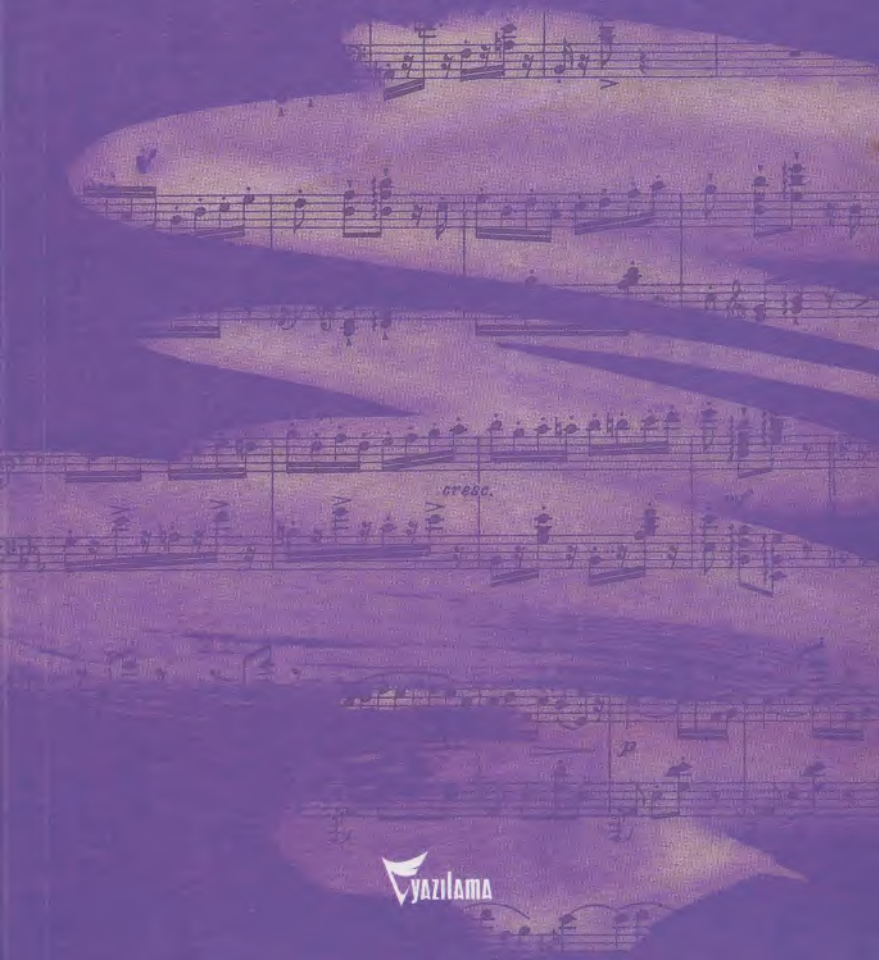
# Yeni Müzik

## (1900-1960)

Aaron Copland

Çeviren: Ali Cenk Gedik




Yazılama

# Yeni Müzik

**(1900 - 1960)**

**Yazılama: 106**

**Müzikli yazılar: 2**

# Yeni Müzik

**(1900 - 1960)**

## Aaron Copland

**Özgün basım:**
The New Music (1900-1960)
Norton, 1969

**Çeviren**
Ali Cenk Gedik

**Redaksiyon**
Selcan Adalı - Mahir Coşkun

**Kapak Tasarımı**
Özgür Şahin

**Sayfa Tasarımı**
Erhan Delioğlu - Yiğit Berker

**Birinci Baskı**
Nisan 2015

© Yazılama Yayınevi

**ISBN**
978-605-9988-18-6

**Baskı**
Kayhan Matbaacılık
Güven San. Sitesi C Blok No: 244
Topkapı - İSTANBUL
(0212 576 01 46 / 0212 612 31 85)
Matbaa Sertifika No: 12156

**İrtibat**
Yazılama Yayınevi Hizmetleri Ltd. Şti.
Serasker cad. Osmancık sokak Betül Han 9/13
Kadıköy – İSTANBUL
0 216 338 52 59
www.yazilama.com & iletisim@yazilama.com

# Yeni Müzik

**(1900 - 1960)**

Aaron Copland

YAZILAMA

**İçindekiler**

**Çevirmenin Önsözü** ..... **7**

**Önsöz** ..... **15**

**İkinci Baskıya Önsöz** ..... **17**

**Teşekkür** ..... **19**

**1. Çağdaş Avrupalı Bestecilere Bakış(1900-1960)** ..... **21**

Tartışma ..... 23

Giriş ..... 25

**Arka plan-19. Yüzyıl Sonu** ..... **29**

Ulusalcılık ..... 29

Mussorgskiy'in Gerçekçiliği ..... 31

Debussy'nin İzlenimciliği ..... 33

Geç Romantikler: Mahler, Strauss, Skriabin, Fauré, Sibelius ..... 37

**Yakın Plan-1914 Öncesi Durum** ..... **47**

Schönberg'in Dışavurumculuğu ..... 47

Stravinsky'nin Dinamizmi ..... 51
Béla Bartók ..... 56
**Savaşlar Arasında Müzik(1918-1939) ..... 59**
Birinci Dünya Savaşı'ndan Sonra Müzik ..... 59
Ravel ve Roussel ..... 60
Satie ve "Les Six" ..... 62
Milhaud'nun Lirizmi ..... 64
Caz İnterlüdü ..... 67
Yeni-klasikçi Akım ..... 74
Yeni-klasikçi Etki ..... 77
Büyük Bunalım Yılları ..... 82
Dodekafonik Gelişmeler ..... 86
Stravinsky'nin "dönüşü" ..... 93
**2. Amerikalı Besteciler ..... 97**
Halesi olmayan Besteciler ..... 99
ABD'de Yeni Müzik ..... 102
Ives Olayı ..... 108
Roy Harris ..... 116
Sessions ve Piston ..... 122
Thomson ve Blitzstein ..... 128
Meksikalı Bir Besteci: Carlos Chávez ..... 137
**3. Günümüz ..... 159**
Elliler Kuşağı ..... 161
Rastlamsal Müzik ..... 166
Yeni Elektronik Ortam ..... 169

# Çevirmenin Önsözü*

Yeni müzik, on iki ses müziği, elektronik müzik ya da genel olarak çağdaş ya da modern müzik üzerine dilimizde yayınlanmış o kadar az kitap var ki; müzikle sadece dinlemenin ötesinde biraz ilgilenen biri sanırım hemen bir çırpıda bir kaç taneden fazlasını sayamaz. Müziğin Poetikası (İgor Stravinsky), Elektronik Müzik (İlhan Mimaroğlu) ve Yeni Müziğe Doğru (Anton Webern) benim ilk ve ne yazık ki son sırada sayabileceklerimin tümü.[1] Senfoni orkestrası ve operaya sahip şehirlerinde bile insanın Stravinsky'yi yılda bir dinleyebildiğinde kendini şanslı hissettiği bir ülkede belki bu sayının fazla olduğu da düşünülebilir. Geçmişte olduğu gibi bir bestecinin ölmüş olması, artık eserlerinin daha sık çalınmasını sağlamıyor.

Müzik ansiklopedileri, sözlükleri ve tarih kitaplarının giderek artan sayıda basılması gerçekten sevindirici, ama yine de yeni müzik üzerine ayrılan bölümler oldukça sınırlı (en kapsamlı değerlendirme sanırım İlhan Mimaroğlu'nun Müzik Tarihi kitabında yer alıyor).

Copland'ın kitabının böyle bir boşluğu dolduracağını düşünüyorum.

Ancak neden Copland'ın Yeni Müzik kitabı sorusunu da cevaplamak gerekiyor. Yanıt aslında kitabın kendisi olacaktır. Bu yüzden kitap yerine daha çok yazardan ve kitaptaki yaklaşımından bahsetmeyi tercih ediyorum.

Copland (1900-1990) insanlık tarihinin ve doğal olarak müzik tarihi-

1 Biyografi kitapları olmasına karşın Elektronik Müziğin Öncüsü: Bülent Arel, Filiz Ali, İş Bankası yayınları, İlhan Usmanbaş: Yeninin Peşindeki Bağdar, Evin İlyasoğlu, Sevda Cenap And Müzik Vakfı yayınları kitapları da yeni müzik kitapları listesine eklenebilir. Adını andığım kitaplar da Pan yayınevinden basılmıştır.

nin en sarsıntılı dönemlerinde yaşamış, bu dönemin müzik alanındaki en önemli isimleriyle tanışma ve bazı eserlerinin ilk seslendirilişini dinleme olanağına sahip olmuş, kendisi de bir besteci olarak bu dönemde yetişmiş, önemli besteciler yetiştirmiş (Leonard Bernstein vb.) ve yine aynı dönem içinde politik görüşleri doğrultusunda eserler yazmış ve konferanslar vermiş bir aydın. 1923'de Paris'te Stravinsky'le tanışmasını, Amerika'da Schönberg'le tartışmasını, 1955'de Pierre Boulez'in *Le Marteau sans maitre'ı* (Ustasız Çekiç) ilk dinleyenler arasında olmasını, Paul Hindemith'le aynı okulda çalışmasını, Edgar Varese'in ABD'de ilk elektronik müzik örneğini *theremin*le seslendirişinde bulunmasını, yine Amerika'da elektronik müziğin ve Vladimir Ussachevsky, John Cage, Milton Babbit gibi öncü isimlerinin evrimine yakından tanık olmasını kastediyorum. Anavatanında caz müziğine ilgisi ise hem yazdığı eserlerden hem de bugün bile çok sınırlı bir dinleyici kitlesine sahip, kitapta bahsi geçen Ornette Coleman gibi free caz öncülerini takip etmesinde kendini belli eder. 1929 Depresyonu'nu Amerika'da yaşaması, 1934'te Komünist Parti'nin müzik örgütünün 1 Mayıs nedeniyle açtığı yarışmaya gönderdiği "Into The Streets May First" şarkısıyla ödül kazanması, partinin müzik politika ilişkisini araştırmakla görevlendirdiği Besteciler Kolektifi'nde çalışması ve 1936 seçimlerinde komünist parti adayını desteklemesi (McCarthy soruşturmalarında başını derde sokan konulardan biri) onun, bir aydın olarak çağının sorunlarına karşı aktif bir mücadele içerisinde yer aldığını da gösteriyor. Besteciler kolektifine üye olan ya da çalışmalarına katılanlar arasında ise kitabın iki bölümünün ayrıldığı Marc Blitzstein ve Virgil Thomson'dan, isimleri çeşitli başlıkların içinde geçen Hans Eisler, Henry Cowell, Earl Robinson, Elie Siegmeister, Otto Luening, Leonard Bernstein, Paul Robeson'a kadar pek çok önemli müzik adamı var.[2] Kitabın diğer bir bölümünde Copland'ın değerlendirdiği Meksikalı besteci Carlos Chávez ise, ünlü ressamlar Diego Rivera, José Clemente Orozco ve David Alfaro Siqueiros gibi Meksika Komünist Partisi'ne üye sanatçılarla birlikte, ana teması Aztek Aydınlanması olan

2 Parti yayını New Masses'in düzenlediği ve Orson Welles'in sunucu olduğu 6 Şubat 1938 tarihli konser programında Copland, Thomson, Blitzstein, Eisler ve Robinson'la birlikte ünlü caz grubu Count Basie Orkestrası da yer alıyor.

Meksika Devrimi'nin sanatı üzerine çalışıyordu.

Bütün bunlara rağmen Copland, kitabında politik konulara girmekten özenle kaçınıyor. Copland bu yaklaşımını, müziğiyle propaganda yaptığı için eleştirilen Marc Blitzstein'ı savunurken şöyle açıklıyor:

> "Açıkça toplumsal bir mesaj ilettikleri için The Craddle Will Rock ve No for an Answer'a yöneltilen eleştiriler açısından bu son nokta önemlidir. Yine, eski "propaganda!" çığlıkları yükselmiştir. Blitzsein'ın parçalarında propaganda denilen şeyi tartışmaktan bilerek uzak durmamın nedeni, bunların hiçbir anlamda müziksel etkiyi değersizleştirmemesi ve aslında bunun bir müzik kitabı olmasıdır."

Copland'ın kitapta politik konulara girmekten uzak durmasının, yaptığı açıklamadan başka nedenlerinin de olabileceğini düşünüyorum. Bu nedenlere geçmeden önce Copland'ın müzik tarihine yaklaşımına değinmek istiyorum.

Yeni müziğin tarihi Romantizm, Klasikçilik, İzlenimcilik ve Dışavurumculuk gibi diğer sanat akımlarıyla ilişkisi içinde ele alınırken bilimsel gelişmelerin, savaşların ve ekonomik krizin, "enternasyonalizm" gibi eğilimlerin etkileriyle birlikte değerlendiriliyor. Elbette her dönemde başat rol oynayan etkiler daha fazla ön plana çıkıyor.

Bu anlamda besteciyle dinleyici arasındaki ilişki ya da ilişki kopukluğunun müzik dilinin gelişimine yaptığı etkiyi vurgulayışının, kitapta öne çıkan temalardan biri olduğunu düşünüyorum. Kitabın ikinci bölümünü ayırdığı "Amerikalı Besteciler" başlığı, hem bu nokta hem de bir ülkedeki müziğin gelişim hikâyesini anlatması açısından ilginç:

> "Birinci sınıf icralar ve etkin bir müzik yaşamı müziksel gelişkinlik için gereken tek şey olsaydı, şimdiye kadar işitsel akla sahip uluslar listesinin başında olurduk. Ne yazık ki çoğu samimi müziksever, çok sayıda insan, bu gösterişli müzik etkinliklerinin önemi konusunda aldatılıyor. Ancak bir şeyi açıkça anlamaları için ayılmaları gerekiyor: Parlak şefler, ithal opera şarkıcıları, çocuk dehalar vb. şeyler kendi başına ciddi bir müzik kültürü yaratamazlar. Kimsenin bunların yeterli olduğunu söylemesine izin verilmemeli. Aslında ge-

> lişkin bir müzik kültürünün püf noktası bestecidir; o, bütün müziksel altyapının üzerine kurulacak müziği yaratır."

Yeni müziğin gelişiminde klasiklere de bu açıdan yaklaşıyor:

> "Aslında bu mumyalanmış başyapıtlar dışında kalan her eseri görmezden gelmek, hamlığımızın en önemli belirtilerinden biri. Müzik dinleyicilerinin sadece en iyi, en büyük ve en zarif olanları tercih ettiklerine ilişkin yazılı olmayan bir anlayış var. Ölümsüz bir bestecinin yazdığı ölümsüz bir eser dışında hiçbir eserin onlar için bir kıymeti yokmuş gibi. Bu varsayım, konservatuarlar, radyo yorumcuları, kayıt şirketlerinin tutumu tarafından bugüne dek neredeyse bilinçsizce beslendi; müziğin kullanıldığı her tür reklamda, "resmi" konser programlarında, bağımsız konserlerde vb. yerlerde ortaya çıktı. Yaşıyor olmak, sanki besteciyi otomatik olarak "değersiz" kılmaktadır."

Ayrıca Copland'ın döneme yaklaşımının "şaşırtıcı" ölçüde nesnel bir yanı var. Tüm öykü, belki hepsi aynı derecede olmasa da bütün bağlantılarıyla anlatılıyor. Nesnelliğinin de buradan kaynaklandığını düşünüyorum. Belki müzik alanında çok alışık olmadığımız bir yöntem, ama bir besteciyi bir sayfada "göklere çıkarırken" diğerinde "yerin dibine sokması"nın bu yöntemle bir ilişkisi olmalı. Üstelik bunu dev isimlerin çoğunun henüz hayatta olduğu 1941 yılında yapmak, aynı zamanda gerçekten cesaret isteyen bir iş.

Ancak bu nesnelliği, Copland'ın tarafsız olduğu anlamına da gelmiyor; tam aksine, bu taraf oluş sayesinde nesnel olabildiğini düşünüyorum:

> "Marc Blitzstein'ın hayatı bugün yeniden ifade edilmesi gereken bir gerçekçiliği gösterir: Her sanatçının kendini harekete geçiren duyguların sanatını yapma hakkı vardır. Şimdi kendi işleriyle meşgul gözüküp sadece yeni tekniklerin uçsuz bucaksız alanından motive olan bestecilerimiz, insanlığın daha iyi bir yaşam kavgasının da müzik tarihinde aynı ölçüde önemli bir motivasyon kaynağı olabileceğini hatırlasalar iyi olurdu."

Copland'ın eski kuşak bir besteci olarak elektronik müziği saygıyla

selamlarken bazı yönelimlerini eleştirmesi yine bu yaklaşımdan kaynaklanıyor:

> "Cage'in düşüncelerine nasıl tepki verileceği, bana büyük oranda insanın mizacıyla ilgiliymiş gibi geliyor. Sanatı insanın akıl dışılığına karşı bir siper ve insanın yapıcı güçlerinin bir anıtı olarak düşünenlerin, Cage estetiğiyle hiçbir işi olmayacaktır. Ancak kaosun eşiğinde sallanmaktan zevk alanlar, açıkça ondan etkilenecektir."

Copland'ın taraflı olması, ele aldığı bestecileri, yine alışık olmadığımız biçimde politik görüşleriyle ve tavırlarıyla değil, ortaya çıkardıkları müzikle değerlendirmesine engel olmuyor. Ne Strauss'u Nazi Almanyası'ndaki üst düzey kültürel sorumlulukları nedeniyle müziksel olarak hak ettiğinden daha fazla yeriyor ne de bir Sovyet bestecisi olmasından ötürü Şostakoviç'in her eserini gözü kapalı alkışlayarak göklere çıkartıyor:

> "Strauss'a dönük eleştirel değerlendirmeler son zamanlarda öylesine mahvedici olmuştur ki şöhretinin bir zamanlar şaşırtıcı derecede 'modern' olan senfonik şiirlerine dayandığını hatırlamak bile güçleşmiştir... Bu eserler soyu tükenmiş bir neslin çocuklarıdır ve Strauss'un tüm dehası bile onların mazide kalmış bir dünyanın duyguları dışında herhangi bir şeyi canlandırmasını sağlayamaz."

