüyse de, zaman zaman onların düşmanlıklarına da hedef olmuştu. Onun bulguları, müziğin kökenleri konusunda pek çok ırkçı ve şoven kuramı yerle bir etti. Büyük bir folk kültürünü oluşturan birçok nağmenin karışımlılığını ortaya çıkardı. Ne var ki onun halk müziğinin kökenlerine ilişkin araştırmalarında, halk müziğinin kendinin çok ilkelci görüşünü benimsemekte o müziğin tam şarkı yapılarını inkâr etmek tehlikesi yatar. Bartok'un entellektüel yaşamı da, köylüleri kentlilerden ayrı tutarak, yanlış yere kente karşı kırdan yana olmak hatasını taşıyordu.

Bartok'un yaylı çalgı dörtlüleri, sonat, süit ve konçerto gibi büyük ölçekli yapıtları, folk müziğinde keşfedilen biçimlerin, çalgılamanın ve ezgisel gereçlerin geliştirilmesidir. Bunlar, büyük bir imgeleyim, özdenlik ve bütünsellikle bestelenmişlerdir. Ama gene de bu müziğin vuruşlu (percussive) seslerinin, çoğukez dinleyiciye neden bu kerte ürkütücü, bu denli gizli ve haşin, biçimsel örüntüleriyle de bu denli kar-

makarışık gelmesi sorunu önümüze gelir. Tüm beşeri imgeleyimine karşın, bü müzikte oldukça fazla bir köhneleşmişlik de vardır. Bir folk doğaçlamasına uygun düşen seslerle, uygulamada dörtlünün (kuartet,) sonatın ya da konçertonun tüm dokusunu oluşturan aynı sesler arasında oransızlık vardır. Bartok'un köylülüğe dönüşü, Schönberg'in ya da Stravinsky'nin otomatizmine bakarak «bilinçdışı»na ya da müzik tonlarının soyut işlenişine dönüşlerine oranla çok daha zengin deneyimler yapmaya olanak verdi. Özellikle de, 1915 ile 1920 arasındaki müziği, Birinci Dünya Savaşı'nda toptkacı olarak kullanılmış sonra da yüzüstü bırakılmış Macar köylülerinin ve tüm Balkan köylülerinin son derece feci deneyimlerini yansıtır. Bartok, köylülük için hiçbir çıkış yolu görmediği için de müziği dehşet aşırılıklarına ve şiddet duygularına varmıştı. Gene de Bartok, mücadele duygusunu, yaşamdan sağlıklı bir sevinç duyma duygusunu hiçbir zaman yitirmedi. Ayrıca, köylü müziğinin «katışıksız» gereçlerine bu denli büyük bir müziksel yapı ağırlığı ve bu denli büyük bir dramatik genişlik verme çabasına girdiği için de, bu en işlenmemiş gereç, onun müziğinde en kişisel ve en öznel imgeleyim biçimine dönüştü. Bartok'un ilerlemesi yavaş yavaş ve dolambaçlı oldu. Aşırıcıların tersine o, geçmişin büyük ve gerçekçi müzik kalıtını kuram açısından hiçbir zaman gözardı etmemekle birlikte, bu niteliklerden bazılarına büyük ölçekli yapıtlarında —sözgelimi orkestra için konçertolarında— başarılı bir şekilde ulaşmaya başlayabilmesi ancak yaşamının sonlarına doğru gerçekleşti. Onun başkalarına oranla başarısız kalışı da gösteriyor ki, bugün gerçekçi ve ilerici müzik kültürü sorunu tek başına bir insan tarafından, üstelik geçmişin en iyi ustalıklarından bu oranda büyük bir el çekmeyle çözülemez.

Müziğe işçi sınıfı yaklaşımı, folk müziğinin beşe-

riliğini, halkın yaşamından ve zulme karşı mücadelelerinden doğan gerçek beşeri imgeleri arayışı, müziksel gerçekçiliğin birikimsel gelişmelerinden öğrenilecek tekniklerle birleştirir. Hem gündelik kullanımı amaçlayan hem de insanoğlunun en geniş ve en kapsamlı dramatik ve toplumsal deneyimlerini sunan bir sanatı arar. İşçi sınıfı ülkelerinde, tüm sanat gibi müzik de tıpkı özel patronluk kalıntılarından nasıl uzaklaştırılmışsa, özel piyasa rekabetçiliğinden de öyle uzaklaştırılmış durumdadır. Müzik büyük halk kitlesi tarafından desteklenmekte, bu da müziği o halkın erişebileceği bir şey haline getirmekle güven altına alınmaktadır. Müzik, tıpkı çalışma hakkı gibi, onların hakıdır, ekmek gibi ellerinde olan birşeydir. Senfonik konserlerin, opera, oda müziği kurumlarının varlıklarını sürdürmek konusunda hiçbir zorlukları yoktur. Bunlar, toplu yaşamın toplumsal hizmetlerinin bir parçasını oluşturur; örgütlenebildikleri ve öğretilebildikleri her yerde sayıları hızla artar. Geçmişin usta işi yapıtları sunularak sürekli eğitim yapılır ve günün yeni yapıtlara değgin istemi bitmek bilmez. Aynı zamanda da, amatör müzik yapma şarkı ve çalgı icrası da sürekli genişler, ki bu da bu etkinliklere katılan insanlar için kendi başına zengin bir müzik eğitimini oluşturur.

Örneğin Sovyetler Birliği'nde, ülkenin gerek istila, gerek emperyalist güçlerden destek gören ve beslenen iç savaşla darmadağın olduğu o ilk yıllarda, en büyük özen kültür inşa ve korumasına gösterilmişti. Sovyetler Birliği'nin tüm gelişmesine, yalnızca bir «ilginin ifadesi» olarak değil, en elle tutulur biçimde, her yıl bütçeden olabilecek en büyük ödeneği tiyatroların, konservatuarların, opera kumpanyalarının, orkestraların kurulmasına ve müzik aletleri yapımına ayırmakla da özen gösterildi. 1939'da Sovyet Bestecileri tarafından 29 yeni opera üretilmişti. 1940-41 gibi özel

bir müzik sezonu içinde, Hrennikov'un yeni bir operası 26 tiyatroda 154 kez oynandı. Sovyet bestecilerinin öbür yeni operaları ise, sırasıyla 130, 30, 34 ve 34 kez oynanmıştı.

Ulusal cumhuriyetlerin ve özerk ulusal grupların kültürleri, bir yandan onların geleneksel halk kültürlerini korumak ve özendirmek, bir yandan da onların şimdiye dek bilmedikleri senfoni ve opera müziği biçimlerini o halklara götürme çabasıyla sürekli olarak beslenmektedir. Büyük kentlerde, Sovyetler Birliği'nin dört bucağından gelmiş icracıların katıldığı dönemsel folk müziği gala festivaleri düzenlenir. Halk çalgılarıyla standart konser çalgılarını birleştiren, beste müziğini doğaçlama ile bağdaştıran türde opera gibi yeni yeni biçimler geliştirilmiştir. Bu tür ulusal gelişimlerin örneği, 1929'da senfonik müziği ve operayı bilmeyen Buryat Mogolistan halkının, 1940'ta ondört günlük bir Buryat Mogol müzik sanatı gösterisi için Moskova'ya tam bir bale ve opera grubunu gönderecek duruma gelmiş olmasıdır. Besteciler, yazar ve ressamlarınkine benzeyen bir birlik içinde örgütlenmişlerdir. Bu birlik, ödemeleri, yapıt haklarını belirler, müzik eğitimini yürütür, müzik besteciliğini özendirir, genç ve yetişmekte olan bestecilere maddi yardımda bulunur. Çocukların müziksel eğitimi, hem okul öğretiminin normal bir parçası olarak, hem de Özel Yetenekli Çocuklar için Müzik Okulları biçimiyle özellikle zengindir. Yetenekli bir müzik icracısının geçimini sağlama yönünden bir sorunu yoktur; icracıya olan istem, var olan icracı sayısını kat kat aşmaktadır. Önemli bir yeni bestenin çalınmaya hazırlandığı sıralarda, günlük gazetelerde o besteyi açıklayan makalelere büyük yer verilir. 1946'da halk Nazi istilasının yıkıntılarını onarmaya giriştiği sıralarda, planlar 39 yeni senfoni orkestrasının, bir o kadar da koro ve oda müziği grubunun eğitilmesini öngörüyordu.

Böyle bir müzik yaşamının besteci üzerindeki etkisi, Dmitri Şostakoviç'in meslek yaşamında görülebilir 1906'da doğan Sostakoviç, mesleki müzik öğrenimine, şimdiki Leningrad'ta 1919'un sıkıntılı koşulları altında başladı. 1923'te konservatuardan mezun oldu. İki yıl sonra da Birinci Senfonisini bitirdi. Bu, ona hem Sovyetler Birliği'nde hem de tüm Avrupa ve Amerika'da büyük ün sağladı. Bu yapıt, senfoni biçiminin özsel dramatik ve büyük ölçeklilik niteliğini kavramış olmasıyla, sımsıcak şiirselliğiyle, büyük hümanist Rus müzik geleneğine bağlılığıyla ve dupduru anlatımıyla olağanüstü bir yapıttır. Aynı zamanda, parlak orkestral rengiyle, ezgileri ayrı ayrı noktalayan çarpık kakışmayla haşarı bir mizahı kullanmasıyla yepyeni modern bir yapıttır da.

Şostakoviç'in daha sonraki birkaç yıllık çalışması Birinci Senfonisi'nin düzeyinde olmadı. 1936'da yazmış olduğu *Mtesenk'li Leydi Macbet* operasının aldığı eleştiriler, bu eleştirileri anlama yolunda hiçbir zahmete katlanmadan tüm Avrupa ve Amerika'da geniş çapta yayınlandı. Şostakoviç'in ve Sovyet müziğinin başına gelecekler konusunda korkunç kehanetler savruldu. Bu kehanetlerin ne denli gülünç oldukları, sonraki birkaç yıl içindeki gelişmelerle ortaya çıktı. Şostakoviç, gene de son derece saygın bir öğretmen ve besteci olarak kaldı. Ne var ki, 1920'lerde ve 1930'ların başlarında Sovyet müzikçileri Avrupa'nın «ileri» müziğini hararetle karşılamış ve incelemişlerdi. Berg, Hindemith, Milhaud ve öbürlerinin operaları ve senfonik yapıtları pek çok kez oynanmış, çalınmıştı. Birçok besteci tüm klasik geçmişi bir yana bırakmış, oturup baştan aşağı esprili, taşlamalı ve seyirciye nanik yapan yapıtlar ya da lokomotifleri, fabrikaları betimleyen doğalcı gürültüler yazarak «devrimci» ve «halkın malı» bir müziğin yapılabileceğini sanma tuzağı-

na yuvarlandılar. Muziksel gelişme üzerindeki bu engeller, «*Mtesenk'li Leydi Macbet*» eleştirisiyle kırıldı.

Sovyet eleştirisi, «tepeden inme» dogmatik bir söylem olmadığı gibi, Amerikan basınının bu denli şamatayla açıkladığı bir buyruk da değildir. Sovyet siyaset ve kültür yaşamında önde gelen kişilerin halkın öz gereksinimlerini, tepkilerini ve düşüncelerini bilinçli ve duru bir biçimde formüllemek, «toplumsal bilinci», gerçekliklere uyanıklığı temsil etme yolunda bir girişimdir; aksi halde halk bu uyanıklılığını müziğe tamamen uzak durarak dile getirir. Önde gelen sanatçılarla halkı birbirine daha fazla yakınlaştırabilecek bir aracı, dolayısıyla da sanatçının kendini geliştirip olgunlaştırabileceği tek aracı sağlama çabasıdır bu. 1936 eleştirisi, Sovyet kültür yaşamının temel ilkelerinin, geçmişin en büyük başarılarının iyice öğrenilip eleştirici gözle yeniden biçime sokulması, çağdaş yaşamı iletmeye yeterlikli bir sanatı geliştirme gereksiniminin bir kez daha dile getirilmesidir.

Eleştirilerin yararlı olduğunun kanıtı, müziğin kendinden de görülebilir. Şostakoviç'in, Mossolov'un *Demir Döküm*'ü gibi benzeri yapıtlarıyla birlikte eleştirilen yapıtları, *Altın Çağ* ve *Leydi Macbet* bilinen tanınan yapıtlardır; bunları yeniden hayata döndürmek yolunda hiçbir yerde hararetli bir istek yoktur. Bunlar teknik bakımdan parlak yapıtlardır, oldukça fazla bir taşlamalı mizah taşırlar, ama müzikleri yirmili yıllarının «düş kırıklığı» müziğinin taşıdığı cılız ve olumsuz niteliklerin pek çoğuna sahip olan gevşek bir müziktir de. Bunlar beşeri imgeleyimden yoksundurlar, halkın topluca uzak durduğu, alaya alınan kişinin kendisi olduğunu hissetiği «devrimci» bir müziği temsil ederler.

Şostakoviç'in, 1936-37'de yazdığı Beşinci Senfoni'si, ona hiç kimsenin yazmasını söyleyemeyeceği bir yapıttı. Birinci Senfoni'sinin taşıdığı nitelikleri, yepyeni bir enginlik ve olgunlukla yeniden yaratıyordu.

Yapıtın nitelikliği, karşılaşmış olduğu kabul ile bir kez daha tanıtlanıyor. Bu senfoni, yüzyılımızın kendilerini konser repertuarının sürekli parçaları olarak kabul ettirmiş, dünya üzerinde herkesçe sevilen, döne döne çalman birkaç senfonisinden biri olup çıktı. Beşinci senfoni, sözün gerçek anlamında duru ve anlatımsal olan, ama başka hiçbir bestelenmiş yapıtta bulunmayan, besteciye özgü gerçekten yeni olan bir biçeme sahiptir. Bu ilerici atılışın tipik örneği, içinde hiçbir fazlalığın bulunmadığı, insanlıkla dolup taşan ve anlatımsal olan aydınlık ilk bölümüdür. «Arioso» biçeminde uzun, sürekli bir ezgisel deklamasyon olan bu bölüm, konuşmaya benzer dokunaklı seslemelerle bezenmiş ezgi cümlelerini, tanımlanamayacak kadar coşku verici bir dramatik ve trajik nitelikle birleştirir.

Altıncı senfoninin açılış bölümünde ve Yedinci «Leningrad» senfonisinin ağır bölümünde de ortaya çıkan bu anlatımsal deklamasyon biçemiyle birlikte Şostakoviç, gerek Beşinci ve Altıncı senfonilerinin bitiminde gerekse Piyano ve Yaylı Çalgılar Beşlisindeki büyülü dingin bölümde görüldüğü gibi, kendini en sevdiren türde bir ezgici olduğunu da göstermiştir. Onun daha sonra karşısına çıkan sorun, şarkıya benzer ezgiyi ve bu ezgideki beşeri imgeleri en yoğun bir dramatik doku ile birleştirerek daha zengin ve daha derin bir müzik biçemine ulaşmaktı. «Leningrad» senfonisinde bu yönde büyük bir adım attı. Faşist istilasının ilk aylarında Leningrad savunmasına katıldığı sıralarda yazmış olduğu bu yapıt, yirminci yüzyıl müziğinin tarihsel bir başarısıdır. Tüm antifaşist dünyadaki dinleyicileri derinden coşturan bu yapıt, müziğin kendisinin de zaferi oldu. Katışıksız müziksel araçlarla sanatı halk için bir günlük gazete kadar anlamlı ve coşturucu kıldı. Müziğin «çaptan düşmediği»ni ve müziği anlamanın zor olmadığını, halkın yaşamında en büyük önemi taşıyabileceğini, halka gericiliğe ve

insanı yok etmek isteyen güçlere karşı toplu mücadelesinde esin verebileceğini kamtladı

Sergey Prokofiev'in sanat yaşamı da, farklı bir biçimde de olsa, **sanatçının sosyalist toplumla** verimli ilişkiler kurmasını bunun kadar iyi biçimde gözler önüne serer. 1891'de doğan Prokofiev, 1917 Devrimi sırasında iyice olgunlaşmamış bir besteciydi. Kendi kuşağının çoğu «genç ilerici»leri gibi o da, tüm ondokuzuncu yüzyıl müzik biçemini dehşetle düşünecek tarzda eğitilmişti; geriye de, «geleceğin» silahları olarak nükte ve taşlama kalıyordu. Ne var ki, bu dar estetiğe karşın, «Klasik Senfoni», «Kaçak Düşler» ve Birinci Keman Konçertosu gibi erken yapıtları, bu yapıtları «modern» müziğin bir yığın yapıtından daha yükseklere çıkaran bir ezgi sevimliliğine sahiptirler. Prokofiev, 1918'de Sovyetler Birliği'nden ayrıldı. 1927'de kısa bir gezi için gene oraya döndü. Ardından, Stravinsky'ye destek olan bale yapımcısı Diaghilev ile birlikte çalışmak üzere Paris'e gitti. 1920'lerin sonları ile otuzların başlarındaki müziği, Prokofiev'in yeteneklerinin nasıl bozulmaya yüz tuttuğunu, ne tür bir çıkmaz sokağa saptığını açık ve kesin bir biçimde gösterir. Çalışma arkadaşlarından pek azının çıkış yolunu bulabildiği bir çıkmaz sokaktı bu. Bu döneme ait bazı yapıtları Üflemeli ve Yaylı Çalgılar Beşlisi Opus 39, *Çelik Çağı,* Divertimento Opus 43'tür. Bunlar son derece cılız müziklerdir. Çalgı tınıları ve mekanik bir tartım, müzikte yer etmeye başlamıştır.

1932'de Prokofiev yerleşmek üzere Sovyetler Birliği'ne döndü. Müziğinde gitgide yepyeni bir dönem biçimlenmeye başladı. Daha büyük bir ezgi zenginliğine ve derinliğine ulaşmakla kalmıyor, tüm yapıtları Sovyetler Birliği'ndeki yaşamın etkisini dışavuruyordu. Onun, bir konser akşamı uzunluğundaki büyük balesi *Romeo ve Jülyet,* halkın Shakespeare'e olan sevgisini, dramın beşeri ve toplumsal anlamı üzerinde direnme-

sini yansıtıyordu. Eisenstein'ın filmi için bestelediği «Aleksander Nevski» kantat'ı betimleme yetkinliği dramatik duyguları ve folk niteliği ile tarihe gerçekçi Sovyet yaklaşımını yansıtıyor, sıradan insanların oynadığı rolü açımlıyordu. Beşinci Senfonisine, gerçekte onun Birinci Senfonisi demek daha yerinde olur. Çünkü epik kahramanlıksallığı ve felsefi karakteri arayan ilk yapıtıydı bu. Bu olmadan, bir senfoni ancak gülünç bir biçim benzetmecesi olmaktan öte geçmez. Fa Minör Keman ve Piyano Sonatı, Opus 80, derinden duygulandıran bir savaş yapıtı ve tüm yüzyılın bu biçimdeki en dramatik yapıtlarından biriydi. Son yıllarda bunun kadar coşkuyla karşılanan, ne var ki bizim kıyılarımızda dinlenmemiş bir takım baleler de bestelemiştir.