> "Ancak sofistike olmayan dinleyiciye asıl meydan okuyuşu, en açık Şostakoviç'in müziğinde bulabiliriz... Bu müziğin hem Sovyetler'de hem de dışarıda geniş bir halk kitlesi üzerindeki etkisinin su götürmez bir gerçek olduğu kanıtlanmıştır... Savaş yıllarının devrimci harareti Şostakoviç'in o dönem eserlerinde somutlanırken, diğer dönemlerdeki eserleri salt konformizm düzeyine düşmüştür."

***

Müzik ansiklopedilerindeki en kısa biyografi özetlerinde bile komünist faaliyetleri nedeniyle McCarthy döneminde FBI tarafından soruşturulduğu bir not olarak düşülürken, otobiyografik özette ve bütün kitapta politikaya karşı ketum davranışının nedenlerine gelince, Copland 1950'de McCarthy'nin Meclis Amerika Karşıtı Faaliyetler Komitesi'nin (HUAC)

soruşturma tezgahlarında bizzat McCarthy tarafından sorgulanmış yüzlerce Amerikalı ya da Eisler ve Brecht gibi Avrupa'daki faşizmden canını zor kurtarmış göçmen komünist ya da komünist parti sempatizanı aydından biriydi.[3] Kitabın ilk basım tarihi ise soruşturmadan ya da cadı kazanı adıyla anılan tarihten dokuz yıl öncesine dayanıyor. Ancak 1938'de kurulan Komite (HUAC), ABD Komünist Partisi'nin tarihinde en güçlü olduğu dönemde, 1940 seçimlerinden birkaç gün önce bir dizi merkez komitesi üyesi dâhil onlarca partiliyi suçlu bulup tutukluyor. Parti'nin kültür sanat dergisi New Masses için konserler düzenleyen ve konferanslar veren Copland gibi birinin, bu gelişmelerden habersiz olması mümkün değil. Üstelik aynı yıl HUAC'ın Hollywood'a ilk operasyonu sonucunda sinema oyuncuları Humphrey Bogart, James Cagney, Fredric March, Franchot Tone, Lionel Stander ve Jean Muir'a "komünist" damgası vuruluyor. Ardından da "Sinemada Kızıllar" soruşturması açılıyor. Ancak ABD'nin savaşta Sovyetler'le müttefik olması sonucu asıl "kızıl korku" yıllarının gelmesi için de vakit henüz erken.

Diğer yandan, arkadaşlarının bile ağzı sıkı bulduğu bir kişiliği var Copland'ın. Virgil Thomson onu bu yüzden bir Makyavelci olarak görüyor. Öğrencisi ve yakın arkadaşı Leonard Bernstein'sa onu şöyle anlatıyor: "İçinde kopan fırtınalara rağmen en yakın arkadaşları bile kafasından neler geçtiğini bilmezdi."

Copland 1949 yılında New York'ta Waldorf-Astoria Otel'de yapılan Dünya Barış Kongresi'nde Şostakoviç'le ilk kez karşılaşırken belki de bu "komünist organizasyona", 1944 yılında kazandığı Pulitzer müzik ödüllü bir besteci ünvanının verdiği "rahatlıkla" katılmıştır. Ama tam da "cadı kazanı"nın ya da soğuk savaşın "ateş"inin yakıldığı bir tarihe denk gelen bu "tedbirsizliği", FBI'ın listesine eklenmesine neden olur. Artık eserleri konser programlarında bile iptal edilebilecek bir bestecidir.

Üstelik faşizmden ABD'ye kaçıp Kaliforniya'ya yerleşmiş olan Schönberg'in gazabından da kurtulamaz Copland. 1949'da bir radyo ko-

3 Soruşturma listesinde ayrıca Dashiell Hammett, Langston Hughes,Leonard Bernstein, Charlie Chaplin, John Garfield, Burl Ives, Arthur Miller, Dorothy Parker, Philip Loeb, Pete Seeger, Orson Welles, Paul Robeson, Richard Wright, Marc Blitzstein, Earl Robinson, Clifford Odets isimleri de bulunuyor.

nuşmasında Schönberg: "Sanatın doğal evrimini bir emirle değiştiremezsiniz. Ne Stalin ne de Copland bunu yapamaz" sözlerini sarf ediyor. Bir meslektaşının bile böyle saldırdığı bir durumdan, Copland'ın soruşturmalarda "Parti'ye üye değilim. Müzik organizasyonlarının arkasında parti olduğunu bilmiyordum." diyerek kurtulması elbette mümkün değil. New York'lu müzik eleştirmeni Terry Teachout'un söylediği söz bu konuda aslında her şeyi özetliyor: " Gerçek parti kartına sahip bir üye olup olmadığını kimse bilmese de Komünist Partisi'ne kulaklarıyla bağlıydı."

Ya da bu konuda yine Copland'ın kendi sözlerini aktaralım:

> "...eserlerin başarısız yanı bir propaganda sanatı formuna sahip olmaları değil, ama propagandanın tüm dinleyicileri kapsayacak şekilde ifade edilmemesidir. Henüz halk yazarın görüşlerini benimseme ihtiyacını duymazken, bu görüşlerin çok ön planda olması gibi belirli bir sekterliği barındırırlar. Bu da bir sanat eseri olarak yaygınlaşmasını ve bu yüzden de propaganda etkisini sınırlandırır. Bu karmaşık soruna tatmin edici bir çözüm bulmak hiç şüphesiz kolay değildir."

Copland'ın dosyası FBI tarafından 1975 yılına kadar açık tutuldu ve McCarthy soruşturmalarının bütün içeriği, ancak 2003 yılında gün ışığına çıkabildi.

***

Kitapta caz müziğinin yeni müzikle ilişkisine de önemli bir yer ayrılmış. Caz müziği üzerine yapılan tartışma, cazın ayırt edici özellikleri ve çağdaş müzikle karşılıklı etkileşimiyle bu müziği çağdaş müzik tarihi içine yerleştirmesi, şimdiye kadar dilimizde yayınlanan değerlendirmelere göre daha kapsamlı gibi görünüyor.

İkinci baskıda yapılan ek değerlendirmelerse gerçekler, beklentiler ve sonuçlar açısından müziğin 1941'deki görünümü ve 1967'ye kadar yaşanan kritik gelişmeleri göstermesi anlamında ilginç bir olanak sunuyor.

Belki de çevirmenin asıl önsözünü oluşturması gereken terminoloji konusunda da elbette bir açıklama yapmam gerekiyor. Müziksel terimlerin kullanımı ülkemizde hâlâ sıkıntılı bir başlık. Özellikle 20. yüzyıl müziğini anlatmak için çok kullanılan konsonans-dissonans ve tonal-atonal terimlerinde ilki için uyuşum-kakışım terimlerini tercih ederken, diğer çifti ise

aynen korudum. Çağdaş müzikle tanışıp anlamamda olduğu gibi, genel olarak terimlerle ilgili olarak da İlhan Mimaroğlu gibi ülkemizin önemli müzik adamlarının kitaplarında kullandıkları terimleri tercih ettim. Ancak terminoloji konusunu asıl çözüme kavuşturacak olanın, çağdaş müziğin kendisini dinlemek olduğunu düşünüyorum. O zaman kakışımlarla örülü bir eserin ya da atonal bir eserin nasıl bir şey olduğu anlaşılabilecek ve terim seçimi belki de önemsiz olmayan, ama küçük bir ayrıntı haline gelecektir. Ayrıca terimler konusunda yararlandığım Willi Apel'ın Harvard Dictionary of Music kitabıyla birlikte İrfan Aktüze ve Ahmet Say'ın müzik sözlüklerinin adını anmadan geçemeyeceğim. Besteciler ve eserleri konusunda Gültekin Oransay'ın "Bağdarlar Geçidi"nden yararlandığımı da eklemeliyim.

Çeviriyle ilgili genelde önsözde yer alması gereken terminoloji açıklaması ya da kısa bir kitap özetinin sınırlarını aştığımın farkındayım. Copland'ın önsözünde ve girişinde bulunması nedeniyle kısa bir özeti çok gerekli bulmadım. Sınırları aşmamın nedeni, 1941 yılında yazılmış bir kitabın altmış üç yıl sonra hâlâ güncelliğini koruduğunu göstermek ve yazıldığı dönemin koşullarını ve yazarın "örtük" yaklaşımını biraz açmak istemem. Bunlar aynı zamanda yeni müzik üzerine neden başka bir kitap değil de Yeni Müzik kitabının tercih edildiğini de bir ölçüde açıklıyor.

İronik de olsa sıkıcı "çevirmen önsözlerinden" kurtulmanın en azından kendi adıma bir yolunu buldum: O sayfaları atlıyorum.

** Bu önsözün bir versiyonu Sanat Cephesi dergisinin Mart 2007'deki 13. sayısında "Komünist Partisi'ne Kulaklarıyla Bağlı Bir Besteci: Aaron Copland" başlığıyla basılmıştır.*

*Ali C. Gedik*
*Temmuz 2012*
*İzmir*

# Önsöz

Müzik sanatı yüzyılımızda şiddetli bir devrim geçirmektedir. Dinleyiciler her yerde modern müzik adı altında toplanan biçem ve eğilim çeşitliliği karşısında şaşkınlık belirtileri göstermekte, bu yeniliklere neden olan aşamalardan haberdar olmadığı için de doğal olarak gelinen noktada ne yapacağını bilememektedir. Alaylı dinleyici, yeni bestecilerin başlıca yaratılarına karşı genel olarak bilinemezci, kafası karışmış ya da tamamen ilgisizdir.

Ancak bugün ilgisiz dinleyici için bile müzik sanatının devrimci bir dönemden geçtiği artık apaçık ortada. Müziğin geçmişten kopuş hareketi altmış yıldan daha fazla bir süre önce başlamış olsa da hâlâ şoktan kurtulamamış olanlar vardır. Bunun nedeni müzik değişim içindeyken onların aynı kalmış olmasıdır.Yine de bütün sanatlardaki değişim gibi, müzikteki değişimin de kaçınılmaz olduğunu içten içe hissetmektedirler. Her şey bir yana, neden bizimki gibi bir zamanda yaşayan ben ya da herhangi bir besteci, başka bir dönemi anlatan bir müzik yazmak zorunda olsun ki? Bizim kendimize özgü bir müziği geliştirmeye çalışmamız doğal değil midir? Yaptığımız şey sadece Beethoven ya da Wagner gibi devrimci örnekleri takip etmek. Onlar da müzikteki yeni anlatım olanaklarını araştırmış ve bulmuşlardır.

Asıl gerçek, bütün müzik tarihinin sürekli bir değişimin tarihi olmasıdır. Müziği bulduğu gibi bırakan hiçbir büyük besteci yoktur. Bu, Bach ve Mozart için olduğu kadar, Debussy ve Stravinsky için de geçerli. Bu yüzden, birçok insanın düşündüğünün aksine müziğin günümüzde geçirmekte olduğu değişim, çağlar öncesine dayanan büyük bir müzik geleneğinin bir parçası olarak sadece kaçınılmaz bir değişim.

İster beğenelim ister beğenmeyelim, sonuç olarak bugün müzik, yüzyılımızın başında olduğundan kökten bir biçimde farklıdır. Bu kitabın amacı alaylı dinleyici için bu farklılıkları daha anlaşılabilir hale getirmek. Bununla birlikte bu kitap yeni müziğin tüm aşamalarını ayrıntılı ve sistematik olarak ele alan bir ders kitabı da değildir. Daha çok, bu akımın en belirgin hatlarının, bir besteciye göründüğü kadarıyla genel bir resmidir.

Bölümler üç ana başlık altında toplanmıştır: Birincisi yeni müziğin Avrupa'da yavaş yavaş ortaya çıkışını takip eder; ikincisi Amerika kıtasındaki yansımasını ele alır ve son bölüm yeni eğilimlerin bazı örneklerini ve 1950 sonrası besteci kuşağının kafa yorduğu konuları inceler. İlk iki bölümdeki ayrıntıları kasten olabildiğince eleyerek, başka türlü çoğu kişiye çok kapsamlı ve -sık sık çelişkili- gibi görünebilecek bir resmin ana hatlarını ortaya çıkarmaya çalıştım.

Çağdaş bestecileri ve biçemlerini ya da kullandıkları yeni müzik kelime dağarcığını ele alırken, aynı konu üzerine diğer çalışmalarda da bulunabilecek gözlemlerden kaçınmak doğal olarak imkânsızdı. Kitabımın bu nedenle çağdaş müzik üzerine yepyeni değerlendirmelerde bulunma iddiası yok; bu kitapla sadece zamanımızın müziğinde karşıt ve karışık gibi görünen eğilimlerin benzerliğini ortaya koymaya çalıştım.

# İkinci Baskıya Önsöz

Benim gibi bir besteci-yazarın, üzerinden çeyrek yüzyıldan fazla zaman geçmiş olan çağdaş müzik üzerine kendi kitabını tekrar okuması, hem heyecan verici hem de düşündürücü. *Yeni Müziğimiz*'in ilk çıktığı 1941 yılından bu yana, müzik alanında olup bitenler ışığında geçmişteki değerlendirmelerimi test edebilmekten dolayı kendimi şanslı hissediyorum. Büyük oranda yazmış olduklarımla hâlâ aynı görüşte olduğumu söylemekten dolayı da mutluyum; yeterince revize ettikten sonra bu kitabın yeni bir baskısını yapmaya karar vermemin nedeni de bu memnuniyettir.

Burada, yapılmış değişikliklerin kısa bir muhasebesini bulacaksınız:

Başlığın *Yeni Müziğimiz* yerine *Yeni Müzik* olarak değiştirilmesinin nedeni son yıllarda yazarın bu sahneden incelikli bir uzaklaşmasını ima etmek değildir. Yeni bir başlığın seçilmesi bunun sadece orijinal baskının bir yeniden basımı olmadığını göstermektir. Ancak okuyucuyu, *Yeni Müziğimiz* kitabının çağdaş müziğin kapsamlı bir değerlendirmesi olmadığını unutmaması için uyarırım. İlk baskının önsözünde açıklandığı gibi benim amacım, 19. yüzyıldan 20. yüzyıl ortalarına kadar ana hatlarıyla çağdaş müziğin gelişimini yalnızca kilit rolü olan bestecileri ve eğilimleri tartışarak aydınlatmaya çalışmaktı. Bu yaklaşım bu baskıda da korunmuştur. Bu yüzden kendimi Luigi Dallapiccola ve Benjamin Britten ve Elliott Carter'ın müziklerinin bir hayranı saysam da kitap, onların günümüz müziğine yaptığı önemli katkılara hiç değinmez. Aynı şey, isimleri ve müzikleri daha eksiksiz bir incelemede kapsamlı bir değerlendirmeyi hak eden daha genç olan seçkin müzisyenler için de geçerlidir.

Kitabın ilk yayınlanışından bugüne en radikal ve beklenmedik değişim, on iki ses hareketinin konumunda ortaya çıktı. Yeni bir savaş sonrası

kuşağın bir bölümünün dodekafonik yöntemlere yönelik artan ani ilgisini kimse öngöremezdi. Bu durum Schönberg Ekolünün değerlendirmesini, 60'ların perspektifinden yeniden yazmayı gerektirdi.

Kitabın ilk basımından bu yana çalışmaları devam eden bestecilere dair yeni değerlendirmeleri uygun gördüğüm yerlere ek yorumlar koyarak yer verdim. Kendi adıma da 1939'da yazılan otobiyografik değerlendirmeye birkaç sayfa ekledim; böylece hikâye günümüze kadar taşınmış oldu. Bu ek bana, ilk baskının son sayfalarında yer alan bazı yanlış anlaşılmaları da düzeltme olanağı verdi.

Orijinal baskının son üç bölümü radyo, plak ve film müziği gibi konularla ilgiliydi; bu tartışmalar artık gündem dışı olduğu için kaldırılmıştır. Onların yerine daha genç bestecilerin kafa yordukları diziselcilik, raslamsal olaylar ve yeni elektronik ortam konularını ele aldığım yeni bir üçüncü bölüm koydum.

*A. C.*
*Peekskill,N.Y*
*1967*

# Teşekkür

Bu kitapta formüle edilen düşünceler 1927'den bu yana yazılan makaleler, radyo konuşmaları ve verilen derslerden süzülüp geldi. Bunların çok azı burada değişmeden kalmıştır. Kitabın büyük bölümü baştan yazıldı ve çok yeni, şimdiye kadar basılmamış sayfalar eklendi.

İlk önce *Modern Müzik*'in editörü olan arkadaşım Bayan Minna Lederman'a orijinal olarak bu dergi için yazılmış makalelerden alıntı yapmama cömertçe izin verdiği için teşekkür etmek isterim. Bayan Lederman 1924'den 1946'ya kadar yirmi iki yıl boyunca bu kilit dönemin müzik öyküsünün giderek daha fazla önem kazanan bir kaynağı haline gelmiş olan bu dergiye zekice editörlük yaparak, bütün çağdaş bestecilere paha biçilmez bir iyilikte bulunmuş oldu. Charles Ives'a ayrılan bölüm neredeyse hiç değiştirilmeden *Modern Müzik*'ten alındı; caz etkisi, Darius Milhaud ve Birleşik Devletler'de yeni müzik üzerine olan bölümler ilk kez burada basılan makalelerden oluşuyor. Bayan Lederman'ın hem kendi yazılarımı hem de bazı yerlerde başkalarınınkini kolayca alıntılamama izin veren yardımsever davranışı olmasaydı, bu kitabın tek başına bu işin altından kalkması olanaksız olurdu.