Sovyet Müzik Eleştirisi

Sovyetler Birliği'nde eleştiri, halkın müziğe ve müzik yaratıcılarına karşı beslediği büyük ilginin bir belirtisidir. Hele Birleşik Devletler'de kendileri eleştirmen olarak boy göstermedikçe, tüm eleştirmenleri can düşmanı gören bestecilere bu özellikle garip gelecektir. Oysa, bu ilginin kanıtı Şostakoviç'in Sovyet Müzik yaşamında her zaman koruduğu yüksek konum, ezgilerinin dudaklardan düşmemesi, başarılı senfonik yapıtlarının müzikseverlerce büyük klasikler kadar eksiksiz tanınmasıdır. Sovyet eleştirileri, ülkenin gelişip serpilen müzik yaşamının, sanatçı ile halk arasındaki alışverişin bir parçasını oluşturur. Bu eleştiriler, besteciye halkın kendi ilerlemesini, halka erişme gereksinimini farkettiren, aynı zamanda da onun yapıtları aracılığıyla halka kendi başına ulaşamayacağı bir benlik verme sürecinin bir parçasıdır. Şostakoviç, öbür birkaç besteci gibi bu zor zamanlarda işte bu eleştiriler sayesinde gelişmiştir. Onun derinden

duygulandıran acı ve trajedi anlatımları, neşesi ve haşarı mizahı, dünya kültürünün malı haline gelmiştir. Bu gelişme, öbür Sovyet bestecileri için de doğrudur. Sovyet müziği genelinde tüm kızıl avına karşın, çağdaş müziğin en popüler birikimi haline gelmiştir. Tüketim amacıyla yapıt veren, başkalarına da yer açılsın diye yok edilecek yapıtlar üreten ticari bestseller'ler anlamında değil, sözcüğün gerçek anlamında popülerdir yapıtları. Hepsi birer başyapıp olmasa da, her yapıt beşeridir; dinleyiciler müzikte kendilerine beslenen derin saygıyı algılarlar.

Sovyet eleştirilerinin bir etkisi de, müzikteki «modernizm» konusunda özenle yaratılmış olan efsaneleri, hem de yalnızca bu müzik karşısında bezginlik, sevgisizlik ve duraksama hisseden dinleyicilerin asıl hatanın kendilerinde, «daha ince bir duyarlılığa» sahip olmayışlarında olduğunu hissettirecek kadar iyi reklam edilen efsaneleri çürütmek olmuştur. Sovyetler Birliği, müziğin yalnızca «yetenek» ustalık ya da deneyimsel yenilikle kalmayıp ciddilik ve derinlik de taşımasını isteyen müzik soruları atmıştır önümüze. Bu da, 1949 Dünya Barışı İçin Kültür ve Bilim Konferansı'nın delegesi olarak Birleşik Devletler'i ziyaret eden Şostakoviç tarafından çok iyi dile getirilmişti. «Büyük fikirler ve büyük tutkularla dolup taşması gereken, sesleriyle hem trajik kuşku hem de iyimserlik vermesi, insanoğlunun güzeliğini ve değerini tanıtlaması gereken bir yapıt yaratmak— İşte gerçekçiliğin önümüze koyduğu zor ve karmaşık görev.»[1] Bestecinin savaşa karşı güçlü bir barış etkeni olmasına olanak veren gerçekçiliğin bu büyük gücüdür. Şostakoviç'in şu soruyu sormasının nedeni de bu: «Barış, demokra-

[1] **Speaking of Peace: Reports Delivered at the Cultural and Scientific Conference for World Peace, March 25,-27, 1949, pp. 98-99.** National Council of the Arts, Sciences, ano Professions, N.Y., 1949.

si, ve ilerleme davasına biz müzisyenler sanatımızla nasıl hizmet edebiliriz?»

1948'deki eleştiriler ve tartışmalar, tüm kapitalist ülkelerin, özellikle de Birleşik Devletler'in bestecileri ve eleştirmenleri tarafından bir Sovyet düşmanlığı furyası ve Sovyet müziğinin yakın çöküşüne ilişkin meşum tahminlerle alaya alındı. Aynı besteciler, bu saldırıları bestecinin beste yapma «özgürlüğü» adına kaleme alırken, beste yapabilecek boş zamanı ne zaman bulacaklarını biraz olsun para kazanıp kazanamayacaklarını, yaptıkları bestelerden hemen hemen hiç kimsenin neden hoşlanmadığını, neden hiç kimsenin kendilerine ilgi göstermediğini düşünüp duruyorlardı Söylemek gerekmez ki, bu eleştirmenler ve «otorite»ler, bu kehanetlerini Şostakoviç'in zengin ve yeni bir ezgisel nitelik taşıyan, barışçı yaşamın inşasını söz ve müzikle kutlayan, büyük ölçekli bir koro ve orkesra kantatı olan «Orman Şarkısı» gibi yeni Sovyet müzik yapıtlarını irdeleyerek kanıtlamaya ya da çürütmeye hiç kalkışmamışlardı Orman Şarkısı, savaş sonrası yıllarının gerçekten «yeni» birkaç yapıtından biridir. Faşizmin yenilgisinden sonra insanlığın önüne açılan zengin ufukları ele alır. Müziği ise konusuna uyar, Şostakoviç'in daha önceki çalışmalarının tümünü aşan şiirsel bir tat ve sevinç taşır.

Bestecilerin, müzisyenlerin, eleştirmenlerin ve dinleyici kitlesinin geniş çapta tartışmalarını başlatan 1948 eleştirişi, bestecilere halk içinde yer alan engin değişmeleri, müzik besteleme alanında açılan yeni yolların, halkın yeni gereksinimlerini farkettirerek Sovyet müziğinin gelişmesine hız vermeyi amaçlıyordu. 1948 eleştirisi, konser salonu ile opera, profesyonel müzik ile amatör müzik, çalgı müziği ile sesli müzik, en ciddi «klasik» ilkelere dayanan müzikle popüler amaçlar için kullanılan müzik arasında var olan evvel eski karşıtlığı toptan yıkarak sos-

yalist gerçekliğin yeni bir düzeye çıkmasını sağlayacak bir temel döşemiştir. Konser salonuna gösterdiği ilgiyle Sovyet müziğinin tek yanlı bir gelişme gösterdiğine, onbinlerce amatör koronun ve çalgı grubunun Sovyet bestecilerini halka en iyi nitelikte müziği götürerek halkın düzeyini yükselterek konser salonundan çok uzaklarda bulunan dinleyicilere ulaşmak yolunda büyük olanaklar yarattığına, öte yandan da bestecilere müzikte yeni yeni beşeri imge kaynakları geliştirme olanağım verdiğine dikkati çekti. Operanın sorunlarına şimdiye kadar olduğundan daha ciddi ve daha derinden yaklaşmak gerektiğini belirtti, Sovyet bestecilerinin genellikle burjuva müziğinin gerilemesine özgü bir şey olan insan sesi için beste yapmama durumundan vokal müziğin ve şarkının savsaklanması hatasına düştükleri üzerinde duruyordu. Sovyet müzisyenlerinin bir konferansında Andrey Jdanov (1896-1948)'un ileri sürdüğü derin düşüncelerden biri şöyledir: «Biraz da sanatsal ustalığın yitirilmesi tehlikesine değinmek istiyorum. Biçimci çarpıtımlar müziği yoksullaştırdığı gibi, beraberinde sanatsal ustalığın ytirilmesi tehlikesini de getirir. Bu bakımdan bir başka yaygın hatayı da incelememiz gerekiyor. Bu hata, klasik müziğin daha basit, modern müziğin ise daha karmaşık olduğunu, ya da modern müziğin karmaşıklığının daha ileri bir adımı ifade ettiği inancıdır.»[2] Bu, gerçekten büyük ölçekli dramatik bir yapıt inşa etmek, sahne üzerinde tanınabilir beşeri karakterlemeler sunan bir opera, hatta gerçekten coşku verici ve söylenebilir bir ezgi yaratmak gibi temel becerilerini yitirmiş oldukları halde, kendi «ileri» tekniklerinden gizemli bir esnaf

[2] Andrei A. Zhdanov, **Essays on Literature, Philosophy, and Music**, p. 92, N.Y. 1950.

edasıyla söz eden pek çok çağdaş besteci için doğrudur.

Opera, hem en büyük müziğe hem de en büyük popülerliğe elverişli müziği dramatik olaylar ve deneyimlerle kaynaştırarak halkı tüm müziğin anlamı bakımından eğiten en zengin tarihsel müzik biçimlerinden biri haline gelmiştir. Bütün tiyatro biçimleri gibi, gerici yönetimlerin korktuğu ve sansür ettiği birşey olmuştur. Sovyet eleştirilerinin opera üzerinde daha da yoğun bir çalışma yapmak, en gerçek ve en çağdaş olan temalara bağlı kalmak için çağrıda bulunması anlamlıdır. Eleştiri, «operayla senfoni müziğindeki, koral müzikteki ve dans müziğindeki» dar görüşlülüğe saldırmakta, bütün türlerde niteliği yüksek ve yüksek idealler taşıyan yapıtların yaratılması için daha geniş bir bakış açısına sahip olmaya çağırmaktadır.