Aynı zamanda *New Republic, Magazine of Art ve Twice a Year* dergilerinin editörlerine de sayfalarında ilk kez basılmış makaleleri kısmen ya da tamamıyla kullanmama izin verdikleri için teşekkür etmem gerekiyor.

1963'te Buenos Aires'teki *di Tella* vakfının müzik direktörü olan arkadaşım Alberto Ginastrea'dan "Yirminci Yüzyıl Müzik Estetiği" üzerine altı ders dizisi vermek üzere Arjantin'in başkentine bir davet almıştım. Bu baskıda bulunan yeni malzemenin bir kısmı, bu nedenle ilk kez İspanyolca yapacağım konuşma için hazırlanmıştı.

# 1. Çağdaş Avrupalı Bestecilere Bakış (1900-1960)

# Tartışma

Az sayıda müziksever 19. yüzyıl Romantik geleneğinin müziğe ne kadar egemen olduğunun farkında. Bugünlerde duyduğumuz müziğin büyük bölümü o yüzyıldan kalmadır ve çoğu da Almanca konuşulan ülkelerde yaratılmıştır. Bu yüzden modern müziğin tüm tarihinin, geçen yüzyıl Alman müzik geleneğinden giderek kopmanın tarihi olduğu söylenebilir.

İlerleyen sayfalar bu karşı hareketin biriken momentini ve aşamalı olarak ortaya çıkardığı farklı formların izini sürer. İlk heyecan verici değişimin izi, hemen Rusya'da bulunabilir. Rus besteciler kendi halk müziklerinden esinlenerek, Alman sanat müziği geleneğine dayanan müzikten tamamen farklı bir sonuca ulaştılar. Rus halk ezgisinde Alman halk müziğinin kendine dönük niteliğinden tamamen farklı evrensel bir duygu vardı.

Burada, daha baştan, Romantik ve modern müzik arasında temel bir ayrım ortaya çıkar. Alman Romantiği duygularını ifade edişinde oldukça öznel ve kişiselken, 20. yüzyıl bestecisi daha evrensel bir ideal peşindedir. Modern müzikte daha nesnel ve kişisel olmayan bir eğilim vardır. Çağın duygusal iklimi artık değişmiştir. Özellikle son dönem Romantizmi, şimdi kendine acıyan, tumturaklı ve sonu gelmez, aşırı bir anlatımcılık içinde gözükmektedir. Modern zamanların temposuysa daha gerçekçi, daha az ve öz, özellikle kendini daha az dışa vuran duygusal bir müziği gerektirir.

Alman geleneğinden kopuş çok ağır aşamalardan geçerek gerçekleştiği için ilk Rus bestecilerin, yöneldikleri yeni yolun uzak erimli dolayımlarını görüp göremediklerini bilemiyorum. Alman karşıtı hareket sözünü

sakınmayan öncüsünü Fransa'da Claude Debussy'nin kişiliğinde bulduğunda 19. yüzyılın son on yılına henüz gelinmişti. Kendi biçemini hiçbir zaman pasif bir Romantizm'den çıkartmayı başaramamış olsa da, Ravel ve Stravinsky gibi daha genç olanlara yolu göstermiştir.

Yeni müziğin bu anlamlı amaç değişikliği yaklaşık aynı zamanlarda ortaya çıkan ve müzik dağarcığımıza ilk kez giren bir dizi şaşırtıcı yenilikle tamamen gölgelendi. Elbette birçok insanın kafasında yeni müzikle aynı anlama gelen kakışımlı akorları ve karmaşık ritimleri kastediyorum. Ancak bunlar modern müziğin sadece yüzeysel belirtileri olduğundan, bu yeni müziksel unsurlara takılıp kalmamak gerekir. İşin özüne dair bir değişiklik değildirler. Yeni müzik 20. yüzyılın ilk yarısı boyunca temel olarak geçmiş müzikle tam tamına aynı ögelerden oluşuyordu. Tıpkı bildiğimiz müzikteki gibi ezgi, form ve armoniye sahip olduğunu söylemeye bile gerek yok. Ancak bu ögelerin her biri gelişti ve zenginleşti. Bu gelişmenin, yeni müziğe yeterince aşina olmayanlara bazen anlamayı zorlaştırıcı geldiğini biliyorum. Ancak sizi temin ederim modern bestecinin amacı samimi müzik severlerin kafasını karıştırıp sinirlerini bozmak değil, müziğin sınırlarını genişleten bu yeni olanaklardan yararlanmaktır.

Kısaca, modern müzik, zamanımıza denk düşen nesnelliğin, yeni bir ruhla zenginleştirilmiş müzik diliyle ifadesidir. Diğer bir deyişle bugünün, *bizim* müziğimizin bestecisinin müziğidir.

# Giriş

18. ve 19. yüzyılın iki büyük müzik geleneği arasındaki farkı açıkça dikkate almadan yeni müziğin ruhu anlaşılamaz. 18. yüzyıl müziğini 19.yüzyıl kulağıyla dinlemeye yatkın olmamız nedeniyle profesyonel bir müzisyen için bile bu zordur. Weber, Schumann ya da Liszt'in müziğini aklımızdan silip Couperin, Rameau ya da Gluck'un müziğini dinlemek kadar basit değildir. 19. yüzyıl müziğine olan yakınlığımız, kaçınılmaz olarak ondan önceki yüzyılın müziğini algılayışımızı da belirlemektedir.

Ancak bu iki dönemin müziksel amaçları birbirine tamamen karşıttır. Bize daha aşina olan Romantik 19. yüzyılı anlamanın kolay olması yalnızca tarih olarak bize daha yakın olmasından değil, Romantik bestecilerin müziğe, 18. yüzyılda hiç olmadığı kadar daha içten ve insana yakın bir şeyler katmış olmalarındandır. Besteciler sanki daha önce müziğin ne kadar derin bir anlatımcılığa sahip olabileceğinin hiç farkına varamamışlar da müzik yeni bir boyut kazanmış gibidir. Bu yeni eklenen duygusal yan, tüm müzik dinleyecileri üzerinde neredeyse büyüleyici bir etki yarattı. Dinleyiciler, bestecilerin Romantik ve ön-Romantik olmalarına aldırış etmeden tüm eserlerde aynı duygusal itkiyi bulmaya çalıştılar.

Bu yalın gerçek, 20. yüzyıl müziğini anlayabilmek için çok önemlidir. 18. yüzyıl müziği gibi bizim müziğimiz de genelde romantik denilen türden yoğun bir duygusallık yaratma amacını taşımaz. Bu, asla müziğimizin -her ne demekse- hiçbir duygusallık taşımadığı anlamına gelmez. Ancak taşıdığı duygu ve anlatım biçimindeki niteliğin her ikisi de kesinlikle değişmiştir. Bugünün dinleyicisi müzik anlayışını geliştirmeye hazırlanmak zorundadır, yoksa modern bestecinin yaratmaya çalışmadığı türden duygusal sonuçlar arayacaktır.

Belki de kendi çağımızın müziğini, 18. yüzyılın Klasik bestecisiyle 19. yüzyılın Romantik bestecisinin anlatım idealleri arasındaki ayrımı daha yakından incelediğimizde daha iyi anlayabiliriz.

Her iki ekolden bestecilerin aynı duygu birikiminden yola çıktıklarını söylemek yanlış olmaz. O zaman nasıl olur da bu aynı duyguların ifade edilişinde ortaya çıkan müzik bu kadar farklı olur? Elbette çevresel koşullar, çağ ve müziğin işlevsel amacıyla ilgili nedenler vardır. Ancak ayrımın büyük kısmı aslında bana, eserin yaratım anındaki besteci davranışıyla ilgili gibi geliyor. Bu davranışı anlamamızın tek yolu, ortaya çıkan müziği incelemektir.

Klasik bestecinin yapıtında müziksel yaratımın kendisi, bir nesnellik ruhuyla tasarlandığına dair her tür belirtiyi gösterir. Belirgin bir kişisel olmayan hava, müziğin etrafında dolaşır. Duygusal mesajın hiçbir gereksiz vurgusu yoktur. Müziksel seslerin tam da kendi doğasından dolayı zaten duygunun taşıyıcısı oldukları, klasik besteci için çok açık bir aksiyondu. O yüzden bir zevk ve zanaatçı ustalığı olarak ele alınan müziksel materyalin, kendinde amacı dışında başka bir şeye odaklanmaya gerek yoktu. Bestecinin kişiliğini kompoziyona bilinçli olarak yansıtması gibi bir sorun da olamazdı. Bunun, eserin yaratımında can alıcı bir öğe olması ya da tam olarak bestecinin okuması, düşünmesi, uyuması anlamında kendi bireysel yaşamını eserine yansıtması gibi bir durum da söz konusu değildi. Elbette gerçek bir bireyselliğe sahip olduğunu varsayarak benzer bir biçimde, zaten yalnız kendi tarzıyla eserler yazabilirdi. Ancak yaratım anındaki tüm vurgu bu yüzden müziksel hattın güzelliğine, formun kusursuzluğuna, kendi adına ya da ne için yazılmış olursa olsun müziğin kutsallığına yapılmalıydı. Klasik besteci eserlerine bu bakış açısıyla yaklaşarak, müziksel uyumun mutlak saflığına çok daha kolay ulaşabileceğini düşünüyordu.

Diğer yandan müzik alanındaki Romantik ise tamamen ayrı bir öncülden yola çıktı. Esas olarak müzik kişisel duygularının bir ifadesi olduğu için benzersizdi. Bu öznel tutumda tüm vurgu kişisel duyguların açık ve serbest gösterimine yapılıyordu. Ve bunun nedeni de 19. yüzyıl bestecisinin uğraştığı ve büyük bir olasılıkla bütün dünyada müzikseverlerin düş gücünü kendine bağlamaya devam edecek olan bu özel romantik duygu-

nun, müzikte daha önce görülmemiş gerçek bir yenilik olmasıydı.

Romantik besteciye göre müziksel sesler kendi başlarına anlam taşımıyordu. Müziğin anlamı tabir caizse yalnızca notaların ardında ve ötesinde olduğu kadar dikkat çekici olabilirdi. Tam bu noktada yeni ve önemli bir bileşen, psikolojik faktör, müziğin ayrılmaz bir parçası haline geldi. Müzik artık kendi başına ve kendi için değil, dinleyende psikolojik tepkiler uyandırmak amacıyla yazılıyordu. İlk kez oluyormuş gibi görünen şey, müziğin büyüleyici ve çağrışım yapan bir gücü olduğunun, yani 18. yüzyıl bestecisinin hiçbir biçimde hayal edemeyeceği şiirsel bir içeriği taşıdığının keşfiydi.

Kimse müzik sanatına 19. yüzyılın gerçekten özgün bir şeyler kattığını inkâr etmeyi istemez. İngiliz eleştirmen H. C. Colles'in söyledikleri doğru: "Romantik akım eğer bir anlam taşıyorsa, bu müziğin derinleşen anlatımcılığıdır..." Ancak bunun yüzünden de Bay Colles, "Her şeyden önce Romantik akımın uğursuz etkisinden kurtulmalıyız." diyen modern bestecileri anlayamaz. "Neden" diye sorar küçümser gibi. Neden, öyle mi? Çünkü yüzyılın başında Beethoven'ın açtığı anlatımcılığın yeni yolu, Wagner'in öldüğü 1883 tarihi itibarıyla tükenme noktasına gelmişti. Sadece Wagner'in ardından gidenlerin müziğini dinlemek bile bunu anlamaya yeter. Yeni yüzyılla birlikte dünyaya yüz elli yıl hükmeden Alman müziğinin kendini yenilemekten aciz olduğu görüldü. Örneğin yeni bir besteci kuşağının bir dönemin geçmişte kalan zaferlerini hasretle anmak dışında artık takip edebileceği bir amacı kalmamıştı. Yeni bir başlangıç yapılmalıydı.

Bu düşünceyi ilk benimseyenlerin de Almanya dışından besteciler olması doğaldı; ama müziği Romantik köklerinden koparmayı üstlenmek de kolay değildi. Bereket versin öncü besteciler sanatsal yaratımlarında hiçbir zaman çok bilinçli bir seçim yapma ihtiyacı duymamıştır. Müziğin Romantik çağın etki alanından uzaklaşması ve sonunda kendini 18. yüzyıl müziğinde somutlaşan idealleri izlerken bulması, ancak son derece yavaş adımlarla gerçekleşti.

Elbette bugün yazılan müziği 18. yüzyılda bestelenen müzikle karıştırma ihtimali yok. Böyle bir şey saf bir taklit ve sanatsal bir intihar olurdu. Ancak bu kitapta daha sonra ayrıntılı olarak göreceğimiz gibi bugünün

bestecisinin müzik yazımındaki kalkış noktasıyla Klasik bestecininki arasında kesin bir benzerlik vardır. Bugün bir kısım müziğinse belirgin Romantik özellikler gösterdiğini söylemeye gerek yok. Ancak tipik bir çağdaş bestecinin genel olarak kişisel olmayan ve nesnel bir yaklaşımı, karmaşık, karşı ezgisel bir örgüyü; hattın mükemmelliği ve uyumun güzelliği üzerine yoğunlaşmayı tercih ettiği söylenebilir.

Şimdi de bu son noktaya hangi uzak kaynaklardan ulaşıldığını görelim.

# Arka Plan - 19. Yüzyıl Sonu

**Ulusalcılık**

Alman Romantizmi melodramatik tabiatıyla kendi yıkımının zehirli tohumlarını da içinde barındırıyordu. Bu virüs ulusalcılık adı altında birçok ülkeye yayıldı.

18. yüzyıl müziğinin enternasyonal yönü sıkça dile getirilir. İngiliz besteci Constant Lambert bir zamanlar: "18. yüzyıl bestecilerinin büyük bölümü dinleyicilerine kökleri İtalya'da bulunan geliştirilmiş bir Esperanto[4] diliyle seslenmeyi tercih etti." diye yazmıştı. Klasik bestecinin Panavrupa biçeminde yazdığını, yani bireysel kişiliğini öne çıkarmaktan daha fazlasını kendi ülkesini vurgulamak için yapmadığını söylemenin esprili bir yolu.

Müziğin belirli bir toprak parçasını çağrıştırma açısından çekiciliğini ilk Romantik akım farketti. Weber'in yerel Alman folklorüne dayanan ve popüler ezgiler kullanan Der Freischütz operası örneği, Pandora'nın ulusalcılık kutusunun ardına kadar açılmasına neden oldu. Daha doğal ne olabilirdi ki? Her ülke kendi folklorüne ve sonuçta kendi halk müziğinin yerel atmosferini kullanmak için gereken her şeye sahipti. Küçük bir ülke, ardından bir başkasının kendine has sesi, ulusların müzik korosuna katıldı. Başlangıçta Danimarka'da Gade, Norveç'te Grieg, Bohemya'da Smetana vardı. Çok sonra Macaristan, Finlandiya, İspanya, Polonya ve daha bir düzine başka ülke eklendi.

4 1887'de Polonyalı Doktor Zamnehof tarafından, bütün ülkelerin tek bir dille iletişim kurabilmeleri için yaratılan dil. (ç.n.)

Doğal, demokratik, insana karşı Romantik ilginin bir yan ürünü olan bu yeni ses; birçok Avrupalı besteciye müziksel bağımsızlıklarını kazanmaları için kolay bir çözüm yolu sağlamış gibi göründü. Çoğu durumda bu bir aldanmaydı. Müziği Alman klişelerinden kurtarma adına, ara sıra müziksel malzemeyi -ritim, ezgi ya da armoni-yerel renkleri öne çıkarmak için kullanmanın tek başına yeterli olmadığını şimdi görebiliyoruz. Ulusal ezgileri temel alan ama başka her açıdan umutsuzca Alman tarzında birçok senfoni vardır. Halk ezgilerini temel alıp aynı zamanda Alman geleneğinden bağımsız bir duygusal ve biçimsel hat üzerine müziklerini inşa edebilen birkaç besteci, çıkış yolunu gösterdi. Bunun anlamı Batı müziğinin sonat formu, füg yapısı, gelişim bölümleri vb. yapısal inceliklerinin çoğunun terk edilmesiydi. Bunun diğer anlamıysa müziği Alman standartıyla değerlendirmenin yerini yeni bir ölçütün almasıydı.

Bu düşünceyle dolu tam bir besteciler ekolünü son yüzyıl içinde ilk geliştirenler Ruslar oldu. 19. yüzyılın ikinci yarısındaki Rus müzik manzarası içinde ulusalcılığın temel dramatik özelliğinin yasalaştığını görürüz: Kendine has güçlü sanat formlarına sahip Batı müzik kültürüyle aynı güçte, fakat tam biçimlenmemiş bir ulusal müzik bilincinin kaynaşımı. Rus müziksel bağımsızlığının kışkırtıcısı elbette Glinka'ydı. Ancak ulusalcı okulu ortaya çıkarmadaki rolünü büyük oranda bilinçli bir şekilde oynamamış gibi görünür. Glinka formal yapı geleneklerini yıkma düşüncesinden hareket etmemişti. Bütün yapmaya çalıştığı arasıra biraz yerel renklerin kullanılmasıydı. Operalarının alışılmadık koral yazımındaki egzotizmin İtalyan aryalarına benzer bir tarzla yan yana bulunmasının nedeni de buydu. Yine de barındırdığı ulusal ses, daha genç bestecilerin gereken sonuçları çıkarması için yeterince güçlüydü.

Glinka örneğinden esinlenen yetenekli, amatör bir genç grubun öyküsünde bir Rus peri masalından bir şeyler vardır. Çok az bir dış destek ve aslen kendi çabalarıyla ilk önce sanatlarına temel oluşturan ilkeleri ve sonra da bu ilkeleri tipik bir Rus müziğini yaratabilecekleri tarzda kullanmayı öğrenmeye çalıştılar. M. D. Calvocoressi'nin ortaya koyduğu gibi:

> "Birden her şeyin tam ortasında işe koyulduklarında kendi tuğlalarını yapmak kadar (tuğla yapma tekniğini öğrenmek de dahil)

ihtiyaç duydukları temel mimari ilkeleri de öğrenmek zorundaydılar. İşlerinin zorluğu düşünüldüğünde asıl şaşırtıcı olan şey, daha iyisini başaramamaları değil, ellerinden geleni yaptıkça başarıya ulaşmalarıydı."