Eleştiri, Birleşik Devletler'de çok iyi incelenebilecek daha başka noktalara da parmak basmaktadır; sözgelimi, müzik eleştirisinin «eleştirmenin kendini belli bazı bestecilerin borazanı haline getirdiği, kimi müzik eleştirmenlerinin nesnel ilkeleri göz önünde bulundurarak eleştiri yapacak yerde, aradaki dostluğun yüz suyuna yapıtları tepeden tırnağa överek, önde gelen müzisyenlerden birine ya da öbürüne yaltaklanma yoluna gitmeleri.» suçlaması. Birleşik Devletler'de çağdaş müziğin tartışıldığı çevrelerde yaygın olan klikçilik, buralarla ilişkisi olan herkesçe bilinen bir şeydir.

Jdanov, daha fazla «yaratıcı tartışma» yapmaya çağırmış, şöyle demiştir: «Yaratıcı tartışma olmayınca, eleştiri ve özeleştiri olmayınca, ilerleme de olmaz... Eleştiri ve yaratıcı tartışma eksik olunca, büyümenin pınarları kurumakta, bir küflenme ve durgunlaşmanın sera atmosferi yaratılmaktadır.»[3] Özeleştiri, müzik ta-

[3] **Ibid., p. 78.**

rihinde hiç de yeni bir şey değil. Her büyük sanatçı, derin kendiyle hesaplaşma dönemleri geçirmiş, eski çalışmalarını kıyasıya eleştirmiş, yeni gelişme yolları bulmaya çaba göstermiştir. Sovyet eleştirisinin yeni olan yanı, daha açık ve daha toplumsal oluşu, müziğin ilerlemesini sağlamış olan tarihsel güçlere daha bilinçli bulunuşudur. Gene Jdanov, şöyle demiştir: «Anlaşılabilir olan her şey deha eseri olmaz, ama her gerçek deha eseri anlaşılır ve ne kadar büyük bir deha eseri olursa, geniş halk kitleleri tarafından o denli fazla anlaşılır.» Bu ise müzik tarihinin ortaya koyduğu şeyin yeni bir anlatımından başka bir şey değildir. Çünkü Bach, Mozart, Beethoven, Verdi, Çaykovsky çağlarında erişebildikleri dinleyicilerin sınırlılıkları içinde (de olsa) anlaşılabilen bestecilerdi. Bununla her büyük müziğin tüm dinleyenler tarafından hemen anlaşılacağı söylenmek istenmiyor. Büyük sanatın açıklanabileceğini ve öğretilebileceğini günümüzün sanatının ancak «gelecek»te anlaşılabileceği savında bulunmanınsa, bu sanatın yoksul mu yoksul içeriğini gizlemek olduğunu söylüyor.

Jdanov, gene şunu ileri sürüyor: «Enternasyonalizm özünde ulusal sanatın çiçek açtığı yerde boy verir. Bu gerçeği unutmak, yol gösterici çizgiyi gözden yitirmek, kendi kişiliğini yitirmektir, vatansız bir kozmopolit durumuna düşmek demektir. Ancak kendi iyice gelişmiş müzik kültürüne sahip olan bir ulus, başka halkların müziğini değerlendirebilir. Ayna zamanda kendi ülkesinin gerçek bir yurtseveri olmadan, ne müzikte ne de başka bir alanda enternasyonalist olunamaz. Enternasyonalizm, başka halklara saygı üzerine kurulduğuna göre, öz halkına saygısı olmayan, öz halkını sevmeyen enternasyonalist olamaz.»[4] Bu ise, Paris, Viyana, Londra ve Roma'da aynı for-

[4] Ibid, p. 86.

müllerle üretilen müziğin tıpkı tıpkısına aynı ve hem yurt içindeki hem de yurtdışındaki dinleyiciler için son derece sıkıcı olan, bir atonal ya da politonal formüller dizisine uygun müzik üreten Birleşik Devletler'deki birçok besteci tarafından üzerinde durulmaya değer bir şeydir. Enternasyonalizm, halklar arasında karşılıklı yardımlaşma, fikir, deneyim ve bilgi alışverişidir. Kozmopolitlik ise, gerçekçiliği ya da beşeri imgelemi kapı dışarı eden, etkilerinin hissedildiği heryerde ulusal kültürleri tahrip eden müzik sistemleri üzerinde ayak direyerek halklar üzerinde baskın bir emperyalist kültür diktatörlüğü kurma girişimidir. Bugün atonalite ve politonalitenin kozmopolit diktatörlüğü, Tin Pan Alley'in fabrikasyon müziğindeki ile el ele yürümektedir ve bunların yıkıcı etkisini gerek Avrupa'da gerek Birleşik Devletler'in kendinde kolayca görmek olanağı vardır.

Bu eleştirilerin ne denli az anlaşıldığının bir örneği, *Journal of The American Musicological Society*'de yayınlanan «Sovyet Müziğinde Biçem Değişiklikleri» başlıklı bir makalede Nicholas Slonimsky tarafından verilmektedir. Bu makale, Sovyet müziğinde, «Sovyet halkının yaşam ve mücadelelerini yansıtan canlı gerçekçi müzik» üretmeye söz veren ve «kitlelerin sanatsal ve müziksel eğitimini her alanda harekete geçmesinin zorunluluğunu»[5] kabul eden Sovyet bestecilerinin demeçlerinden oluşan «geciktirici eğilimlerin» keşifleriyle doludur. İnsan merak ediyor, acaba bir grup Amerika'lı besteci çıksa, Amerikan halkının yaşam ve mücadelelerini yansıtan «canlı gerçekçi müziği» amaçladıkları yolunda bir demeç verse, ya da bir «Amerikan halkının sanatsal ve müziksel eğitimini» iyileştirme programım hedef aldıklarını ilan etse, geciktirici bir eğilim mi sağlıyacaktı bu.

[5] **Journal of the American Musicological Society**, Fall 1950, pp. 236-55.

BİRLEŞİK DEVLETLERDE MÜZİK

Folk Müziği, «Sanat» Müziği ve Karaderili Halkın Müziği ve Tin Pan Alley

Bugün her ülkede bestecinin kendi geleceği yönünden önüne çıkan görev, barış içinde bir dünya, halklar arasında dostluk ve anlayış uğrunda mücadele etmek, güçlü beşeri imgeleri, gerçekçi dramatik içeriğe sahip, dinleyicilerince anlaşılabilir, onları harekete getirebilecek bir müzik yaratmaktır. Besteci konser sahnesini ve «popüler» müzik dünyasını aynı şekilde yöneten ticari bakışın oluşturduğu engele karşı, olabilecek her biçimi —senfoniyi, operayı, şarkıyı ve dansı— kullanma olanağına kavuşmak için savaşmalıdır. Güzel sanatlar açısından günümüzde, daha önceki dönemde hiç bilinmeyen bir türde, üstelik yaratıcı yeteneğin hazinesini oluşturan gizil bir dinleyici - seyirci kitlesi var. Geçmişte köle sahiplerinin kültürü ile kölelerin kültürü, feodal mülk sahipleriyle köylü halk, kent ile kır arasında varolan tüm engeller artık köhnemiştir. Sanatçı, halkı etkileyecek, dolayısıyla da tarihin kendinin ileriye doğru hareketini, daha önceki hiçbir çağda görülmemiş ölçüde hızlandıracak güce sahiptir. Bu perspektif ve olanak, aynı

zamanda sanatçı üzerinde gerçek dünyayı ve insan soydaşlarının yaşammı gözardı etmesi yönündeki baskıların daha da yoğunlaşması demektir. Bir ülkenin kültüründe gerçekliğe karşıt eğilimlerin baskın hale geliş derecesi, bu baskıların ne denli yoğunlaşmış olduğunun belirtisidir.

Nazi Almanya'sının kültür yaşamı, gerçeklikten bu tür kaçışın başörneğiydi. Bir «volk» kültürü yolundaki istemler ve «modernizm»e saldırılar çalımıydı satılmakta olan. Ne var ki, bu «volk» kültürü zamanımızın insanlarına değil de, ilkel kabile uygulamalarmdan abartılabilecek en kötüsünden boşinançlara ve şiddete dönüşü amaçlıyordu. «Modernizm»e, Stravinsky'nin politonal ve içorgansal müziğine yöneltilen saldırılara karşın, Richard Strauss'un yoğun kakışık sesleri eski efsanelerin kana bulanmış bir biçimde işlenmesi makbul şeyler haline gelmişti. Wagner'in Nibelungen efsaneleri ve Yahudi düşmanlığı, müzik kültürünün en yüksek noktası haline geldi; hatta Bach'ın *Ermiş Matta Passionu,* ortaçağdaki passion oyununun bu türüne musallat Yahudi düşmanlığı yüzünden sömürüldü. En büyük orkestra yönetmenleriyle müzik icracıları ülkeden sürüldü. Yaratıcı beste son buldu. Açık saçık şarkılar için büyüyen bir piyasa ortaya çıktı. Bu yıllar boyunca gerçekten nitelikli ya da insana birşeyler veren tek bir müzik yapıtı çıkmadı ortaya. Hatta bugün bile (1952-çev.) New York Times'ın bir Batı Almanya muhabirinin, bu kez edebiyat konusunda yazdıklarına göre, «Almanlar Nibelungen efsaneleri ile Krupp fabrikaları harmanının tiryakisi oldular.»[1]

Birleşik Devletler'in müziğinin geçmişinde, Whitman'ın şiirinin ya da Cooper'ın, Hawthorne'mn, Mark Twain'in ve Dreiser'in romanlarının kültürümüzdeki yeriyle oranlanabilecek hiçbir şey yoktur. Bu, halkın müziksel olmadığı anlamına gelmez; Birleşik Devletler,

[1] **New York Times Book Reviev,** Dec. 31, 1950, p. 6.

dünyada folk müziğinin en zengin hazinelerinden birine sahiptir. Bu müzik, yeryüzünün dört bir bucağından gelen insanlar tarafından getirilmiştir. Melezlenmekte ve yeni yeni filizler vermektedir. Bütün folk müzikleri gibi bu müzik de en çok, halkın emeğinin toplum yaşamının ve mücadelesinin bir parçası olarak kullanıldığı zaman serpilip gelişerek yaprak açmıştır. Büyük Devrimci Savaş şarkıları, 1812 savaşının şarkıları, denizci heyamolaları, Amerikan emekçilerinin ilk örgütlenme mücadelelerini yansıtan «makinsit» şarkıları, İç Savaş şarkıları, maden, orman işçileri ve demiryolu balladları, sendika şarkılarından oluşan büyük bir hazine vardır.

Birleşik Devletler folk müziğine en büyük yaratıcı katkıyı, karaderili insanlar yaptı. Afrika'dan köle ticaretinin yok ettiği kültürleri temsil eden zengin bir kalıt getirildi. Bu Afrikalı müzik kalıtı, Amerikan toprağı üzerinde bulunan hymn'lerin sözlerini ve müziğini özümleyerek, 1830 ile 1860 arasında köleliğe karşı güçlü bir silah olarak olarak doğan olağanüstü spiritual'ler hazinesini oluşturdu. Spiritualler, Karaderili insanlar arasındaki dayanışmayı tamtlayan araçlar, Underground Railroad* sinyaleri ve mesajları ve savaş türküleriydiler, dinin ancak gerçek yaşamdaki köleliğe karşı mücadeleyi desteklediği takdirde kendileri için anlam taşıdığı bir halkın dinsel müziğiydiler. Tıpkı köleliğe karşı mücadelenin, ülkenin tüm ilerleme ve demokratlaşmasında tarihi bir adım oluşturması gibi, spiritualler de bu spirituallerin güç ve güzelliğinden etkilenen bir çok insan, bunları üreten mücadelelerin niteliğinin farkında olmadıkları halde, bütün halk arasında en sevilen folk müziği kümesi haline gelmiştir.

Amerikan popüler şarkı ve dans müziğinin yani bu-

* 19. yüzyılda Amerika'da köleliğe karşı mücadelede Harriet Tubman'ın kurduğu güneyden kuzeye karaderili köle kaçıran gizli örgüt. ç.n.

gün Tin Pan Alley ile bütünleşmiş olan müziğin tüm gövdesinin özünü Karaderili insanların yaratıcı katkısı oluşturur. Tin Pan Alley müziğinin çoğunluğu biçimci bir fabrikasyon malı müzik olduğundan, yeni buluşlar yapamaz. Gereçlerini bir yerlerden ödünç almak, çalmak, aşırmacalar yapmak, biçimselleştirmek zorundadır. Bu gün Tin Pan Alley her yerden, Grieg ve Çaykovski'den, Meksika tangolarından, her ulusal grubun müziğinden, kovboy ve dağ şarkılarından ödünç almaktadır. Bununla beraber, niteliksel olarak kulağa en Amerikanca gelen ezgi kümeleri, tartım ve çalgılama, Karaderili halkın gerek doğaçlanan gerekse bestelenmiş dindışı şarkı ve danslarından alınmaktadır.

Bu dindışı müzik, plantasyon köleliği günlerinde iş şarkıları, tarla şarkıları ve köle sahiplerini taşlayan Cakewalk gibi danslar biçiminde oluştu. Ondokuzuncu yüzyıl sonlarıyla yirminci yüzyıl başlarında, buralarda blues ballad müziği, gene Savannah, St. Louis, Memphis ve New Orleans gibi güney liman ve ırmak kentlerinde yaşayan Karaderili topluluklar içinde de rags ya da ragtime adı verilen olağanüstü bir çalgısal müzik doğdu. Bu çalgısal müzik, daha çok marş ve dans tarzında olmakla birlikte, biçimsel düzenlenişi ve ezgi dizelerinin çoksesli örgüsü bakımından sıradan dansın gerektirdiklerini çok aşıyordu. Bu müzikte askeri bandolardan alınma trompet, klarnet ve trombon gibi çalgılar kullanılıyordu. Müzik geçmişin ve şimdinin yaşam ve mücadelelerinin beşeri imgeleriyle dolu zengin ezgisel ve şarkı-konuşma niteliğiyle doluydu. Bu müzik, hem folk geleneğinden hem de zengin beyazların balolarında ayak işleri gören Karaderili insanların keman, piyano ve daha başka çalgılar üzerindeki ustalıklarından da yararlanıyordu.

1900 ile 1930 arasında Scott Joplin, Ferdinand Morton, Joseph Oliver, Bessie Smith, Lillian Hardin, William Handy ve Louis Armstrong gibi yaratıcı kişiler

ortaya çıktı. Bunların müzikleri hâlâ geleneksel folk örüntülerinden yararlanmasına karşın, daha önce folk müziğinde bulunmayan nitelikler de taşımaktaydı. Bu müzik, kişisel icat, anlatım yeteneği, müzik bilgisi, bir müzisyenle öbürü arasında heyecan verici fikir alışverişi bakımından zengindi; bu da bu müziği bestelenmiş bir «sanat» müziği denilecek düzeye getiriyordu. Bu şarkıcı, çalgıcı ve şarkı yazarlarının, yeteneklerini geliştirebilecekleri akla uygun ve insanca koşullar kendilerinde sağlandığında, önde gelen Amerikalı besteciler arasına girebilecek yetenekleri vardı. Ne var ki, bu kişiler, sözcüğün en ucuz anlamında «şaklabanlar» olarak kabul edildiler. Bunlar, zamanlarının çoğunu, kendilerine en aşağılık bir şovenlikle muamele eden, bir müzisyen olarak varlıklarını sürdürebilmeleri için onları çoğukez palyaço kılığına girmek zorunda bırakan beyaz dinleyicilerin hizmetinde çalışmak zorundaydılar.

Halkın kullanmakta olduğu gereçlerin pek gelişmemiş (rudimentary) özyapıda oluşunun, çift anlamlı, üstü kapalı dilinin, bu sanatın biçimseleştirilmesine daima olanak verdiği ve bu müziği o halkın kendisine karşı kaba bir saldırıya dönüştürdüğü daima bir olgu olmuştur ve bu caz için de doğruydu. Bu bakımdan, 19. yüzyıl ortalarında yüzünü karaya boyamış şaklabanların sundukları minstrel şovları, Karaderili müziğinin kaba bir çarpıtmasıydı. Aynı şekilde caz, ticari bakımdan geliştikçe gücünü ve yeni fikirlerini bu Karaderili müziğinden aldı; ardından da biçimselleştirdi, özgün olanın çarpıtılmış biçimi haline çevirdi, dış kabuğa ağırlık verip toplumsal içeriğini kapı dışarı etti. 1910'lar ve 1920'ler, popüler müzik yayımının küçük bir iş olmaktan çıkarak, büyük bir ticari iş halini almaya başladığı dönemdi. Hâlâ yeni icatlara açıktı. Karaderili pek çok bestecinin şarkısı çok popüler hale geldi. Sayısız şarkı, kaynağı gösterilmeden Karaderili mü-

ziğinden «uyarlandı»; George Gershwin, Hoagy Carmichael, Vincent Youmans ve Richard Rodgers gibi başta gelen besteciler Karaderili müziğinden derin bir şekilde etkilendiler. Bu dönemin popüler şarkıları, şimdi her ne kadar standartlaştırılmış Tin Pan Alley biçimi deli gömleği içinde ve tüm «popüler» müziğinin standartlaştırılmış, anlamsız sözleriyle ortalığa dökülmüşse de, o günden bugüne (1952-çev.) bunlar aşılamamıştır.

1930 ile 1940'larda, popüler şarkı ve dans müziği tekele bağlandı, büyük fonoğraf plak şirketlerine, sinema sanayisine ve radyoya boyun eğdi. Böyle olmasına karşın, bu dönemde bile yaratıcı müzisyen olarak dürüstlükle mücadele eden, cazı bir dansın ve üç dakikalık fonograf kaydının sınıfları içinde olabileceği kadarıyla bir sanat haline getirmeye ve dağ gibi yığılmış bir ticari caz hurdalığı içinde gerçekten duygulandıran ve gerçekten güzel ince bir müzik akımını yaratanlar Edward Kennedy Ellington, William Basie, Theodore Wilson ve Mary Lou Willams gibi genellikle Karaderili olan müzisyenler oldu. Bu, her yeni fikrin, ticaret menecerleri tarafından düşmanca karşılandığı bir ortam içinde, ancak aşırılmak, biçimselleştirilmek ve daha sonraki yılların «hit» kalıbı haline gelecek şekilde yapıldı. Bu dönemde Karaderili müzisyenler en düşük ücretleri alıyorlar, çoğukez işsiz kalıyorlar, çoğukez ırk ayrımına tabi tutuluyorlar ve nadir durumlar dışında beyaz müzisyenlerle birlikte icradan alıkonuyorlardı.