Rus ekolünün giderek kendini daha çok belli eden zayıflığından görebileceğimiz gibi, amatörlüğün tehlikeleri yeterince ortadadır. Sağlam bir temelden yoksun olduğunun farkında olan Rimskiy-Korsakov başka bir uca yöneldi ve canlılığının büyük bölümünü akademik formüllere aşırı düşkünlüğüyle yitirdi. Diğerlerine kıyasla çok az yazan Balakirev ve Borodin'in eserlerinin çoğu ise birbirinin tekrarıydı. Yine de müzikleri Almanların felsefi sıkıcılığından kurtulmuştu ve hoş bir ferahlama yaratıyordu. Yazdıkları müzik, daha çok memleketlerinin efsanelerine ve toprağına sinmiş renkli bir masal kitabı havası taşıyordu.

"Ünlü bir avuç grup"tan yalnızca birinin, bir opera başyapıtı olan *Boris Godunov*'un bestecisinin, Alman geleneği adetlerinden tamamen bağımsız bir müzik yazabildiği konusunda, günümüzde genellikle herkes aynı görüştedir.

**Mussorgskiy'in Gerçekçiliği**

*Boris*'in yaratıcısı ve Rus Beşleri'nin en önemli bestecisi olan Modest Mussorgskiy müzik alanındaki öncünün ilk örneğidir. İtalyan ve Alman müziğiyle dolu bir atmosferde yaşamasına rağmen kendini çağın adet ve önyargılarından kurtarmayı başarabilmişti. Tek bir tutkusu vardı; müziğinin her şeyden çok gerçek, doğal ve yalın olmasını istiyordu.

Müzikteki amatör statüsününse bu amacını gerçekleştirmesine ne derece izin verdiğine karar vermek zor. Mussorgskiy'in amatör bir besteci olduğuna dair patavatsız yaklaşım, elbette büyük bir abartıdır. Diğer yandan, Alman konservatuvarı tornasına sokulmuş olsaydı, yine alışılmadık armoni ve formlarını tasarlayıp tasarlayamayacağını hayal etmek de kolay değil. Tüm olgun yapıtları çağının müzik yazımından farklı olmasıyla ayırt edilebilirdi. Mussorgskiy, müziği ilk defa Alman geleneğinden gerçekten başarıyla ayırma çabasını temsil eder.

Mussorgky'in müziği, varlığını doğrudan halk şarkısından alır. Çoğu zaman gerçek köylü şarkılarıyla yer değiştirebilen ezgilerinin en dikkat

çekici tarafı buydu. Bu ezgiler, müziği Batılı eksenden tamamen uzaklaştıran ses aralıklarının tipik değişimlerini kullanır. Daha önce de söylendiği gibi Rus halk ezgisi bir tür evrensellik hissi taşımaktaydı. Mussorgskiy'in ezgileri orjinallerinin tüm tadını barındırıyor ve eğer varsa Slav halk ifadesinin derinlikli insan vasfına yoğunlaşıyordu.

Mussorgskiy'in müziği ritmik olarak da Rus halk şarkısından besleniyordu. Ritimleri, düzyazı okumanın tüm incelikli çeşitliliği içinde konuşmanın doğallığını taşıyordu. Karşılaştırırsak, aynı dönemin Alman müziği, düşgücünden yoksundur; düzenli zamanlardaki vuruşları okuldaki bir çocuğun dizeleri uyaklı okumaya çalıştığı gibi vurgular. Mussorgskiy'in müziğindeyse tüm yeni müziği derinden etkileyecek olan çoğu ritmik gelişimin tohumlarını buluruz. Stravinsky'nin ilk eserlerinde ve ondan sonra bütün bir modern besteciler kuşağının eserlerinde ortaya çıkacak olan ritmik bağımsızlık, doğrudan Mussorgskiy ve Rus arkadaşlarına atfedilebilir.

Mussorgskiy armoniyi ele alışında diğer meslektaşlarına göre çok daha cesurdu. Armonik omurga bazen Yunan Katolik kilisesi müziğinin makamsal karakterini çağrıştırsa da diğer zamanlarda tam gelişmiş biçimleriyle sadece sınırsız bir hayal gücünden dışarı fırlamış gibidir. (Birçok Mussorgskiy kompozisyonu üzerinde Rimskiy-Korsakov'un yaptığı ünlü "düzeltmeler", sadece orijinallerin cüretkarlığını daha rahat hissetmemizi sağlamıştır.) Özünde Mussorgskiy'in armonik eylemi, bestecilerin Rameau zamanından bu yana yararlandığı armoni metotlarının bütün belirlenmiş kurallarının sorgulanmasına neden oldu. Bunun nedeni Wagner'in yaptığı gibi olası en geniş yorumuyla bu kuralların yavaş yavaş altının oyulması değil, armoni diliyle söylenecek olursa, iyi ve kötünün tek yargıcının daima bestecinin müziksel sezgisi olması gerektiği öncülüydü. Günümüz modern bestecisinin armonik özgürlüğünün izi, kısmen de olsa yine burada, Mussorgskiy'in cüretkârlığında bulunabilir.

Bu teknik yeniliklerin herhangi birinden daha önemli olan şey notalara hayat veren ruhun kendisiydi. Armonik orijinallik Chopin ya da Liszt'te, ritmin gelenek dışı kullanımı Berlioz ya da Schumann'da, ezgisel yenilikler Wagner'de bulunabilir; ama bu adamların hepsi Romantikti. Mussorgskiy ise müzikte bir gerçekçidir. Her şeyden önce dünyaya, kendi dün-

yasına ve kendi insanlığına sadık kalmak istiyordu. Bütün eserlerinde -şarkıları, piyano parçaları ya da operaları- dokunduğu her şeye anlamıyla hayat veren inanılmaz bir dramatik yetenek, kendini açığa vurur. İşte bu özellik; müziğine, sonuçta da bütün müziğe, Romantik çıkmazdan çıkış yolunu gösteren, kişisel olmayan bir görünüm verir. Duyguları, Boris karakteri ya da Hartmann'ın tabloları[5] ya da sevgiyle resmettiği Çocuklar Odası sahneleri aracılığıyla ifade edilebilcek kadar nesnel hale getirilmiştir.

Tüm bu müzikte müthiş bir gerçeklik vardır. Ancak bizim amacımız açısından daha önemli olan, tarzının tümüyle kişisel doğasına rağmen -hiçbir besteci Mussorgskiy'den daha kişisel değildi- bunu daima "kişisel olmayan" amaçlar için kullanmasıydı. Sadece Rus karakterlerinin çok tipik insanlık durumlarını bir gerçeğe dönüştürebildiği ve evrenselleştirebildiği ölçüde sanki Mussorgskiy kendisinin önemli olduğunu düşünüyordu. İşte bu, müzikteki gerçekçiliğin anlamıdır. Mussorgskiy'in gerçekliği kendi özel iç dünyasının gerçekliği değildi; yaşadığı dünyanın duyarlı bir temsilcisi olarak bu dünyayı canlı müziksel durumlara çevirmesinin gerçekliğiydi.

İnsanın duygusal tepkilerine nesnel bir anlam verebilme becerisini sonraki bestecilerin eserlerinde çok daha belirgin olarak bulabiliriz.

**Debussy'nin İzlenimciliği**

Mussorgskiy 1881'de öldüğünde Claude Debussy, Paris konservatuvarında Guiraud'nun sınıfında on sekiz yaşında bir öğrenciydi. Debussy'nin, Moskova'nın ünlü sanat hamisi Madame von Meck'in evine özel öğretmen olarak gittiği o yaz boyunca Rusya'da kendi yolunu da bulup bulmadığı müzik tarihinin merak uyandıran konularından biridir. O yaz genç müzisyenin Mussorgskiy müziğinin gerçekten ne kadarını duyduğunu ya da gördüğünü tahmin etmek kolay değil. Biyografi yazarlarınınsa hiçbir fikri yok gibi. Yine de Claude Debussy kadar yetenekli, gözü ve kulağı açık genç bir adamın Rusya ziyaretinden Töton imgesinde yaratılmış olandan daha farklı bir müziksel kavrayışı beraberinde getirmiş olması gerektiğini varsaymak çok da nedensiz sayılmaz.

5 Bir sergiden tablolar, ç.n.

Her yerde olduğu gibi Fransa'da da çağın en etkili kişiliğinin Richard Wagner olması önemlidir. Zamanın çoğu parlak genci gibi Debussy de işe ateşli bir Wagner taraftarı olarak başladı. Bu ilk büyük hevesin etkisi bile *Pelleas* kadar uzak bir noktaya gitmişti. Ancak kariyerinin ilk döneminde Debussy, Bayreuth'un çok güçlü dehasının yalnızca kendi müziği için değil, tüm Fransa için ölümcül olabileceğini fark ederek bazı açılardan düşüncesini değiştirdi. Bu andan itibaren içinde müziği Alman hegomonyasının etkisinden uzaklaştırmaya dönük ilk bilinçli istek uyandı. Mussorgskiy'de müziğin Antiromantik dolayımları neredeyse hiç tasarlanmamıştı. Bu, az çok müziğinin doğasından, kendiliğinden çıkıyordu. Fakat Debussy'de ilk kez "Kahrolsun Wagner" diye bağıran ve Wagner karşıtı güçlerin liderliğine gönüllü olarak soyunan bir bestecinin ilk örneğini buluyoruz.

Wagner kadar güçlü bir etkiden kurtulma isteği bir şey, bunu gerçekten hayata geçirebilmek bambaşka bir şeydir. Her iki bestecinin partisyonlarını inceleyen biri, Debussy'nin Wagnerci bulaşıktan kendini kurtarmasında Mussorgskiy örneğinin yardımı olduğunu rahatlıkla görebilir. Debussy Mussorgskiy'nin müziğinden ilk ne zaman haberdar olmuş olursa olsun, sonraki yıllarda Rus üstadına olan borcunu açıkça itiraf etmekte tereddüt etmez. Mussorgskiy'in operasını izlemeye giderlerken arkadaşı Jean-Aubry'ye yolda, "*Boris*'i mi dinleyeceğini düşünüyorsun? Demek ki *Pelleas*'ın tümünü duyacaksın." dediği söylenir. Her iki operanın müziksel sesleniş tarzı aynıdır; modal armonilerin oldukça dramatik epizodların resmedilmesinde kullanımı ve genel tutumlu tavrı da dikkat çekici biçimde birbirine benzer. Sanatçı kişiliklerinde varolan çok belirgin karşıtlığa rağmen ikisi de şiirsel gerçekliğe karşı aynı ilgiyi, yalın ve direkt olmaya karşı aynı isteğe ve akademik çözümlere yönelik aynı küçümseyici bakışa sahiptiler.

Tek başına sadece Debussy'ye ait olan, elbette onun İzlenimci estetiğiydi. Çoğu yazar burada Sembolist şiirin ve İzlenimci resmin etkisinin ağır bastığı konusunda aynı görüşte. Resim, edebiyat ve diğer sanatların müziksel eğilimleri ve başka birçok şeyi etkilemesi, 19. yüzyılın bir özelliğiydi. Mallarmé'nin şiiri ve Manet'nin resmi, Debussy'ye Fransız müziğinin gitmesi gereken yolu gösteren bir ipucundan daha fazlasını verdi.

Geri kalanını da kendi sanatçı duyarlılığıyla çözdü.

Debussy'nin müzikte Antiromantik bir dönemece girilmesi gerektiğinin farkında olmasına karşın, İzlenimciliğin Romantik dolayımlarındandan kurtulduğunu söylemek zordur. Debussy'nin müziğiyle verdiği şey, duygulara ait ideal bir dünyanın mükemmel bir suretidir. Müziğinin duygularla meşgul olması ve bunların da çoğu zaman edilgen, aşırı duyarlı ve kadınsı bir doğaya sahip olması nedeniyle kendimizi hâlâ Romantik sanatçının anladığı ve ifade ettiği bir duygu krallığı içinde buluruz. Aradaki ayrım nitel olmaktan çok niceldir. Alman Romantiği duygularını hiç sıkılmadan gösterir. Dinamik bir karşıtlık içindeki ani değişimler, kurmaca tutku, patlayıcı duygu zirveleriyse Debussy'nin mizacına tümüyle yabancıyıdı. Peki bu, Fransız bestecinin herhangi bir şekilde müziğinde daha az duygusal olduğunu mu gösterir? Asla. Fakat duguyu ifade edişi son derece daha özenli ve incedir. Debussy içine kapanık bir Romantiktir. Tüm vurgulu ve tumturaklı hava kaybolur; daha çok yarı gölgeli, belirsiz düşünceler taşıyan ve yavaş yavaş gözden kaybolan duygusal bir dünyaya doğru geçeriz. Sayısız eleştirmen Debussy'nin sanatını tanımlamaya çalışmıştır, ama şimdiye kadar tanımlanmaya bu kadar karşı koyan bir müzik daha yazılmamıştır.

Estetik açıdan İzlenimciliğin sadece Romantik akımın bir uzantısı olması ve bu yüzden de sonraki besteciler için bir "çıkış yolu" olamamasına rağmen, Debussy'nin ortaya koyduğu teknik yeniliklerin yine bu besteciler üzerindeki etkileri daha uzak erimli olmuştur.

İlk dinleyenlere en dikkat çekici gelen şey armonik orjinalliğiydi. Özellikle ilk zamanlarda duyulmamış akor yürüyüşleri, armonik arkaizmi ve elbette sıradan diyatonik dizi yerine tam ses dizisini kullanması hakkında çok şey yazılıp çizildi. Bunların hepsinden belki de daha önemli, fakat başlarda hakkında fazla konuşulmayan noktaysa akor bileşimlerinin saf renksel değerleri için kendine has kullanımıydı. Bütün bunlar derinlemesine bir devrim için yine de ayrıntılardan başka bir şey değil; asıl devrim 19. yüzyıl boyunca kromatizm saldırılarına zamanla açık kapılar bırakmış olan armoni sisteminin, şimdi engellenemez bir armonik yaratıcıkla artık temas etmeye bile dayanamayarak olduğu gibi çökmesidir. Özünde Debussy'nin yaptığı iş yeterince basittir; aslında Mussorgskiy'den bile

daha içten bir biçimde, kulağını armonik olarak neyin iyi olduğuna karar verecek tek yetkili kılma cesaretini göstermiştir. Bunu yapabilmesinin nedeni, şimdiye dek yaşamış sezgisi en kuvvetli müzisyen olmasıydı. Başladığı işi diğerleri devam ettirdi. Yapıtları bütün bir besteciler kuşağını yeni ve denenmemiş armonik olasılıkları denemeye ve böylece armonik birikimimize, sayılamayacak kadar çok şey eklemeye kışkırttı.

Debussy'nin, müziği akademik bir çizgide inşa etmeyi reddetmiş olması da diğer katkılarından hiç daha az orijinal değildir. Debussy özellikle ıskartaya çıkardığının yerine herhangi bir sistem oluşturmadığından, temalardaki açık ifadelerin tüm benzerliği, birbirini takip eden gelişim ve yeniden serim bölümleri bir kenara atılarak yüz yıllık eski gelenek hiçe sayıldı. Yine burada güvendiği şey sezgileriydi. Müziği, epeyce kişisel ve bir bütün olarak tatmin edici bir tarzdadır. Onun zamanından son zamanlardaki 18. yüzyıl modellerine geri dönüşle ortaya çıkan karşı tepkiye kadar, müziğin formu giderek daha fazla bağımsızlık yönünde ilerledi. Bestecilerin gelecekte, müziksel malzemelerin daha incelikli bir kaynaşması yolundaki araştırmalarını sürdürmek için Debussy'nin form çalışmalarına yeniden dönebilecekleri düşüncesiyse çok gerçekçi bir yaklaşım olmaz.

Yaşamı boyunca verdiği tüm yapıtların özü yirmi dört piyano Prelüdü, en iyi şarkıları, orkestra Noktürnleri ve *Pelleas ve Melisande* operasında bulunabilir. Son zamanlarda bu kompozisyonları "geniş" halk kitleleri tarafından içtenlikle benimsenmiştir. Şimdi bizler de bu eserleri, geleceğin yapması gerektiği gibi devrimci çağrışımlarını unutup sadece müzik olarak düşünerek yargılamaya başlıyoruz. Bunu yapmak kolay değil. Eserlerinin çok yakın bir incelemeye gelmeyen hoş bir kokusu ve duyarlılığı vardır.

Bir zamanlar birileri her Fransızda biraz Massenet bulunduğundan sözetmişti. Maalesef Debussy de bu esprideki duruma bir istisna değil. Bu zaten onun daha önemsiz eserlerindeki bıktırıcı duygusal tarafını oluşturur. Müzik alanındaki put kırıcılığına rağmen Debussy tamamen burjuva dünyasının hedonist bir şairidir. Müziğinde rahat ve korunaklı, kadife yumuşaklığında ve aşırı konforlu bir şeyler vardır. Bu özelliği Avrupa'nın kendini en çok güvende hissettiği 1870-1914 yılları arasın-

daki yaşam dilimini yansıtır. Bu müziğin geleceği belirsiz bir dünyadaki nihai yazgısının ne olacağı merak edilebilir. İleride bu müziğin aşırı rafine, çökmüş, kadınsı bulunacağı bir zaman da gelebilir. Ancak öngörebileceğimiz hiçbir çağ, en iyi eserlerindeki benzersiz bir şiirselliği ve insanın içine işleyen bir duyarlılığıyla Debussy müziği olmadan yapamayacaktır. Bütün belirtiler Fransız müziğinin Debussy kişiliğinde başka bir müzisyen çıkarmasının sanki çok uzun zaman alacağını gösterir gibi görünüyor.

**Geç Romantikler: Mahler, Strauss, Skriabin, Fauré, Sibelius**

Yavaş yavaş ortaya çıkan günümüz müziğini anlatan hikâyemiz, 1910'un yaratıcı müzik dünyasının bazı önemli isimlerine dönüp göz atmadan eksik kalabilir. Müziklerini Chopin, Wagner, Schubert ya da Çaykovskiy geleneği içinde yazan bu adamlar kesinlikle Romantik olsalar da onların eserlerinden teknik anlamda önemli bir şeyler alabiliyorlardı. Bu geç Romantiklerin müziği iki yolla karşılaştı: Vadesini çoktan doldurmuş bir geleneğe bağlanmış olduğundan estetik olarak yapacak fazla bir şey yoktu; fakat armoniler, karşı ezgisel örgüler, orkestra tınıları ve ezgisel hat gibi teknik araçları bağımsız ve yeni amaçlar için elverişli ögeler içeriyordu. Avusturyalı Gustav Mahler, Alman Richard Strauss, Rus Aleksandr Skriabin, Fransız Gabriel Fauré ve Fin Jean Sibelius'un Romantik eğilimleri ve müziklerinin geleceğe dönük olması dışında çok az ortak yanları vardı. Müziklerinin niteliği sadece teknik bir etki taşıdığı için bozulmamıştı. Hepsinin de Postromantik bir dünyaya ait olmasına rağmen her birinin yapacağı kendine özgü bir katkı vardı.

Bu beş adam arasından en çok Mahler'in geleceğin müziğine bir şeyler kattığını söyleyebilirim. Mahler diğerlerinden daha fazla Romantik olduğu için hiç şüphesiz bu, paradoksal görünebilir. Aslında en büyük eseri *Das Lied von der Erde (Yerkürenin Şarkısı)* birçok açıdan da Romantik akımın son şarkısı olmuştur. Bu eserinde ve Dokuzuncu Senfoni'nin son bölümüne yaklaşırken bestecinin final akoru kullanma gönülsüzlüğünde sembolik bir şeyler vardır. Besteci sanki kendi içinin derinliklerinde 19. yüzyıl müziğine son kez veda ettiğini biliyor gibidir. Tüm müzik, o altın çağın mazide kalmış zaferlerinin ruhunu çağırırken, geri dönme umudu

bırakmadan gitmiş bu harika döneme bir saygı notası da ekler.

Modern dünyanın bütün sorunlarını devralmasına karşın Mahler'in son derece çocuksu bir tabiata sahip olduğunu göz önünde bulundurmadan, müziğini anlamak olanaksızdır. Müziğinin özel şiirselliği, Berlioz'da da varolan bu naif özelliğinden kaynaklanır. Bu insanların herhangi birinin müziğini Beethoven'ınkiyle karşılaştırmak yanlıştır. Bir kere her zaman söylendiği gibi, Mahler bir Beethoven değildir. Bu, çok açık. Beethoven'ı dinlemekle Mahler'i dinlemek arasındaki fark, önemli bir insanı caddede yürürken izlemekle, önemli bir aktörün önemli bir adamın caddede yürüyüşünü oynamasını izlemek arasındaki farktır. Bu iki deneyim farklı olsa da aynı ölçüde etkileyici olabilir. Mahler'den hoşlanmayanlar "tiyatro oyunu"ndan da zevk alamaz. İnsan onların bu espriyi anlamalarını ve artık bu konuda açıklama yapmaya gerek kalmamasını arzu ediyor.

Bir besteci olarak Mahler'in kusuru, bıktıracak kadar aynı yerde uzun süre kalmış olmasından kaynaklanır. Kabul etmek gerekir ki uzun ve sıkıcı, basmakalıp, tumturaklı ve zevkten yoksundur ve bazen de utanmazca müziksel malzemelerini Schubert, Mozart, Bruckner ya da sevdiği yarım düzine başka bestecinin herhangi birinden aşırır. Şüphesiz müziği de bu insani zaaflarla doludur. Ancak bütün bu söylenenlere rağmen müziğinde insanı bu zaaflara katlanmaya razı eden, olağanüstü derecede dokunaklı, yabana atılmayacak bir şeyler de vardır. Belki de bunun nedeni müziğin her ayrıntısında çok fazla Mahlervari olmasıdır. Dokuz senfonisinin hepsi kendi kişiliğiyle doludur; her şeyi kendine özgü bir söyleme ve yapma tarzı vardır. Sinirli skerzolar, bakır üflemelerin tanrısal bir öfkeyi çağırışı, doğayla kendine özgü iletişimi, geçiş pasajının mayhoş melankolisi, inanılmaz bir yalnızlığın sayfaları olan devasa *Landler*, yukarıda sözü edilen aşırı duygusallığı ve içtenliği, en uzun formları ve en görkemli müziksel düşünceleri çağrıştırma isteğiyle birleşip, modern zamanların en ilginç besteci-kişiliklerinden birinde toplanır.

Müziği çok sürükleyici olmasaydı bile Mahler bu inceleme açısından yine de önemli bir isim olurdu. Müzisyenliğinin iki yönü de zamanına göre olgundu. Biri müziksel örgüsünün tuhaf karşı ezgisel kumaşı, diğeri de daha belirgin olan özgün çalgılamasıdır. Dikkatli bir şekilde ince-

lendiğinde bu iki öğenin aslında birbirine bağlı olduğu görülür. Bunun nedeni, Rimskiy-Korsakov ya da Franck'ta her zaman bulabileceğimiz gibi ezgilerini tipik bir 19. yüzyıl alışkanlığı olarak taslak halindeki armonilere dayamadan, müziği son derece karşı ezgisel olarak tasarlamasıydı. Mahler'in esasen bu tip akorsal dayanaklardan bağımsız ayrı ipliklerden oluşan bir dokuyla çalışması, çalgılama tarzında sonraki bestecilerde tekrar tekrar duyulacak çok net işlenmiş ve duru bir ses dolgunluğu ortaya çıkarır. Piyano tekniğinden bir cümle alarak "pedal ses" olmadan çalan ilk orkestra da Mahler'inkidir. Orkestranın bu özel, çok ağızlı tek bir beden gibi kullanımı, Bach ve Händel çağının tipik bir özelliğiydi. Orkestral pratiği anlamında Mahler böylece 18. yüzyılın ilk bestecileriyle zamanımızın yeni klasikçi bestecileri arasındaki boşluğu kapatmış olur.

Mahler'in müziğinde orkestra tınısı elbette tamamen kendine özgüdür. Partisyonları orkestral *trouvailles* (buluşlarla, ç.n.) doludur. Önde gelen orkestralarda şef olarak geçirdiği yıllar ona çalgıların alışılmadık birleşimlerini, tınıların ani yan yana gelişlerini ve Schönberg, Honegger ya da günümüze daha yakın Şostakoviç ve Benjamin Britten gibi bestecilerin orkestra eserlerinde tekrar kullanılacak olan efektleri, yani çalgıların kendi ses aralıklarından uzak çalınmasına dayanan pasajları tam bir güvenle nasıl kullanacağını öğretmişti.

Genel olarak Mahler'in 18. yüzyıl tekniğinden yararlanan bir geç Romantik olduğu söylenebilir. Bu açıdan kendince haklı nedenleri de olan Mahler için ne düşünürsek düşünelim, günümüzün çoğu bestecisi üzerindeki doğrudan ya da dolaylı etkisini inkâr edemeyiz.

Richard Strauss, Mahler'e kıyasla bir 19. yüzyıl kişiliği olarak karşımıza çıkar. 1890'dan 1900'a dek Avrupa müzik sahnesinin baş köşesini elinde tutan bir insanın çalışmasını adil olarak değerlendirebilmek için kendimizden bir şeylerden feragat etmemiz gerekebilir. Strauss'a dönük eleştirel değerlendirmeler son zamanlarda öylesine mahvedici olmuştur ki, şöhretinin bir zamanlar şaşırtıcı derecede "modern" senfonik şiirlerine dayandığını hatırlamak bile güçleşmiştir. Bütün bir dinleyiciler kuşağı bu müziğin erdemlerini ve zayıflıklarını tartışmıştır. Yine de herkes Strauss'un orkestral yeteneklerinin enfes olduğu konusunda hemfikirdi. Çalgılama konusundaki beğenimiz büyük oranda değişim geçirdiği için

Strauss'un ilk verdiği tadı bugün ancak orkestral yaklaşımının parlaklığını gözardı ederek alabiliriz. Strauss'un genel orkestra sesi bugün bize aşırı gür gelir. Partisyonlarında gereksiz yere kullanılmış notaların ağırlığı altında ezilmiş aşırı Wagnerci bir hava vardır. Bu da bugünün daha ölçülü ve yalın orkestrasına çok az benzer.

Strauss'un kariyeri bugün gözden düşmüş olan Romantizme paralel bir çizgi izler. En iyi eserini Wagner'e en yakın olduğu zamanda, olgunluğa ulaştıktan sonra vermişti. *Don Juan, Till Eulenspiegel, Tod und Verklärung (Ölüm ve Başkalaşım)* henüz insani ve ölçülüdür. *Quixote, Domestica ve Alpin (Alpler)* senfonileri kesinlikle birçok açıdan daha şaşırtıcıdır, fakat her seferinde insanda sindirimi zor ve aşırı bir şişkinlik hissi yaratır.

Yine de tüm eserlerinde, gelecekteki müziğe dair şaşırtıcı belirtiler bulunduğu yadsınamaz. *A Hero's Life*'ın otuz yıl sonra bestelenen bir partisyonun tüm "modernizmiyle" hırıldayıp çatırdayan bölümünü düşünüyorum. Ve uzlaşmaz kulak tırmalayıcılığıyla *Salome ve Electra* operalarındaki ve yine tasarlandıkları zamanın çok ilerisindeki, doruğa çıkmış birkaç sayfasıyla, *Till Eulenspiegel*'deki bazı armonileri. Sonraki besteciler bu ipuçlarını kendi amaçları için kullandılar.

Ancak bu örneklerin sayısının artırılabileceğinden emin olsam da esas mesele yine değişmeden kalır. Bu eserler soyu tükenmiş bir neslin çocuklarıdır ve Strauss'un tüm dehası bile onların mazide kalmış bir dünyanın duyguları dışında herhangi bir şeyi canlandırmasını sağlayamaz. Zamanında programlı müzikle soyut müziğin hangisinin daha değerli olduğu üzerine yaşanan uzun çekişmeler yüzünden bu senfonik şiirlerin gerçek doğası karanlıkta kalmıştır. Ancak günümüzde bu senfonik şiirlerin yok olan bir dünyanın -sona eren bir yüzyılın Romantik Wagnerci dünyası- son bildirisi olduğunu kabul etmeyen birkaç yorumcu kalmıştır.

Aleksandr Skriabin'in durumu bazı yönlerden trajiktir. Bu çok yetenekli Rus'un müziği, genel olarak Chopin ve Liszt'in mirasını taşıyordu. Bu nedenle köken olarak tartışmasız bir Romantiktir. Ancak sonraki yıllarında bestecinin müziği, benimsediği teozofik düşüncelerin etkisiyle Romantiklikten mistik bir alana kaymıştır. Daha da ilginç olan Skriabin'den önce hiçbir bestecinin müzikle gizemli güçler arasında

ciddi bir bağ kurmaya çalışmamış olmasıdır. Diğer sanatlar arasında en fazla müzik, bizi bilinmeyenle yüz yüze getirir. Müziğin tarih boyunca her tür dinsel törenle ilişkili olması da bu yüzdendir. Sanırım Skriabin'in teozofik mistisizminin bir anlamda doğrudan Wagner'in *Parsifal*'indeki Hıristiyan mistisizminden geldiği düşünülebilir. 1915'deki ölümünden önce Skriabin bir şekilde tüm sanatlardaki amalgamıyla aşırı Wagnerleşmiş bir Wagner'e ulaşacağı *Gizem* adında bir eser planlıyordu.

Skriabin'in sanatına saf müziksel görünümüyle bakıldığında teozofik düşüncelerden nasıl yararlandığı görülemez. Besteci, üzerinde çalıştığı oluşum halindeki düşüncelerinde tam formundaydı. Çoğu zaman büyüleyici bir etkisi vardı. "Saf" esinlenmenin benim bildiğim en iyi örnekleridir. Ancak bazı garip nedenlerden Skriabin bu dikkat çekici temalarına uygun bir form bulma konusunda hiçbir zaman başarılı olamamıştır. Moskova günlerindeki konservatuvar derslerinden kendini hiç kurtaramamış gibidir. Yazdığı on piyano sonatı müziksel düşüncelerin dahice görüntüsünü, eski sonat formunun deli gömleği içinde sunar. Skriabin'in müziksel düşüncelerine uygun bir form bulamaması trajiktir, bu ciddi eksiklik nedeniyle de *Prometheus ya da Coşku Şiiri* gibi en iyi eserleri bile giderek daha az seslendirilmeye başlanmıştır.

Armoni açısından Skriabin'in, özellikle ilk çıktığı dönem boyunca ciddi bir müziksel etkisi oldu. Müzik çevrelerinde yeni gamlar ve ortaya çıkardığı akorlar epey tartışılıyordu. Yapıtlarıyla, daha çok bilinen üçlü yerine dörtlü aralıkların yürüyüşüne dayanan bir akor sistemi geliştirdiğinden, Skriabin tartışmalarda başı çekiyordu. Sonuçta armonileri çağdaşlarına göre daha radikal, daha sofistike ve derindi. Fakat Skriabin burada yaptığını formüllerin sınırlayıcı dar olanaklarına bağlı kalarak yine mahvetti. Dayandığı sistem giderek kendini daha fazla belli etmeye başladıkça, ilk önce armonik bağımsızlığıyla ilişkilendirilen keyifli duyarlılığı da yavaş yavaş kayboldu. 1920'lerin ortasında etkisi büyük oranda Sovyetler Birliği ve dışındaki az sayıda hayranla sınırlı kaldı. Buna rağmen bugün en iyi piyano parçaları piyanistlerin repartuvarlarında Chopin ve Liszt'inkilerle birlikte çoğalarak kendi yerlerini almaya başlıyor.

Beni takip eden okuyucuların bir kısmı günümüzün müziğini etkilemiş olan Gabriel Fauré'nin adını geç Romantikler listesinde görünce şaşıra-

bilirler. Fauré'nin etkisinin neredeyse sadece Fransa'yla sınırlı olduğu elbette doğrudur. Yine de on beş yıl Paris konservatuvarının başında bulunması ve Ravel, Florent Schmitt, Roger-Ducasse, Nadia Boulanger ve Fransız müzik hayatında daha bir çok önemli ismin hocası olması nedeniyle sanatsal ilkelerinin geniş bir etkisi olmuştur.

Fauré kendini gerçekten bir besteci olarak yarım yüzyıl sonra yaklaşık 1898-1923 arası yaşamının son yirmi beş yılında bulur. Bu, Fauré'nin en iyi eserini İzlenimciliğin Fransa'da sahnenin başköşesini aldığı bir zamanda yazmış olduğu anlamına gelir. Bu yüzden yapıtlarına dönük ilgi Debussy'nin daha görkemli başarılarının çok fazla gölgesi altında kalmıştır. Tamamen İzlenimciliğin etkisinden bağımsız kendi yolunu çizebilmesinin nedeniyse müziksel doğasının çok güçlü bir kişiliğe sahip olmasıydı.

Fauré örneğinin İzlenimcilik'ten çabucak sıkılan bir besteciler kuşağına neden ilham verdiğini görmekse çok zor değil. Fauré'nin Wagner öncesi Bayreuth görkemini taşımayan bir Romantizmden gelmesi nedeniyle bu besteciler, müziğinin köklerinin aslında Romantik akımda bulunduğunu kolayca gözden kaçırdılar. Müziği ağzı sıkı, kırılgan ve aristokratik, neredeyse bir tür Yeni Romantizm gibiydi. Dahası kökeni nereden gelmiş olursa olsun, armonik hassaslığı, kusursuz zevki, Klasik ölçülülüğü ve düzgün oranlara ve açık hatlara beslediği tutkuyla Fransız mizacına has tüm özellikleri barındırıyordu. Bu nitelikleri Schumann ve Saint-Saëns modeline çok yakın olan ilk çalışmalarında bile kendini belli eder. Fauré'nin savaş sonrası dinleyicilerinin aklında kalan temel özelliği kendine özgü alçakgönüllülüğü ve çekiciliğine eklenen doğrudanlığı ve yalınlığıydı.

Onun doğal aracı küçük formdu: Orkestraya göre aslında küçük kalan yüzlerce şarkı ve bir o kadar oda müziği bestelemiştir. Her şeyin ötesinde Fauré'yi birinci sınıf bir besteci olmaktan alıkoyan şey bakışının darlığıydı. Oldukça sınırlı bir duygusal çerçevede çalışmış ve kendi bulduğu dizi ve formüllere aşırı derecede bağlı kalmıştı. En sıradan akorlar arasında bile derin modülasyonlar keşfetme ve beklenmedik ilişkiler kurma açısından Skriabin'e benzerken daha normal sınırlar içinde armoniyi kullanım tarzı en radikal olduğu noktaydı. Armonik buluş

yeteneğini yetmişini hayli aştığı zamana kadar da kaybetmedi. *L'Horizon Chimerique*'den *Diane, Selene, Mirages*'dan *Danseuse* gibi şarkılarında, son piyano noktürnlerinde ve belki de hepsinden çok Piyano Üçlüsü ve İkinci Piyano Beşlisi'nde -*Otello ve Falstaff*'taki Verdi gibi- yaratıcı gücünün doruğunda bir yetmişliktir. Fauré etkisinin çağdaş müzik sahnesinde daha açık görülmesi için bu ve diğer son eserlerinin daha sık çalınmış olması gerekirdi.