Şu soru gelir karşımıza: Madem ki Birleşik Devletler'in bu denli zengin bir folk müziği kalıtımı var, madem ki bu denli yaygın bir müziksel etkinliği var, o halde neden buradaki bestelenmiş «sanat» müziği bu denli zayıf ve cılız bir gelişme göstermiştir? Buna verilen en yaygın cevap, müziğin «popüler» fabrikasyon müziği sanayisi tarafından yozlaştırılmasın-

dan suçlu olanın halk olduğudur. Oysa, bu müzikte yaratıcı olan her ne varsa, sıradan halktan gelmiş, bu müzik sıradan halk tarafından anlaşılmış ve benimsenmiştir. Gerçek neden, folk müziğinin geliştiği koşullar incelenince ortaya çıkmaktadır. Bu müzik, her zaman bir mücadele müziğiydi. Bu, yaşamın ve kişiliğin tüm yanlarını yansıttığı için, bir yanını o da oluşturmakla birlikte, yalnızca ezici siyasal ve toplumsal koşullara doğrudan bir saldırı olduğu anlamına gelmez. Karaderili halk arasında bu müzik öfke, taşlama, yakınmayla dolu ama aynı zamanda neşe, mizah ve yaşam coşkusuyla da dolu bir müzikti. İnsanların birbiriyle akrabalığını ortaya koyuyor, gelişen bir ulusal kültürün varlığını kanıtlıyordu. Halkın elinde hem bir savaş aracıydı, hem de sevmek gelişmek ve gülmek hakkı üzerinde ayak dirediği bir araçtı; kendine taşınır bir malmış gibi davranmaya çalışan, ona yalın yurttaşlık haklarını çok gören zalim bir sınıfa karşı kendi insanlığını tüm yanlarıyla kanıtlayabildiği bir araçtı. Özünde ve daha uzun bir tarihsel akış içinde ulusların doğuşuna ayna tutmuş, bu doğuşta rol oynamış, fikirler savaşını, yeni insan kişilik ve ilişki kavramlarını, ölmekte olana karşı doğmakta olanın dünya görüşünü oluşturmayı üstlendiği zamanlardaki büyük opera, şarkı ve senfonilerdekiler gibi en taze müziksel fikirleri üretmiş bestelenmiş «sanat» müziğinin gelişme koşulları da bunlar gibi olmuştur.

Birleşik Devletler'de müziksel besteye nadiren bu tür bir fikir ve mücadele arenası olarak bakılmıştır. Konser müziği ve opera, özünde Avrupa'dan ithal olunmuş bir eğlence ve Avrupa aristokrasisine öykünerek genellikle zenginler tarafından korunan bir lüks metaı olmuştur.

Bununla birlikte, ondokuzuncu yüzyılda bir Amerikan müziği yaratma uğraşına ciddi olarak sarılmış bir takım Amerikalı besteciler de vardı. Ne var ki bu bes-

teciler, bu sorunu «en iyi» Avrupa bestecilerinin yapıtlarından olduğu gibi aktarılan biçimlere belli belirsiz «Amerikan» ezgilerinin eklenmesi şeklinde gördüler. Bu Amerikalılardan biri, Edward MacDowell (1861 - 1908) idi. Bu bestecinin çoğu yapıtları övgüye layık ve ciddi bir şekilde kurgulanmış olmakla birlikte, yine de kesinkes ölüdür. Bu bestecinin «Amerikan» müziğinin bir örneği «Kızılderili Süiti»dir. Temalar Kızılderili temalarıdır, ama bunlar salt egzotik renk olarak kullanılmıştır. Müzikte Kızılderili halkın gerçek yaşamını, karakterini ve mücadelelerini betimleme, onları beşeri varlıklar görme diye hiçbir çaba yoktur.

Üzerinde durmaya değer olan Amerikan sanatı, demokratik bir sanat olmak zorundaydı. Demokratik bir sanat ise gerçekçi olmalıydı. Demokratik sanat, şu olgunun kavranmasına bağlıdır. Birleşik Devletler Cumhuriyeti, daha en başından Kızılderili halkın kendi toprağından sürülüp atılması üzerine, kölelik üzerine, İç Savaş'tan sonra ise, bir yandan yasalar bir yandan da linç urgamyla zorla dayatılan yarı-kölelik ve Jim Crow* üzerine kurulmuştur. Büyük Çek bestecisi Anton Dvorak (1841 1904) doksanlı yılarda Birleşik Devletler'de konuk kaldığında, dinlediği en güzel folk müziğinin ve besteciler tarafından incelenip kullanılmaya en değer müziğin Karaderili spiritualleri olduğunu ilan ettiği zaman bu, müzik dünyasında bir bomba etkisi yapmıştı. Estetler, en iyi Amerikan müziğinin kölelerden çıkmış olması olgusunu bir türlü içlerine sindiremiyorlardı. MacDowell'in öğrencisi Henry F. Gilbert (1869 - 1928) bir «Karaderili Temaları Üzerine Komedi Üvertürü» ve bir de bale, *Place Congo'da Dans* yazmış, Karaderili müzik temalarından yararlanmıştı. Yine de bu yapıtlarda Karaderili temaları, bir tür acaip,

Karaderili insanlar için Amerika'da aşağılayıcı bir tamlama. Irk ayrımını çağrıştırdığı için deyim olarak kullanılır. ç.n.

egzotik renk katmaktan öte gitmiyorlardı. Hem müziğin tonu, hem de bu müziğin bestelendiği «programlar» gereğinden fazla senli benli hale gelmiştir; Karaderili insanlara «dost olalım» buyrukları verir, ama öylesine herşeyden habersiz, öylesine patron tavırlı ve aşağılayıcı bir şekilde yapar ki bu halleriyle pekalâ düşmanca yapıtlar da sayılabilirler. Kuşkusuz, geçen yüzyılın en başarılı gerçek Amerikan beste müziği, Louis Moreau Gottschalk'ın (1829 - 1869), Amerikan Karaderili ve Batı Hint temaları üzerine kurulu birkaç piyano parçasıdır. Bu besteler ezgileri, tartım ve örgülerinin tazeliği bakımından gerçek bir folk karakterini korurlar. Bunlar kullandıkları gereçleri, folk karakterinin taşıdığı beşeri niteliği saygı duyarak işlemektedirler; kalkıp da bunları enteresan, garip ve yeni sesler olarak kullanmazlar. Gottschalk bir Creole* zamanının büyük bir Amerikan piyanistiydi.

New York Metropolitan Operası, «soyguncu baronlar» tarafından bir «sosyete» oyuncağı olarak yaptırılmış tipik bir feodal yapıdır. Şirket, Amerikalı şarkıcılara kötü bir Fransızca, İtalyanca ve Almancayla şarkı söylemeyi öğreterek paradan tasarruf etmesi dışında, Amerikalı olmadığı gibi, hatta birçok başyapıt sahnesinde, oynanmadığı için de büyük klasik kalıtımın bir gösteri yeri ya da müzesi de değildir. Senfoni ve opera, varlıklı heveskârlardan oluşturulan yönetim kurullarınca çekip çevrilir. Sezonlar kısadır; giriş ücretleriyse halkın burnunun dibinde olduğu halde bile büyük halk kitlesinin yaklaşabileceği gibi değildir. 1929 ekonomik çöküntüsünden sonra zengin opera ve senfoni patronları, faturaları ödememe kararı bile aldılar. Patronluklarından kıl şaşmazken, organizasyon siyasetlerine sımsıkı bağlı kalıyorlardı. Kamusal yönetim konusundaki her girişime karşı yaygarayı ba-

* Kızılderili melezi. - Çev.

sarken, «kültür»ü koruma adına halka bağış yapması için çağrıda bulunuyorlardı.

1900'den bu yana Birleşik Devletler'de ülkeye hiç olmazsa bir «sanat» müziğine sahip görünümü veren giderek artan sayıda ciddi müzik kompozisyonları yapıla gelmiştir. Yine de bu müzik yaşamı derin çelişmelerle doludur.

Müzik kompozisyonuna en büyük devlet desteği, 1930'larda çalışma yardım projeleri ve W.P.A. biçiminde yapıldı. Bunlar, bazı olağanüstü müzikli oyunlar, bestecilerin yapıtlarını dinleyicileriyle tartışabildikleri besteci forumları laboratuarları ve ucuz senfonik konserlerinin doğmasına neden oldu. Çağın emekçiden yana ve antifaşist ruhu, Earl Robinson'ın *Amerikalılar İçin Ballad*'ı, Marc Elitzstein'ın *Beşik Sallanacak* gibi özlü yapıtlarına esin verdi. Amerikan folk müziğinin değeri konusunda en tarihsel önemde çalışmalara girişildi. Yine de bunlara yalnızca «işsizlik yardımı» olarak bakılıyordu ve müzik yaşamı bakımından bu çok büyük olanakların çiçeklenmesine açılan bu kapı çok geçmeden aniden kapanacaktı.