Sibelius'un müziği hakkında epey saçmalık yazılmıştır. Bize verdiği resim, bir avuç İngiliz ve Amerikalı eleştirmenin abartılı yorumları tarafından gölgelenmemiş olsaydı, Finlandiya'nın en büyük bestecisinin çalışmasını değerlendirmek daha kolay olabilirdi. Anlatımındaki kendine özgü kişisel tarzıyla Sibelius'un bir geç Romantik olduğu çok açıktır. Geriye kalan tek sorun anlattıklarının ne kadar önemli olduğudur? Benim cevabım bunların sempatik, fakat günümüz için çok kayda değer olmadığıdır. Neden? Çünkü Sibelius 20. yüzyılda yaşamaz. 1890'lardan kalmadır ve buna rağmen yaşam ve insan üzerine eski moda, artık geçerliliği kalmamış öncüllerden kalkan derin düşünceleri epeyce ilginç ve tamamen kişisel bir tarzda ifade edilmiştir.

Sibelius'la Beethoven'ın adını ilk kimin yan yana getirdiği sorulabilir. Smetana ya da Dvorák denmiş olsaydı hedefe daha fazla yaklaşılmış olurdu. Dolduramayacağı bir yere koyarak ona haksızlık etmişlerdir ve asıl onun gerçek niteliklerine yapılması gereken vurguyu zayıflatmışlardır. Sibelius doğal olarak bir halk şarkısı bestecisidir. Bir halk şarkısı bestecisi gibi de müziğini belirli bir topraktan ve taşralı bir hayal gücüyle yazar. Sibelius'ta folklorik esinin pastoral havasına geri dönmeye, tema ve teknik formüllerde kendini tekrar ederek bizi sürekli aynı duygusal atmosferde tutmaya dönük sabit bir eğilim vardır. Bu eğilimlerin hiçbirisi birinci sınıf bir bestecinin özellikleri arasında yer almaz. Yine de Sibelius kendi sınırları içinde bile yeterince çekicidir. Ancak sempatik ve çekici bir besteci olmakla birilerinin bizi inandırmaya çalıştığı gibi Beethoven'ın varisi olmak arasında bir fark vardır.

Sibelius'un 1899-1925 arasında bestelediği yedi senfonisinin form özgünlüğü hakkında çok şey yazıldı. İngiliz eleştirmen Cecil Gray'i dinleyecek olursak, Sibelius Beethoven'dan bugüne senfoni formuna

dikkate değer bir şey katan tek bestecidir. Partisyonların yakından bir incelemesiyse bu iddiayı yalanlar. Bu, tamamen Sibelius'un geleneksel tarzda yazdığı İlk Senfoni'den sonra senfonik biçeme daha serbest bir yaklaşım getirme ihtiyacını hissetmesine bağlı olarak ona duyulan güvenden kaynaklanır. Eric Blom'un söylediği gibi: "Birinci, ikinci ve yardımcı gibi konuların bilinen yerlerinde kullanıldığı karmaşık temalar yerine bir tür mozaik tarzı karakteristik kısa motiflerle çalışma yöntemi kolay kolay Ortodoks formüllerde bir yere konamaz." En iyi müziği çoğu zaman umut vermeyen başlangıçlardan çiçekleniverir. Ancak kendine özgü bir tarza sahip olmakla senfoninin tüm yapısını kökten değiştirmek arasında büyük bir fark vardır.

Dördüncü ve Yedinci Senfoni Sibelius hayranlarından en çok övgü almış olanlarıdır. Hiç şüphesiz bunlar en iyi eserleridir, fakat mükemmel başyapıtlar olarak değerlendirilemezler. 1912'deki gizemli özgünlüğüyle şaşırtıcı bulunan Dördüncü Senfoni tematik malzemesi ve havası açısından Fin bestecinin en fazla anlaşılan eseridir. Ancak birkaç bölümdeki biçimsel yapı bugün hâlâ gizemli görünmektedir. Benzer biçimde daha ender görülen tek bölümlü senfoni türüne ait Yedinci Senfoni, ismine rağmen senfonik şiire daha yakın durmasıyla yapı olarak tatmin edici değildir. Sibelius bana göre Beşinci Senfoni'yi açan düşündürücü pastoral hava gibi anlarda ya da aynı eserin son bölümünü başlatan köylü tarzı koşuşturan pasajlarda çok başarılıdır; ama tipik 19. yüzyıl zihniyetiyle kasvetli ve güya felsefi düşünceye daldığı anlarda daha az etkileyicidir.

Sibelius'u günümüzün büyük bir modern bestecisi yapmaya çalışmanın sonu hüsrandır; bunun nedeni, hakkındaki iddiaları karşılayamamasından çok, müziğinin dünyamızın sorunlarıyla boğuşmamasıdır. Daha çok 1900'lerin başındaki Post-Çaykovskici bir dünyaya aittir. Bu gerçek, Sibelius örneğinden etkilenmiş bir besteci türünde kendini daha çok belli eder. Bu tür adamlar en fazla, onun eserlerinin çokça çalındığı İngiltere, Birleşik Devletler ve elbette kendi vatanında bulunur. En bildik akor ya da temanın anlamını vermek için bir besteciye gereken tek şeyin sadece müziksel malzemenin özgün kullanımı olduğunu açıkça göstermesi nedeniyle, Sibelius bu adamların sığınağı olur. Ancak takipçilerinin kendi zaman ve topraklarının sorunlarından kaçmanın gerekçesi olarak

onu kullanmaları sonucu, müzikleri de geçmiş bir çağın yankılarından başka hiçbirşey uyandırmaz.

# Yakın Plan-1914 Öncesi Durum

**Schönberg'in Dışavurumculuğu**

Buraya kadar ele alınan bestecilerin genel hatlarıyla modern müziğin arka planını oluşturdukları söylenebilir. Şimdi de aşina olmayanlara bugün bile dinlemesi zor gelen yeni müziğin alanına giriyoruz. Bu tarihten itibaren çağdaş müzik; iki kişinin, Viyana'lı Arnold Schönberg'le Paris'teki Rus göçmen İgor Stravinsky'nin etkisi altında şekillenir.

Besteciler için her yerde dönemin Wagnerci çıkmaz sokağından kurtulmak zorken Alman müziğinin tam ortasında doğup gelişen Schönberg gibi biri için bu, iki kat zor olmuş olmalıdır. Bruckner, Strauss ve Mahler'in manevi oğlu olarak Schönberg, Alman geleneğinin tüm birikimini miras almıştı. Onlara olan borcunu da ilk şarkıları, yaylı altılısı *Verklärte Nacht (Başkalaşmış Gece)* ve koral senfonisi *Gurre-Lieder (Gurre Şarkıları )* gibi çalışmalarıyla ödedi.

Bu eserler, müziğe hakimiyetinin zaten başka bir açıklamaya gerek bırakmadığı çok yetenekli bir gencin çalışmalarıydı. Kompozisyonlarındaki radikal armonik yürüyüşleri ve döngüsel formlara olağan dışı yaklaşımı, ustalarının dilini geliştiriyordu. Bu eserler aynı zamanda Alman müzik ruhu ve diline karşı duyduğu kendine has bağlılığını da gösteriyordu. Kariyerinin sonraki gelişimine göre sezgi ve kişiliğinde ne kadar muhafazakâr olduğunu gözlemekse ironiktir. Gerçekleştirdiği devrimi bile gelenek adına yapmıştı. Schönberg bir seferinde "Yine geleneğe dayanacak olan gerçekten yeni bir müzik, kaderinde yine bir geleneğe dönüşmesinin yazılı olmasıyla ayırtedilebilir." Sözleriyle, geleceği öngören

şeyler söylemişti. Hanns Eisler'se[6] Schönberg için "Bir devrim yapmasına rağmen gericileşebilen tam bir tutucu." derdi.

Şimdi de *Gurre-Lieder* ve *Verklärte Nacht* gibi eserlerin yazımından sonra Schönberg'in gelişim çizgisini izlemeye çalışalım. Schönberg bu tip eserler yazmayı sürdürmekle neden yetinmemişti? Bu sorunun yanıtı, bildiği tonal sistemin dağılma süreci içinde olduğunu görmesi olabilir. 1911 sıralarında bestecinin armoni dünyasında olup bitenler, tamamen görülmemiş bir şeydi. Olağanüstü bir cüretle önerdiği şeyin baştan sona tonal algıyı değiştirmekten daha aşağı kalır yanı yoktu. Schönberg'in armonik devriminin ana kalkış noktası o güne kadar kimsenin sorgulamadığı tonal bir eksen hissetme zorunluluğunu reddetmekti. Canlı bir müzikle gösterme olanağı olmadan tonalite kavramını teknik olmayan bir dille açıklamak imkansız olmasa da çok zor. En eğitimsiz bir müzik kulağı bile Schönberg'in Post-Wagnerci armonilerinin temelinde "yanlış" bir şeyler olduğunu ayırt edebilir. Bu "yanlışlık" hissini veren şey Schönberg'in müziğinde tonal bir eksen olmamasıdır.

19. yüzyıl'daki müziksel gelişim boyunca müziğin armonik dili, akorların giderek karmaşıklaşmasıyla zenginleşmişti. Bunu görmek için sadece Mozart'ın armonileriyle Wagner'in armonileri arasındaki tını farkını düşünmek bile yeterlidir. Mesele hangisinin "daha iyi" olduğundan çok, bunun ardında kulağımızın fiziksel olarak zamanla karmaşıklaşan akor yürüyüşlerine alışmasıyla ilgili tarihsel bir sürecin bulunmasıdır. Böylece 19. yüzyıl bestecisi güçlü bir tonal eksene dayanan mütevazı aktarımlardan, tüm tonalite algısını belirsizleştiren daha derin aktarımlara doğru kaydı. Wagner'in müziğinde tonal eksenler öylesine sürekli bir hareket halindedir ki hâlâ kuramcılar arasında operalarının armonik yapısı hakkında tartışmalar devam etmektedir.

Buraya kadar Schönberg'in çalışmasını iki aşamaya ayırabiliriz: Düzenleyici bir ilke olarak tonaliteden aşamalı kopuş ve açıkça atonal bir dilin benimsenmesi.

---

6 Schönberg'in öğrencisi olan Hanns Eisler, Berg ve Webern'den sonra on iki ses yöntemiyle yazan ilk bestecidir. Alman faşizmi nedeniyle o da hocası gibi ülkesini terk edip ABD'ye gitmek zorunda kalır. Komünist Parti'nin 5 Aralık 1935 tarihli Daily Worker gazetesinde duyurusu yapılan, Eisler'in de konuşma yapacağı konferansın diğer konuşmacıları arasında kitabın yazarı Aaron Copland da bulunmaktadır.. ç.n.

Çok az da olsa algılanabilir cinsten tonal ekseni olmayan bir müziğe varmaya mantıksal olarak sadece bir adım kalmıştı. Bu, küçük ama çok önemli bir adımdı. Yalnızca cesur ve kendine inanan bir besteci bunu yapabilirdi ve bu rolü, olası tüm sonuçlarını göze alarak Schönberg oynadı. Bunun diğer besteciler için anlamı, kromatik dizideki her bir sesi eşit önemde kullanma zorunluluğuydu. Dahası, bilinen uyum ve kakışımın sonu ya da Schönberg'in deyimiyle "kakışımın özgürleşmesi" anlamına geliyordu. Ancak bu adımın en önemli sonucu, o güne dek belirli bir düzen içinde algılanabilir bir tonal eksene ait armonilerin yürüyüşünden oluşan müziksel yapının sonuna gelinmesiydi.

Başlangıçta Schönberg'in, bu eylemiyle ortaya çıkan tüm dolayımların ne kadar farkında olduğu belli değildir. 1907-1913 arasında müziksel sezgilerine duyduğu güvenle oldukça özgün ve esin dolu bir dizi eser yazdı: İkinci Yaylı Dörtlüsü (insan sesi de kullanılır); piyano parçaları, Opus 11 ve Opus 19; *Orkestra İçin Beş Parça (Fünf Orchesterstücke)*, Opus 16; Stefan George'un şiirlerinin insan sesi ve piyano için bestesi *Das Buch der hängenden Gärten (Asma Bahçelerin Kitabı)* ve özellikle *Pierrot lunaire.*

Estetik olarak bu eserler Kandinsky ve Kokoschka'nın aşırı dışavurumcu resimleriyle, Franz Kafka ve *Das Cabinet des Dr. Caligari (Dr. Caligari'nin Dolabı)*'nin[7] gergin ve azaplı dünyasıyla aynı atmosferi paylaşırlar. Eserleri, yaklaşan Bunalım Çağı'nı haber veren aşırı ve neredeyse isterik bir Romantizm'i karakterize eden bu sanatçıların temsil ettiği akıma, daha sonra Dışavurumculuk adı verilecekti. Schönberg'in ikinci dönemine ait bu güçlü eserlerin tek bir istisnayla -İkinci Yaylı Dörtlüsü- kısa bölümlerin diziliminden oluşması gibi ortak bir özelliği vardır. O dönemde sanki besteci aşırı duyguları bazen yine aşırıya kaçan kısa ve öz bir biçimle dengelemek ister gibidir. Bunun nedeni aslında açıktır: Yalın

7 *Das Cabinet des Dr. Caligari (Dr. Caligari'nin Dolabı)*: yönetmen Robert Wiene'nin 1919 tarihli Dr. Caligari'nin Muayenehanesi filmi Alman dışavurumcu sinemasının en önemli örneklerindendir. Almanya'daki devrim beklentisi, 1919'daki bir ayaklanma girişiminin başarısızlığa uğraması ve bu ayaklanmaya öncülük eden Alman Komünist Partisi önderleri Liebknecht ve Luxemburg'un kurşuna dizilmesiyle sona erer. Almanya'yı saran umutsuzluk havasında dışavurumcular, aralarında "Dr. Caligari megolamanik bir diktatör mü yoksa merhametli bir hekim mi, hastalarının zombiler mi, kurbanları mı yoksa tedavi edip dünyaya boyun eğdireceği insanlar mı" olduğunu tartışır. çn.

bir armonik yapının desteği olmadan herhangi uzunlukta atonal bir eser ayrı anlamlara bölünme riskini taşır. (Bu arada, Schönberg'in "atonal" kelimesini semantik anlamda kullanmayı reddetmesine rağmen, bu kelime doğru ya da yanlış, genelde müziğinin bu dönemini tarif etmek için kullanılmaya devam etmektedir.) Ernst Krenek[8] de "atonalitenin, ilk dönemlerinde gem vurulmamış, dışavurumcu ve çoğu zaman kapalı kalmış bir enerjinin ani korkunç patlamalarını" içerdiğinden sözeder.

Bu dönemin en etkili ve dikkat çekici çalışması hiç şüphesiz *Pierrot lunaire*'dir. Schönberg için bu eserin Stravinsky'nin *Bahar Ayini* eserine benzer anlamları vardır. Her iki eser de 1912 sıralarında, aynı dönemde yazılmıştır. *Pierrot lunaire*, "konuşan bir insan sesi" ve beş kişilik bir oda topluluğu için yazılmış yirmi bir şarkıdır. 1913'teki ilk performansta bulunan James Huneker, bu eserin, ilk dinleyicileri üzerinde yarattığı garip etkiyi anlatır. Onları en çok şaşırtan, müziğin yarı konuşan yarı şarkı söyleyen tuhaf vokal hattı, algılanabilecek türden bir tonal bağlantının bulunmaması, gergin ve zorlayıcı sesleri, yapının karmaşıklığı ya da ortaya çıkardığı neredeyse nörotik atmosferdi.

Hakkında ne söylenilirse söylensin *Pierrot lunaire*'in özgün bir müzik olduğu tartışmasız bir gerçektir. Anormal denebilecek bir işitsel hayal gücü gerektiren eserdeki armonik radikalliğin, geçmişte kesinlikle bir örneği yoktur. Gereksinim duyduğu az sayıda çalgıyı şaşırtıcı biçimde ekonomik kullanarak inanılmaz bir çalgısal çeşitlilik yaratır. Bu, daha sonra başka bestecilerin küçük topluluklar için yazımlarında, çalgıları gruplama çeşitliliğini geliştirmelerinin başlangıcıdır. Yapısında karşı ezgisel hattın bağımsız yürüyüşüne dair güçlü bir vurgu vardır. Sesin karmaşık dokusu tamamen paskalya, kanon ve füg gibi katı formlara dayanır. Schönberg'in sonraki eserlerinde ve sonradan da birçok genç bestecinin eserinde tekrar kullanılan *Sprechstimme*'de[9] sözcüklerin ga-

8 Ernst Krenek: Alman faşizmi nedeniyle çağdaşları gibi ABD'ye giden Avusturyalı besteci, Adorno'yla tanıştıktan sonra Frankfurt Okulu olarak anılan enstütünün çalışmalarına katılmıştır. Schönberg'in tekniğiyle yazdığı eserler yanında, 1950'den sonra elektronik müzik alanında çalışmaya başlamıştır. Kitapta adı geçen Avusturyalı ressam-şair Oskar Kokoschka'nın metnini yazdığı *Orpheus ve Eurydike* (1923) operasını bestelemiştir. ç.n.

9 Sprechstimme: Düşük ya da yüksek perdelerde şarkı söylemeyle konuşma arası bir ses üretimi. çn.

rip telaffuz biçimi, ilk kez burada ortaya çıkar.

Schönberg'in zaman zaman kendi seçtiği metinlerden duyduğu memnuniyetsizliğin bu seferki sorumlusunun Belçikalı şair Albert Giraud'nun şiirleri olduğu da eklenebilir. Ay sarhoşu Pierrot'yu[10] anlatan şiirler bugün unutulmuş olsa da Schönberg bu şiirler sayesinde hâlâ hafızalardan silinmeyen bir hayal alemi yaratmıştı. (*Pierrot lunaire* olmasaydı Pierre Boulez'in yazdığı *Le Marteau sans maître* (Ustasız Çekiç) gibi bir eser düşünülemezdi bile.)

Schönberg'den daha önemsiz bir besteci için bu tür eserler yazmaya devam etmek tatmin edici olabilirdi. Ancak Schönberg'in sistematik düşünmeye ve düzene karşı Alman tutkusu, onu iyi bir Alman olarak atonal müziğin huzur bozucu özgürlüğünü sınırlama ve buna mantıksal bir düzen getirme ihtiyacıyla yüzyüze getirdi. Ardından gelen sekiz yıllık sessizlikten, bu işin o kadar kolay olmadığı anlaşılır. Bu dönem boyunca sorunu bir kuramcı ve düşünür olarak taşıdığı yeteneklerle çözmeye çalıştı; kendi deyimiyle, bizim daha sonraki bölümde ele alacağımız "on iki sesle besteleme yöntemi"ni geliştirdi.

**Stravinsky'nin Dinamizmi**

1910 sıralarında Arnold Schönberg'le karşılaştırılabilecek önemde diğer bir isim Fransız başkentine yeni gelmiş olan ve neredeyse hiç tanınmayan İgor Stravinsky'di. Stravinsky'nin müziğe katkısının orijinalliğini tam olarak değerlendirebilmek için, o dönemde Paris'teki müzik hayatını hatırlamak gerekir. İzlenimciliğin gündemde olduğu bu dönemin tartışmasız öncüleri Debussy ve kendilerine İzlenimci diyen takipçileriydi. Yeni müziği bembeyaz bir sis bulutu gibi tamamen kaplamışlardı. Fransız başkentine gelen çoğu yabancı besteci, çok geçmeden İzlenimci okulun bu titreşen loş ışığı altında kaybolup gidiyordu. Önemsiz biri gibi duran İgor'sa Fransız tarzına ayak uydurabilmek için biraz fazla Rus'tu ve çok uzun zaman geçmeden bu yalnız Rus'un müziğini alkışlayanlar yine Fransızlar oldu.

10 Şiirlerin ilk bölümünün de adı olan 'moondrunk'ı bu bölümün nakaratı olan ilk dizelerinden 'ay sarhoşu' olarak çevirdim. ç.n.

*Ay Sarhoşu (Moondrunk)*
*Her gece gözlerinden içtiğimiz şarap*
*Seller halinde akıyor aydan*

Stravinsky'nin özgün yeteneklerinin başında bir ritim virtüözü olması geliyordu. Paris'te daha önce böyle bir şey duyulmamıştı. Mussorgskiy bahsinde, Romantik ekolun asıl özelliğinin ritim olmadığını belirtmiştik. Birkaç istisna dışında (Schumann ve Brahms) 19. yüzyıl bestecileri ritimden daha çok asıl armoni, ezgi ya da form üzerine kafa yoruyorlardı. Bu yüzden ritmi ele alış tarzları bir marşta olduğu gibi genelde köşeli ve pek yaratıcı değildi. Ritmik modeli başladığı gibi sürdürme eğilimi vardı. Debussy bile ritimlerini biraz daha esnek hale getirmek dışında çok az şey yapmıştı. Ritim algımızı baştan aşağıya ilk değiştirense Stravinsky oldu ve Avupa müziğine yaptığı bu ritim aşısından sonra da bir daha aynı kalmadı.

Stravinsky'nin ritimle ilgili yaptığı değişiklikler başlıca iki çeşitti: Ya vahşi bakışlı Tatar ısrarıyla kendini tekrar eden belirli bir ritimle sürekli oynuyordu -bu da dinleyenlerde sarhoş edici bir tür ritmik trans hali yaratıyordu- ya da daha tanıdık 2, 4, 6 ritim kalıplarıyla kendini kısıtlamak yerine alışık olunmayan 5, 7 ya da 11 kalıplarını kendine göre kullanıyordu. Normal 2, 4 ya da 6 kullandığında bile bunları birdenbire değiştiriyordu. "Bu tarz bir işlem şuna benzer: BİR-ki, BİR-ki-üç, BİR-ki-üç, BİR-ki, BİR-ki-üç-dört, BİR-ki-üç, BİR-ki, vb. Şimdi yapabildiğiniz kadar hızlı sabit bir tempoda bunu okumaya çalışın. Henüz yeni ortaya çıktığında müzisyenlerin Stravinsky'nin müziğini çalmakta neden zorlandıklarını ve yine dinleyen birçok insanın da bu yeni ritimleri neden bu kadar sinir bozucu bulduklarını anlayabilirsiniz. Buna rağmen bunlar olmadan da Stravinsky'yi meşhur eden bu kesikli ve kaba ritmik sonuçlara nasıl ulaşıldığını anlayamayız."[11] İlkel ritimlerin barbar ve tazeliğini yitirmemiş canlılığına benzer bir şeyler, bu dönemde Avrupa müziğine girmenin yolunu da bulmuş oldu.

Stravinsky bu olağanüstü ritmik gücünü, Rus mirasına, ülkesinin halk şarkılarına, Mussorgskiy, Borodin ve hocası Rimskiy-Korsakov'un müziğine borçludur. Yine de daha sonra ritim düşüncesine başka bir malzeme daha ekleyecektir. Ancak Amerikan cazından ödünç aldığı, eşzamanlı ve bağımsız, iki ya da da fazla ritmin bileşiminden oluşan bu malzemeyi çok

11 *What to Listen for in Music(Müzikte Neyi Dinlemeli)* kitabının Ritm bölümünden alıntı, New York, 1939

daha sonra kullanacaktır.

1910'un müzik dünyası bu dönem yazdığı *Ateşkuşu, Petruşka* (Rus oyuncak kuklası, ç.n.), *Bahar Ayini* balelerinde yeni bir armoni türüyle karşılaştı. Çok sonra modern müziğin karakteri haline gelecek olan kakışımın bu derece çıplak kullanımına ilk defa burada rastlarız. Stravinsky'nin bu yeni ve eşi benzeri görülmemiş akor kümelerine yaklaşımındaki sezgisel öngörüsü çok şaşırtıcıydı. Bilinçli olarak çiğ ve keskin kakışımlı ses karışımlarını seçmesiyle yeni bir müziksever nesli sarsıp onlara keyif verirken bestecilerin kullanageldikleri armonik birikimde de bir devrim yaratmıştı.

Her ikisinin de armonik hayal gücümüzü inanılmaz derecede geliştirmiş olmaları dışında Schönberg'in atonal yazımıyla Stravinsky'nin kakışımlı sesleri arasında çok az ilişki vardır. Rus İgor'un eserlerindeki tonal yapı, bilinen armonik sisteme çok daha yakındır. Sadece bu sistemi biraz daha geliştirmiştir. Daha sonra politonal (çok tonlu) armoni olarak adlandırılacak olan bu yeni tarzın tek yeniliği, iki ya da daha fazla bağımsız tonal eksenin aynı anda kullanılmasına dayanmasıdır.

Politonalite (çok tonluluk), tonal algıyı yok eden Schönberg'in atonal sisteminin aksine, bir anlamda bilinen armoni ilkelerinin yeni bir görünüm altında tekrar edilmesiydi. Zaten kimse de politonal yazıma dayalı mantıksal bir sistem geliştirmeye çalışmamıştır. Besteciler politonal armoniyi kalıcı bir ilke olarak eserlerine uygulamaya çalışmaktan ziyade, çoğunlukla bir yan unsur olarak kullandılar.

İlk ortaya çıktığında eleştirenlerin bile kabul ettikleri bir diğer önemli yönü, modern orkestraya yaklaşımındaki ustalıktı. İtalyan besteci Malipiero[12], eski bir orkestranın bile Stravinsky armoni ve ritimleri verildiğinde modern bir tınıya sahip olabileceğini belirtir. Ancak Stravinsky'nin çalgılamadaki keskin parlaklığını açıkamak için bundan daha fazlası gereklidir. Sersemletici etkiler yaratabilmesinin nedeni çalgısal kombinasyonları, çalgıların orkestranın toplam sesi içinde tek tek seslerini duyurabileceği biçimde dengeli ve yakın seçmesiydi. Stravinsky bu ilk döneminde modern bir ressamın parlak kırmızı ve kahverengilerinden

12 İtalyan besteci Malipiero, Luigi Nono gibi önemli bir bestecinin hocası ve Monteverdi ve Vivaldi'nin tüm eserlerininin basımlarını da hazırlayan bir müzikologdur.

farksız, keskin renkleri tercih eder.

Stravinsky'nin yeni orkestral tınılarının hem Strauss'un aşırı gösterişli orkestra tınısıyla hem de fazla sade olan Debussy tarzı orkestranınkiyle çok az benzerliği vardı. Mahler'de olduğu gibi orkestra yine "pedal ses" olmadan çalıyordu. Bunların sonucunda orkestra daha önce müzikte duyulmamış kuru ve sert, çatırtılı bir tını oluşturuyordu.[13]

Stravinsky kariyerinin başlarında ezgilerini, gizlemeye gerek duymadan Rus halk şarkılarından almıştı. Kısa, basit halk şarkı kalıpları Stravinsky tarzı bir formüle yerleştirildiğinde besteciye özgü bir biçime dönüşürler. Stravinsky'nin müziğinin bu kadar Rus havası taşımasının nedeni bu yalın ezgilerdir. Bu ezgiler aynı zamanda bestecinin hiçbir ezgisel yaratıcılığının olmadığı gibi çok sık dile getirilen eleştirlerin de sorumlusudurlar. Çok da temelsiz olmayan bu eleştirilere rağmen ülkesinin halk ezgilerini kullanmayı bıraktıktan sonraki eserlerinde bile kendine başka ezgisel malzemeler bulmaya çalışması çok ilginçtir.

Ritim, armoni ve orkestral tınılardaki tüm bu şaşırtıcı yenilikleri sıradan bir dinleyici bile farkedebilirdi. O dönem kendini daha az belli eden yenilik Stravinsky balelerinin, müziği Alman geleneğinden uzaklaştırmada oynadığı tarihsel roldü. Gerçekten de herhangi birisi bu müziği Romantik çağın müziğinden ayıran yabanice duygusuz bir şeyler olduğunu görebilirdi. Romantik müzikle karşılaştırıldığında erotik bir çağrışımı olmayan, doğrudan ve duygusuz gözüken bir müzikti. En az başarılı yanıysa, patlayıcı doğası nedeniyle dağılma eğiliminde olan biçimsel yapıdır.

Mussorgskiy ve çevresinin Rus dünyasıyla gayet açık bir ilişkisi olmasına rağmen insanlar genç Stravinsky'yi sofistike bir ilkel olarak tanımlamakta haklıydı. Stravinsky'nin müziğiyle çağdaş müzik akımının büyük

13 Stravinsky'nin orkestralama yöntemleriyle Schönberg'in müziğinin aşırı hassas özelliğine tam oturan kendi özgün tarzını karşılaştırmak dikkate değerdir. Oda müziği tekniğini büyük orkestraya taşıyarak bu noktaya ulaşmıştı. Verili bir akorun yedi sesini aynı çalgı grubunun yedisine dağıtmak yerine farklı çalgı grupları arasında paylaştırarak her bir akorun en zengin olanağını yakalamıştı. Orkestralama tarzının bir diğer özelliği arp, glockenspiel (bir altlık üzerine boy sırasıyla dizilmiş çelik levhacıklardan oluşan çalgı, ç.n.), celesta (glockenspiele elçin takılmasıyla oluşan çalgı, ç.n.), mandolin vb. çalgıların çıkardığı sese benzer sihirli tınılara duyduğu sevgiydi.Alban Berg de son orkestra eserlerinde bu çağrışımdan,olduğu gibi yararlanmıştı.

bölümünü belirleyen objektivizmin[14] nihai hedefi arasındaki bağlantı, ancak bugün açıkça görülebiliyor.

Mussorgskiy'in, kahramanı Boris Godunov'u yaratımındaki gerçekçi yaklaşımıyla Stravinsky'nin kuklası Petruşka'yı yaratımındaki davranışı arasında yakın bir paralellik bulunduğunu anlamak için yetkin bir müzik öğrencisi olmaya gerek yok. Onların yaklaşımıyla, örnek olarak Wagner'in Tristan'ı yaratırkenki yaklaşımı arasında ise açık bir ayrım vardır. Wagner'in operasını dinlerken onun Tristan karakterinin ağzından konuştuğunu duyar gibi oluruz, fakat Mussorgskiy'in Boris'ini dinlediğimizde tüm halk konuşuyor gibidir. Daha önemsiz gibi gözükse de benzer biçimde Petruşka bir an bile Stravinsky'nin kişisel duygularını ifade ederken düşünülemez. Besteciyle kukla kahramanı arasında bir özdeşlik kurmak zordur. Besteci sanki sahnenin bir köşesinde durarak izleyiciler gibi Petruşka'nın acıklı durumuna üzülüp onunla aynı duyguları paylaşmaktadır. Diğer bir deyişle bestecinin davranışında, onu 19. yüzyıl Romantik davranışından ayıran nesnel bir nitelik vardır. Daha sonra göreceğimiz gibi bu nesnel davranış yeni klasikçi biçemi bilinçli bir şekilde benimsemesiyle daha da belirginleşir. Sergey Dyagilev'in Ballet Russe topluluğu için 1913'te yazdığı pagan Rusya'yı anlatan Bahar Ayini balesinin bu dönemin kilit çalışması olduğu konusunda herkes hemfikir. Bu yapıt, bestecinin en başarılı olmasa da en dikkat çekici kompozisyonudur. Mesafeli bir gizem ve kasıtlı bir vahşilik arasında gidip gelen eser, adeta kutsal bir atmosfer yaratır. Sözünü ettiğim kopuş ruhu yine burada görülebilir.

Stravinsky müzik yazımında -hiç şüphesiz- olağan Alman yöntemlerinden uzak durmuş, fakat bunu somutlayacak belirli bir planı da henüz geliştirememişti.

Stravinsky'nin Bahar Ayini balesi, kökleri kısmen Romantik akımda bulunan büyük eserlerinin sonuncusudur. Genel olarak taşıdığı kopuş ruhuna karşın, belirli Romantik özellikler de barındırmaktadır. Eserin açılış bölümündeki gösterişli yapısı, baştan çıkarma sahnesindeki tonal

14 Objektivizm: Daha sonra yeni klasikçiliğin Bach'a Dönüş olarak adlandırılan eski "kendi varlığı dışında bir anlam" taşımayan kilise müziği biçimlerini kullanan, hatta Adorno'ya göre dönemin dünyasına da özlem duyan müziksel davranışı anlatan akım. ç.n.

renkleri, temel duyguların var olduğu hissini vermesi ve sesin aşırı enerjili zirvelere çıkışı gibi özelliklerle Strauss'un ya da ilk dönem Ravel'in görkemli sesleri arasında bir ilişki vardır. Romantik bağlarından tamamen kurtulan eserleri ise daha sonra gelecektir.

**Béla Bartók**

Savaş öncesi bu önemli dönemin bir değerlendirmesi Macar besteci Béla Bartók'u da hesaba katmadan kesinlikle yapılamaz. Stravinsky ve Schönberg'le birlikte yeni müziksel akımın öncü kişiliklerinden biridir. Gözden uzak kalması, Bartók için hem bir şans hem de şansızlık anlamına geldi. Macaristan'ın el değmemiş ezgisel mirası açısından şanslıydı. O ve yurttaşı Kodaly'ın Macar ezgilerini araştırıp, toplayıp, bunları kullanılır hale getirebilmeleri bile uzun yıllarını aldı. Bartók bu doğal malzemeyi modern müzik ekolünün yüksek kalitede ve tam karakterini veren kullanımıyla, halk bilimcilerinin en iyisiydi.

Ancak Bartók çağdaş tarzdaki öncülüğünün tanınması açısından şansızdı. 1908 gibi erken bir tarihte o da politonal armonileri kullanmış, Schönberg'in ıstıraplı tarzı kadar anlatımcı, ritmin anlaşılması zor kullanımında en az Stravinsky kadar rahat olabilmişti. Ancak bazı nedenlerle yeni müziksel yöntemlerin ilk uygulayıcıları ünvanını taşıma ve izleyicilerin dikkatini çekip, eleştirmen ve yorumcuların takdirini kazanma konusunda diğerleri daha başarılıydılar.

Bartók'un bu dönemde belirgin olarak öne çıkamamasının bir nedeni belki de başarılarının tümünü özetleyip ifade eden bir eserinin bulunmayışıydı. Bir opera, bir bale, çeşitli orkestra eserleri, altı yaylı dörtlüsü ve birçok piyano parçası arasında izleyicilere *Pierrot lunaire* ya da *Bahar Ayini* gibi kendisini genel olarak ifade edebilecek bir eseri yoktu. Ancak başka nedenler de vardı ve aynı zamanda bu nedenler bestecinin kendisiyle ilgiliydi. Bartók'un son derece kişisel tarzı dönüp dolaşıp kendi gelişimini tamamlaması önünde bir tür set oluşturdu. Paul Rosenfeld'in şu yazdıklarına katılıyorum: " (Bartók'un) kafası, deneyimden daha çok ince ayrıntılar ve giriftlikle meşguldü." Hem havasında hem de teknik araçlarda kendini tekrar etmeye dönük bu eğilimi, bazı eserlerinin olması gerektiğinden daha az yaratıcı ve heyecanlı olmasına neden olur.