Yirminci yüzyılın en büyük sanayi gücü olan Birleşik Devletler, müziğin yeniden üretimi için kullanılan radyo, sinema ve plak gibi mekanik araçların üretiminde dünyaya önderlik etmiştir. Bu da, müzik eğitiminin yayılmasına yadsınmayacak kadar yardımcı olmuş, çok sayıda insanın görkemle icra edilmiş büyük müzik klasikleriyle içli dışlı olmasını sağlamıştır. Ama ne var ki, bu ilerleme, piyasa satış yasalarına ve bu piyasanın kaba rekabetçiliğine bağlı bir durumda gerçekleşmiştir. Bu yüzden de, bir yöndeki kazanıma öbür yöndeki yıkılım karşı çıkmaktadır. Tüm müzik bir lüks metaı haline gelmekte ve hepsi de sağlıklı ve kapsamlı bir müzik yaşamı için gerekli oldukları halde, müzik üretiminin bir biçimi yaşamak için öbürüne karşı savaş vermek zorunda kalmaktadır. Sinema ve radyo, ki

bunlar kapitalizmin tekelci aşamasında yaratılan sanatın büyük çıkış yollarını temsil ederler, her tür Amerikan müziğini özendirmeye tam bir ilgisizlik göstermişlerdir. Hollywood ile radyo, en kötü caz demektir ve Karaderili halkın yapmış olduğu katkının ciddiyetinden ve gerçek değerinden hiç haberleri yoktur. Radyo programları, Anonim Şirket reklamlarının aracısıdır. Klasik müziğe, büyük bir şirketin olsa olsa ürünlerinin satışını arttıracağına ya da o şirkete itibar kazandıracağına akıl erdirildiği zaman, o da küçük küçük bölümler halinde yer verilir. Metropoliten Operası'nda bir zamanlar iki operası oynanmış bir besteci olan Deems Taylor, bugün klasik müzikten bölük pörçük parçalar çalan bir radyo «discokey»idir.

Gramofon plakları, müzik bilgisinin yayılmasına yardım etmiştir ve ilk günlerinde büyük Karaderili caz icracılarının birçoğunun sanatlarını geliştirmeye olanak buldukları bir araç olmuştur. Oysa, rekabetçi piyasa dünyasında fonoğrafın etkisi «canlı» müziği ilgiyi ve o müziğe desteği arttırmak gibi bir sonuç vermedi. Tersine, çok sayıda müzisyeni işinden etti. Müzisyenler sendikası «konservelenmiş» müziğe karşı yoğun grevler düzenledi. Bugün sendika üyelerinin yarıdan fazlası işsizdir. Müziğin makineleşmiş üretiminin ve müziğin profesyonel ustalar tarafından üretilen bir ticaret malına dönüştürülmesinin bir başka etkisi de amatör müzik ve evde icra edilen müziği öldürmesi olmuştur. Sonuç, büyük bir gizil yaratıcı yetenek kaynağını ve müzik sevgisini yaratacak, müziğin beşeri imgelerini geliştirecek bir kaynağın kuruyup gitmesidir. Amerikalı icracılar gelisme yolunu neredeyse caydırıcı olacak kadar güç görmektedirler, çünkü ülke üzerindeki tüm konser şebekesi, iki büyük fonoğraf şirketi ve radyo zinciriyle ilgili iki yönetim zinciri tarafından denetlenmektedir. Bu zincirler bir icracıyı ya yükseltir ya da öldürürler; az ücret verir, program dayatır, ün kazanma umudu olan hırslı

konser sanatçısını masrafını kendi cebinden ödeyeceği konserler vermek zorunda bırakırlar.

Müzik kompozisyonu alanında ciddi hiçbir besteci, geçimini yapıtlarından kazanamaz. Halka oynanma şansı pek az olduğu, kendinden istenen yapıt da çok büyük olacağı için, başlı başına bir opera yazmayı aklından geçirmesi bile olanaksızdır. Kaldı ki, besteci yaşayan gerçek dinleyiciler için oynanan bir opera sahnesi üzerinde çalıştığı duygusunu bile taşıyamaz. Bir senfoni, genellikle bestecinin sosyete patronlarından kayırma görürse, partisyonlarını hatta kendi çoğaltmak zorunda olduğu bestenin icrası kendisine bin dolar kadar bir paraya mal olduktan sonra icra olunur. Aaron Copland, bestecileri yapıtlarının parasal karşılığını elde edebilmeleri için örgütleme yolunda sürekli ve şu güne kadar başarısız kalan bir mücadele verdi. Çağdaş Amerikan müziği konserlerinin düzenlenmesi zordur ve en tanınmış ve en göz kamaştırıcı icracıların çaldığı konserlerle rekabet edecek durumda değildir. Bunun sonucu da, Amerikan bestesi genellikle diğer bestecilerin dinleyicilerine sunulan, böylelerinin esnafçasına mesleki konuşmalarına ve klik içi eleştirilerine sunulmak üzere yapılmış bir tür dışa kapalı prodüksiyondur. Bugün savaş üretimi için harcanan muazzam para, artan vergiler ve hayat pahalılığı, halkın cebinde müziğe vereceği parayı da kırpıyor. Müziğe en ufak bir devlet yardımı «sosyalistlik» sayılıyor. Yeteri kadar acaip olanı da, Amerika'nın Sesi'nin, Avrupa'ya, Amerika'lı dinleyicilerin dinleyemediği plakları ve icraları, ülkenin kültür yaşamının bir nişanesi olarak sunabilmek için büyük paralar harcamakta oluşudur. Karaderili olduğu için Birleşik Devletler'in hiçbir orkestrasında iş bulamayan son derece yetenekli Dean Dixon'ın yönettiği ve «bozguncu» diye saldırılara hedef olan Afrika İşleri Konseyi tarafından düzenlenmiş bir konser, Amerika'nın Sesi tarafından Amerikan müzik kültürünün bir örneği olarak plağa alınıp çalındı. Büyük

ve sevilen Karaderili sanatçı, konser dünyasıyla ilişiğini kesip yeteneklerini dar ve uzmanlaşmış konser dinleyicilerinin dışında kalan halk kitlelerine sunma kararını almış olan Paul Robeson'un, bu kitabın yazıldığı şu sıralarda (1952-Çev.) yurdun çeşitli yerlerindeki konserleri kovuşturuluyor, sanatçının yurt dışına çıkması engellenip duruyor.

Önde gelen yirminci yüzyıl bestecilerinin yapıtları, ulusun müziksel yaşamının bağrındaki çelişmeleri göz önüne serer. Birleşik Devletler bestecilerinin en özgünü ve birçok bakımdan en derini Charles Ives (1874—) etkin sanat yaşamının hemen hemen tümü boyunca tam bir yalnızlık içinde çalıştı. Müziği halka hiç çalınmadı, yalnızca kendiyle birkaç dostu arasında kaldı. Hymn ezgileri, ambar dansları, sokak marşları, popüler şarkılar ve ragtime gibi popüler Amerikan deyişini özgür ve düş zenginliğiyle kullanışı, büyük klasik ondokuzuncu yüzyıl biçimlerini yeniden yaratmak, «küçük kasaba» demokrasisinin komünal ruhundan, İç Savaş tartışmalarından ve 1890'ların popülist ruhundan birşeyleri canlandırmak girişimiyle ve görkemliliğiyle müziği olağanüstüdür. «Concord Sonatı»nda olduğu gibi, müzikte felsefi kavramları somutlaştırma yolunda cesur bir çaba gösterir. Bu sonatta Emerson. Hawthorne. Alcott kardeşler ve Thoreau'nun kişiliklerini, hem de hiç de orta vasat olmayan bir başarıyla yakalamaya çalışmaktadır. Ne var ki, halka açık konserlerin olmayışının besteci üzerinde neredeyse yıkıcı bir etkisi olmuştur. Çünkü müziğinin büyük bölümü zorluğu nedeniyle çalınamayacak durumdadır ve kimi zaman işitilen edimsel sesler bestecinin düşündüklerini iletmiyormuş gibi gözükürler, çünkü keskin ve anlaşılmaz bir biçimde çıkarlar. İşte, bestecinin eleştiriden, yapıtlarının icrasından para karşılığını almaktan, halkın onun varlığının farkında olduğunun en ufak belirtisinden böylesine yalıtılması, bugün Birleşik

Devletler'deki eleştirmenin «özgürlük» diye selâm çaktığı şeydir.

George Gershwin (1898 - 1937) Amerikan bestecilerinin belki de en zengin ezgi yeteneğine sahip olanıdır. Oysa, çoğu Broadway müzik şovları için yazılmış şarkıları, kendine dayatılan biçimci Tin Pan Alley kalıbının etkisi altındadır. Uyarlandıkları düzmece şiirlerin sığlığıyla sakatlanmışlardır. Onun *Porgy ile Bess* operası, ki müziği zenci müziğine çok borçludur, Karaderili yoksulların içinde bulundukları yaşamı romantikleştirme yolunda esef verici bir girişimdir. Bu yapıt ve onun hırslı konser orkestra parçaları da, onun hiçbir zaman Tin Pan Alley armoni, çalgı ve yapısal klişelerinden kopamamış olmasının kötü izlerini taşır.

Aaron Copland (1900 —), genellikle Amerikan bestecileri arasında en büyükleri olarak saygı görür. Bestelediği her yapıtta bir ustanın tüm bütünlüğüne sahiptir. Copland, 1920'lerde Paris'te müzik eğitimi gördü. Beethoven'ın klasik kalıtımını, Wagner'in en son romantizmi ile birlikte «modası geçmiş» bir müzik olarak olduğu gibi bir yana atıveren ve onsekizinci yüzyıl feodalizmin zanaatçı ruhuna «dönüş»ü ilerleme diye selamlayan düşünce okulunun çekiciliğine özellikle kapıldı. Sonuç, onun müziğindeki deneyim ve duygu kapsamının darlığı, çalgısal seslerin ağır basamasına yer veriş, bunun sonucu da tüm müzik anlayışının salt «duruluk» ve «biçim» adına daralması eğilimidir. Gerçek dramatik bir deneyime girişmeyi, yaşamın gerçek çatışmalarını temsil etmeyi, şarkı söyleyişi, lirik nitelikleri aramayı besteci akranlarının «eski moda» hatta bayağıca bulunmasından sürekli korkar gibidir. Sadece o değil, Roger Sessions, Roy Harris, Virgil Thomson ve Walter Piston gibi tüm bir Amerikalı besteciler kuşağı, biçimci dizgelerden ya da feodalizmden yararlanmayı, Amerikan müziğinin «kurtuluşu» sayma temel hatasına düşmüşlerdir. Günümüzde de Birleşik Devletler'deki en

güçlü etkiler ve beğenilen öğretmenler, müzikteki ulusal ve gerçekçi her niteliğe şiddetle karşı olan, ortaçağ geçmişinin düşünce dünyasında yaşar gözüken, baştan aşağı biçimci dizgeler öğreten, «coşkuların» müziğe olsa olsa «bilinçdışı» aracılığıyla gireceği kanısında olan Schönberg, Stravinsky ve Hindemith gibi bestecilerdir. Günümüzün Amerika'sında, müzik besteciliğinin en büyük bölümünün kullandığı kalıp bu olmuş çıkmıştır.

Birleşik Devletler'in kültür yaşamındaki yıkıcı etkilerden biri «ergitici pota» kuramı olmuştur. Hızla genleşen sanayileşme başka başka ülkelerden —Orta ve Doğu Avrupa'lı, İrlandalı, İtalyan, Alman, Slovak, Yahudi, Polonyalı, Çek, Çinli, Meksikalı ve daha başka— çok sayıda emekçiyi Amerika'ya ister istemez çekti. Ülke, fiilen bu emekçilerin emeği, Karaderili halkın emeğiyle inşa edildi. Ne var ki bu emekçilere «yerlerinde rahat durmaları»nı öğretmek gerekiyordu. Okullarda «ergitme potası» kuramı öğretildi, basında açıklandı. Bu kuram, bu emekçilerin kendi kültürel köken ve kalıtımlarından utanmalarını, «gerçek» Amerikan bir tip olarak bir takım efsaneleştirilmiş Anglo-Sakson burjuvazisi kalıplarını beğenmelerini öngörüyordu. Aynı zamanda da, gerçek Amerikan yerlileri olan Kızılderililerin uygarlıkları tarih kitaplarında eşine zor rastlanır bir iğrençlik, zalimlik ve mürailikle işleniyordu. Birleşik Devletler kültürüne Kızılderililerden aktarılmış olabilecek zengin katkılar, göçmen emekçi kitlelerden gelmiş olabilecek katkılar, tümüyle kazınmıştır. Müzik bakımından özellikle zengin olan kültür kaynaklarının bu şekilde tahrip edilmesinin yanı sıra, baskın ticari kültür ırkçı «hicvi»yle, bu kıyılara ayak basan her gerçek ya da sahte ulusal özyapıya burun büküşü ve bunları hafife alışıyla ün salmıştır.

En belirgin ve yıkıcı çelişme, Karaderili halkı ilgilendirenidir. Karaderili halk, Amerikan müziğine bütün halklar içinde en büyük katkıyı yapmış olan halk-

tır. Bu katkı, Karaderli halkın, kendisine her zaman ayrım uygulandığı, en düşük ücretlere karşılık en zor işlerin kendinin sırtına yüklendiği, eğitim ve meslek olanaklarından yoksun kılınmış olduğunu ve Karaderililerin yaşadığı devletlerde oy verme ve tüm yurttaşlık haklarından yoksun tutulduğu bir toplumda reva görülen sınırlı temeller üzerinde gerçekleşti. Arasıra, bir ikisine insanca lütuflarda bulunuldu. Karaderili müziğinin «çiğ» olduğu, beylik görüş olarak ortaya atıldı. Onun bilgisiz ve «bilinçsiz» olduğunda en iyi olduğu, sadece beyaz dinleyicilere şarkı ve eğlence olmaya uygun düştüğü ileri sürüldü. Ama yine de, Karaderili halkın müziğinden alınan gereçlerle yapılanlar yalmzca büyük Tin Pan Alley'in servetleriyle kalmadı, beyaz bestecilerin en «Amerikalı» olma çabasında bulundukları zaman besteledikleri müzik Karaderili halkın müziğinin yaratıcı niteliklerinin etkilerini göz önüne seren bir çok yapıt da vardı. Jim Crow, müzikte egemenliğini hâlâ sürdürmektedir. Zenci ve beyaz müzisyenler, zaman zaman caz orkestralarında yan yana çalarlar ama çoğu orkestralarda ayrım zorunludur ve büyük para alan hiçbir «sosyete» orkestrasında zenciler iş bulamazlar. Opera kumpanyaları ve senfoni orkestraları çok sayıda seçkin Karaderili şarkıcıların ve çalgıcıların bulunmasına karşın, bemyebazdır. Okul harçları genellikle ürkütücü olmakla birlikte, bir Karaderili kuzeydeki müzik okullarına girebilir, burs bile kazanabilir. Ama, mezun olunca beste yaptığı zaman, beyaz bir bestecinin geçimini sağlamak için yararlandığı gazetelere yazı yazmak, üniversitelerde, okullarda öğretmenlik yapmak, Hollywood ya da radyo komisyonlarında görev almak gibi işlerden hiçbirini bulamaz. Rastlantı sonucu olur da bir Karaderili olağanüstü yeteneği ve Herkülvari çabasıyla bir ödül alır ya da konser müziği ve beste alanında tanınırsa, «ciddi» mü-

ziğin ölçütünü oluşturan escapism'e* ve biçimciliğe saplanması yolunda hemen hemen dayanılmaz baskılarla karşılaşır. Ticarileşmiş «popüler» müzik basmakalıplıklarıyla «aydınlık taslayan» sanatın kozmopolitliği arasında asılsız bir tercih yapma durumu ortaya çıkar. Bir Karaderili bestecinin, doğrudan doğruya kendi halkı için çalışabilmesine, onlara doğrudan doğruya ve açıkça seslenebilmesine hiçbir olanak yoktur. Karaderili halkın içine atılmış olduğu yoksulluk bunu olanaksız kılar.

Karaderili halkın müziğinin altında tutulduğu baskının tüm Amerikan müziği üzerinde yıkıcı bir etkisi vardır. Bu, «popüler» müzikal tiyatronun sarsaklığında, «sanat» müziğinin biçimciliğnde, en çok da «sanat» ile «popüler» arasındaki ayrımda kendini gösterir.

Birleşik Devletler'de «popüler» müzik ile «sanat» müziği arasında, dünyanın hiçbir ülkesinde olmadığı kadar büyük ölçüde var olan aşılmaz engel, müziğin ya da halkın özelliğinden ileri gelmiyor. Yapay olarak ortaya çıkan bir durumdur. Halkın en erişebildiği müzik olan «popüler» müziği, bu müziğin üretimini denetim altında bulunduran müzik fabrika sahiplerinin cenderesi ve sansürü içinde tutmaya, dinleyiciye yabancılaşmış, olsa olsa besteci ve eleştirmen meslektaşlarının dar grubuna hitap edebilen «sanat» bestecisinin kendini umarsızlık içinde duymasına yarar. Bu engelleme üstelik şovencedir de. «Popüler» denen müziğe en büyük katkıyı yapan Karaderili halkı bir yandan hem ekonomik hem zihinsel olarak sömürür ve «sanat» müziğini neredeyse kar beyazı renginde tutarken, Karaderili halkın müziğini çarpıtıp ezmek için de en özgül biçimde iş görür. Ama gene de Karaderili halkın en aykırı koşullar içindeki müziksel başarısı, Amerika'da kalitesi en yüksek, anlatımı en dolaysız ve beşeri imgeleyimi en canlı olan bir müziğin yaratılabileceğini kanıtlamış bulunuyor.

Sanatta insandan ve gerçeklikten kaçış akımı. Çev.

Birleşik Devletler'de «popüler» ile «klasik» arasındaki yapay duvar yıkılıncaya, Amerikan Karaderili halkının müziksel gelişimini kısıtlayan engeller ortadan kalkıncaya, müziğin yaşam ve fikir savaşının yansıtılacağı bir ortam olması gereğini besteciler kavrayıncaya kadar, gerçekçi büyük müzik oluşamaz. Bu savaş verilmezse, o zaman Birleşik Devletler müziği, ticaret cenderesi ve sansürü tarafından bayağılaştırılmış bir biçimci ya da zanaat dizgesinden ötekine gidip gelen, birkaç varlıklı patronun ya da şirketin reklam ödeneklerinin kırıntılarıyla kansızlık içinde ömür tüketir bir durumda kültür yaşamının saçaklarına tünemiş halde yaşamaya devam edecektir. Böyle bir savaşa girişilirse, müzik o zaman yeni bir güç ve yeni bir anlam, Amerikan halkı için yeni bir önem kazanacaktır. Böyle bir müzik, Amerikan halkına barış içinde ilerleme uğrundaki kollektif mücadelede esin vereceği, mücadele eden öbür ülkelerle dayanışmasını dile getireceği gibi, dünya kültürüne tarihsel bir katkıyı oluşturacak yapıtlar da ortaya koyacaktır.

SIDNEY FINKELSTEIN

Müzik Neyi Anlatır

«Müzik yapıtları, bestecinin düşüncelerini somutlar.
Genelleşmiş oldukları halde gerçektirler,
yaşamdan alınmış ve
bestecinin müziğine aktarılmışlardır.
Müzik yapıtlarının anlamlarını kavramak için,
insanların nasıl yaşamış olduklarını,
emeğini sarfedenlerle
üretim araçlarına sahip olanlar arasında
ne gibi ayrımlar bulunduğunu,
müziğin hangi toplumsal sınıfa hizmet ettiğini,
dünya görüşünün, insan, toplum ve
doğaya ilişkin görüşlerinin
ne olduğunu soruşturmamız gerekir»