Bartók'un müziksel biçeminin tam yazınsal ifadeye uygun düşmesinin nedeniyse programatik içeriğinden değil, yüksek düzeydeki grafik doğasından kaynaklanıyordu. Kuru ve duygusuz teknik yapısıyla müziği direkt ritimler ve keskin armonik kakışımlarla doluydu. Ağır bölümleriyse son derece kendine özgüydü. Derin karamsarlığıyla bu bölümler belirgin bir savaş sonrası sendromunun havasını taşır. Birinci Dünya Savaşı'nın en karanlık yıllarında yazılan İkinci Yaylı Dörtlüsü, acı armonileri ve neşesiz ezgileriyle bu havanın karakteristik bir örneğidir. Derin bir anlatımcılığa sahip bu müzikte saf bir tatlılığa yer yoktur. Son yıllarında Bartók, yorulmadan, çınlayan tını araştırmalarına girişti. Bu sesler ağır tempolu bir müziğe uygulandığında Romantik müzikle yetişen dinleyicilere acımasız ve uzlaşmaz gelen oldukça kişisel, sarsıcı bir sonuç ortaya çıkarır.

Müziği zekice tasarlanmış, neredeyse grafiksel bir kavramsallık taşıyordu. Biçimsel plana ve onun kâğıt üzerindeki gösterimine dönük ilgisi saf müziksel düşüncelere daha ağır bastığında, bu, bazen besteci için bir tuzak haline gelir. Bu tehlike Bartók'un ses efektlerine karşı duyduğu sevgide de vardır. Beşinci Yaylı Dörtlüsü gibi müziksel malzemenin teknik kullanımıyla dikkat çeken bir eser bazen kendi doğallığı içinde kavranan bir müzik yerine, notaların ustaca kullanımını belli eden bir sonuç doğurur. Ancak *Yaylı Çalgılar, Vurmalı Çalgılar ve Çelesta için Müzik*'teki gibi en iyi eserleriyle Bartók, çağdaş müzisyenler listesinin başındaki yerini de alır.

*1967: Geçmişe bakılınca Béla Bartók'un yaşamı boyunca neden daha geniş kitlelere ulaşamadığına dair meraklı yaklaşımımda haklıydım. Dinleyicilerin gözündeki yeri şimdi tamamen değişmiştir. 1945'deki ölümü, birkaç yıl içinde anlaşılması güç nedenlerle zincirleme bir tepkiye yol açarak ona çağdaş müzikte hak ettiği yeri verdi. İlerici müzisyenlerin uzun zamandır önem verdiği, ama çok az çalınan eserleri, orkestra dağarcıklarında sağlam bir yer kazandı. Altı yaylı Dörtlüsü, Keman Konçertosu ve özellikle 1943 Orkestra Konçertosu'nu sayıyorum. Bu eserler değişmemiştir, ama halkın beğenisi zamanla yumuşamıştır. Bu, çok tanıdık bir fenomendir: Yaratıcının yok oluşu, eserinin dirilişiyle aynı zamana denk gelir.*

# Savaşlar Arasında Müzik (1918-1939)

**Birinci Dünya Savaşı'ndan Sonra Müzik**

Buraya dek tartışılan müziğin kendi doğal gelişimi, dört yıl süren Birinci Dünya Savaşı'nda sert bir kesintiye uğradı. Savaş yıllarının bestecileri tecrit etmesiyle, aralarındaki irtibat da koptu. Schönberg, Stravinsky ve Bartók yalnız başlarına kaldılar ve eserleri sadece yerel bir çevreye sıkışıp kaldı.

Ancak savaş biter bitmez olağanüstü bir müziksel dönem açıldı. Dört yıl süren müziksizlik, farklı ülkelerden bütün bestecilerin bu arada ne yaptığını öğrenmeye karşı sanki doymak bilmez bir açlık doğurmuştu. 1920 yılıyla birlikte müzik sahnesine, tam bir alay yeni besteci çıktı. Bazıları savaş başlamadan önce daha yeni tanınmaya başlamıştı. Ve şimdi artık tam bir müziksel olgunluğa ulaşmışlardı. Verimsiz savaş yıllarında öğrenci olan diğerleriyse, şimdi kendi şöhretlerini kazanmaya hazırdı. Bu insanların sırf listesi bile etkileyicidir: İspanya'dan Falla, İsviçre'den Bloch, Polonya'dan Szymanowski, İtalya'dan Malipiero, Macaristan'dan Kodaly, Avusturya'dan Berg ve Webern, Almanya'dan Hindemith, ve son olarak Fransa'dan Altılar Grubu (Milhaud, Honegger, Poulenc, Auric, Tailleferre, Durey).

Bestecilerin açıkça orijinal şeyler yapmaya çalıştıkları bir dönemdi. Büyük bir araştırmacı ruh, bütün müzik etkinliklerini sarmıştı. İlginç olansa birçok şey arasında en fazla, ironik ve grotesk olanların özel bir çekiciliği vardı. Herhangi bir çalgı birleşimini en az bir kez denemek bile

çok garip bir düşünce değildi. Caz müziği, çeyrek ses müziği[15] ve mekanik çalgı müziği alanlarında deneyler yapılıyordu. Besteciler aralarında bütün tutucu müzikleri lanetlemek için yarışıyordu. Sanki tek başına bu yeterliymiş gibi, her yeni esere ne kadar yeni olduğuyla ilgili hararetli açıklamalar eşlik ediyordu. Tüm bunların toplamında bu dönem, sonuçları her zaman ve her yerde özel olarak yol gösterici olmasa da olaylı ve canlı bir dönemdi.

Müziksel etkinliğin merkezi, savaştan sonra açıkça Almanya'dan Fransa'ya kaymıştı. Orta Avrupa'dan aşamalı bir uzaklaşma 1900'den beri hızlanmaktaydı ve 1920'yle birlikte artık Paris müzikle ilgili her şeyin öncü ruhu haline geldi. Savaşın yakıcılığı, Fransız bestecilerinin Alman müziği egemenliğinden kurtulma hareketini hızlandırdı. Giderek Romantik akımdan çok daha eski tarihli, kendi saf Fransız müzik geleneklerinin daha fazla farkına vardılar. Müziğin Alman geleneğinden kopuşunu takip edebilmek için bu noktanın doğal olarak özel bir önemi vardır.

Fransa'da olup bitenler yaratıcı müzik dünyasının geri kalanı için de önemliydi. Savaş sona erdiğinde İzlenimcilik artık "en yeni" şey değildi. Müzik alanını iki hizip ele geçirmişti: Birisi isim anlamında olmasa da etki anlamında Debussy'nin daha genç çağdaşları olan post-İzlenimci akımın öncüleri Maurice Ravel ve Albert Roussel; diğeri de tuhaf ve efsanevi kişilik Erik Satie'nin öncülüğünde denebilecek daha da genç olan anti-İzlenimcilerdi.

**Ravel ve Roussel**

Yeni müziğin estetik ideallerindeki değişim en iyi, Ravel ve Roussel'in son eserleriyle, onların büyük öncülü Debussy'ninkileri karşılaştırarak görülebilir. Ravel ve Roussel başlangıçta sırf Debussy taklitçisi olmakla suçlandılar. Sanırım bir ölçüde de bu, doğruydu: Müzik dağarcıklarını ondan ödünç almışlardı ve özellikle ilk gençlik eserleri İzlenimci kuramın etkisi altındaydı. Ancak Ravel ve Roussel'in her ikisinin de doğuştan gelen kendilerine has ayrıksı bir kişiliği vardı. Olgunluğa eriştikleri dönemin müzikleri bu anlamda bir karışıklığa hiç yer bırakmaz; Debussy

15 Yarım ses aralığının ikiye bölünmesiyle elde edilen ses aralıkları İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dizisel besteciler tarafından kullanıldı. ç.n.

üstü kapalı ve şiirselken, Ravel ve Roussel kesin ve *spiritüeldir*. Sonuçta Debussy'nin buluşlarını kendi amaçları doğrultusunda kullanmayı her ikisi de başarmıştır ve sadece bu anlamda post-İzlenimci'dirler.

Klasik yaklaşımın özü, müziklerinin yapısında vardır. Müziksel hat özenle, bütünün uyumuna yönelik yanılmaz bir sezgiyle geliştirilmiştir. Hiçbir gevşeklik ve hesaplanmamış hiçbir ayrıntı yoktur. Ketum, duru ve anlayışlı, zanaatkâr ustalığı gibi, tümü son derece tipik Fransız tarzı karakterlerin hepsi mevcuttur. Ancak bunlar Romantik davranışın antitezi anlamında müziğin işlevi ve anlamı üzerine bestecinin tarafsızlığını dile getiren bir açık sözlülükle birleşmiştir. Daha sonraki Roussel senfonileri ve Ravel konçertolarının, bazı açılardan Saint-Saëns'ın konçertolarına ya da Fauré'nin oda müziğine bir şeyler borçlu olduğu söylenebilir. Ancak Fauré ve Saint-Saëns Fransız müziğini Alman çerçevesi içinde yazmışken, bu iki genç adam Couperin ya da Rameau'nun saf Fransız geleneklerine dönük güçlü bağlarla eserlerini yazmışlardır.

Bu noktada Ravel ve Roussel'in müzikleri arasındaki benzerlik sona erer. 20'lerin genç adamlarının Ravel'e sert bir şekilde saldırmalarının nedeni, müziğinde savaş sonrası yeni dünyanın acımasız ve gerçek yüzünün çok az yankısını bulmalarıydı. Ravel'in tüm müziğinde duyulara sesleniş ve parlaklık, albeni ve cazibe yaratma tutkusu, bilinçli bir göz alıcılık ve virtüözlüğün hepsi, bir biçimde savaş öncesi konforlu burjuva dünyasının bir parçası gibidir. Ravel'in aynı zamanda bolca hayranı ve taklitçisi de olmuştur. Bugün bile Ravel'in müzik evreninde nereye ait olduğunu ve gelecekte müziğinin ne kadar yer bulabileceğini tam olarak kestirmek kolay değil. Belki de kusursuzluğu, gerçek müziksel içeriğinden boş yere şüphelenmemize neden oluyordur. Müziği çok derin bir etkileyicilik ortaya koyamamış olmasına rağmen, hiçbir çağdaş besteci daha bütünlüklü bir biçeme ya da müziksel seslerin tamamen duyulara seslenmesine dönük daha büyük bir tutkuya sahip olmamıştır. Bu yüzden ona minnettar olmalıydık.

Ravel'den daha az yetenekli bir besteci olduğu bilinmesine rağmen Roussel, gençlere daha yakın geldi. Epeyce yapay biçemine rağmen, ruhunun içsel canlılığını hissediyorlardı. Roussel'inki kolay kolay kendini ele vermeyen bir müzikti. Garip biçimde kendini zorlayan armoniler, biraz

(ama daima az) hantal ezgileri, çevik ama spontane olmayan ritimleri, tüm olgun çalışmalarını saran genel kekremsi tadıyla müziği kolay sevilir türden değildir. Ancak Roussel'in çalışması ilk dinleyende kendine has büyüleyici bir etki yaratır. Üçüncü Senfoni, Fa Süit ve Yaylılar Senfoniettası gibi sonraki eserlerinde nesnel ve sağlıklı, neredeyse mutlu, atletik birşeyler vardır. Roussel bu parçalarla bulutsu Debussyci estetiğini ardında bırakıp, günümüzün daha ileri yönelimlerine bağlanır.

**Satie ve "Les Six"**

Sadece tek bir besteci, Erik Satie, küçük fakat seçkin bir topluluk oluşturan genç adamların içten beğenisini kazanmayı başardı. Satie'nin Fransız müziğindeki rolü Busoni'nin Orta Avrupa'da oynadığından farklı değildir. Her halukârda avangardın öncüsü olarak yarattığı etki, belki kendi yazdığı müziğin anlamından daha önemliydi.

Satie etkisi ilk önce Altılar Grubu'nun çalışmasında -özel olarak George Auric, Francis Poulenc ve Darius Milhaud'nun müziğinde- kendini gösterdi. Grubun bir araya gelişi tesadüfi olmuştu ve birliktelikleri tamamen pragmatik bir ilişki olarak devam etti. Altılar, eserlerinin birlik halindeyken tek tek olduklarından daha kolay duyulmasını sağlayabileceklerini düşünüyordu. Erik Satie onların vaftiz babasıydı, müzik ve sanat üzerine düşünceleri sık sık genç Fransız eleştirmeni Jean Cocteau'nun[16] yazılarıyla birlikte manifesto haline getiriliyordu. Onun kendine has tam Fransız tarzıyla, bir haçlı savaşçısı gibi olduğu düşünülebilir. Kendini çok ağırbaşlı bulan bütün müzikleri karşısına alıyordu; müzikle ilgili olsun olmasın tüm resmi tavırları alaya alan kendine özgü savaşma yöntemleri vardı. Virgil Thomson'un ifade ettiği gibi "Müziğin yüzyılımızda yapabileceği en sağlıklı şey, anlatımcı olmaya çalışmaktan vazgeçmesidir" sözleriyle "en sert hükümlere" varabiliyordu. Bütün müzikler şu ya da bu şekilde anlatımcı olmaya çalıştığı için Satie'nin ne kadar büyük bir savaşı üstlendiğini takdir edebiliriz.

Yatıştırıcı bir yalınlığı ve olağanüstü bir içtenliği ifade eden müzik-

16 Gerçeküstücülük, psikanaliz, kübizm, Katolikliğin ve afyonun etkilerini taşıyan şiir, sinema, resim, opera ve bale alanlarındaki eserleriyle Jean Cocteau, Fransız avangardının öncü sanatçısıdır. Satie dışında Picasso, Proust ve Dyagilev'le de yakın ilişkileri olmuştur. ç.n.

sel duygularla sayısız kısa parça yazarak yeni müziğin gitmesi gerektiğini düşündüğü yönü gösterdi. Sonra da parçalarına tuhaf başlıklar (Debussy'nin parçalarına koyduğu şiirsel isimleri taşlayan) koyup, arasıra ölçüleri terkedip zorla başka herhangi bir ölçüyü çaldırmak için aptalca yollar önererek bir devrimci pozları takınıp dinleyeni zıvanadan çıkarmaya çalıştı. "Alışık olmayanlara değersiz gelen bu parçalar, sevenlerine canlı, güzel ve tam olması gerektiği gibi geliyordu." Yine Thomson'dan bir alıntı. Satie üzerine yazdığı aydınlatıcı bir makalesinden devam edelim: "Ve bu canlılık ve içtenlik uzun süre Fransa'nın müziksel düşüncesine egemen oldu. Bu müziksel düşünceyi Satie'yi anlamadan kavramaya çalışmak boştur."

Thomson, Batı dünyasının yegâne 20. yüzyıl müzik estetiğini Satie'nin yakalamış olduğunu iddia eder. Her şey bir yana, bu, eski bir zırvalıktır. Satie "dinleyici kitlesini harekete geçirmeyi amaçlayan etkileyici, destansı, hitabi her şeyden" kaçınıp bunun yerine "işitsel algıda sükunet, kesinlik, keskinliği ifadede yumuşaklık, samimiyet ve doğrudanlığa" önem vererek, geçen yüzyılın tozlu Romantizm bağlarından bütün müziğin nasıl bir çırpıda kurtarılacağını bize göstermiştir. Tüm bunların kısa ve gösterişsiz eserlerinde örtük olarak bulunduğuna şüphe yok. Öte yandan birinin eserinde sade ve direkt olmasının, daha çok mizaçla ilgili olduğu öne sürülebilir ve bir dünya estetiğiyle kıyaslamak gibi makul olmayan bir noktaya kadar abartılmayabilirdi.

Bununla birlikte Satie örneğinin çağrışımlarını değerlendirebiliriz. Onu Fransız müziğinin programı olarak benimseyen Altılar ve bir çok genç müzisyen bu şekilde kendilerini yalnızca Romantik yaftasından değil, aynı zamanda Debussy, Ravel ve tüm diğer İzlenimcilerin ardılları olma damgasını yemekten de kurtarıyorlardı.

Altılar yeni bir 20. yüzyıl besteci tipini sembolize etti. 19. yüzyılın tavan arasında yaşayan ve açlık çeken uzun saçlı dahi besteci anlayışına ebediyen (umarım) son verdi. Altılara göre yaratıcı müzisyen artık sanatın başpiskoposu değildi, herkes gibi gece kulüplerine giden sıradan bir insandı. Yazmak istedikleri "daha gündelik bir müzik"ti. Başınızı ellerinizin arasına alıp hayallere daldığınız ya da duygusal bulutlar arasında kaybolduğunuz bir müzik yazmak istemiyorlardı. Bütün bunlar sona ermişti.

Şimdi gözlerimiz faltaşı gibi açık, Hollywood'da dendiği gibi "ayakları yere basan" bir müziği dinlememiz gerekliydi.

Her ne olursa olsun bütün bunlar ilgiyi tanınmamış bir besteciler grubuna çekmenin etkili araçları oldular. Müzik polemikleriyle hava elektriklenmişti. Özellikle İzlenimcilik davasından yana bazı eleştirmenler sinirlendiler ve böylece Altılara beklediklerinden çok daha fazla şöhret kazandırdılar. Besteciler rengârenk bir grup yeni yetenek oluverdiler. Francis Poulenc özellikle ilk çalışmalarında Satie çizgisine en yakın duran besteciydi; Auric kuru ve çileci gibi duran iğneleyici ve nükteli bir müzik yazdı; Taillefere İzlenimciliğin cazibesinden kendini tam kurtaramadı; ve Durey kısaca tamamen gözden uzak kaldı. Başından beri grubun iki önde gelen üyesinin Arthur Honegger ve Darius Milhaud olduğu belliydi.

Grubun içinde Satie ağızlarından en az etkilenen Honegger'di. İsviçre kökeni ve Zürih'e yaptığı sık ziyaretler nedeniyle, görkemli olana duyulan Töton sevgisine çok uzak değildi. Yeteneklerini tamamen ortaya koyma olanağını bulduğu Le roi David (Kral Davut)ve Antigone opera ve oratoryoları gibi büyük dramatik eserlerde tam formundaydı. Bir ara, yeni müzikten söz edildiğinde Honegger başköşeyi tutuyordu. Ancak önemsiz olmayan özelliklerine karşın Honegger'in müziği sıradışı değildi. Bu savaş sonrası yıllarda da önemli bir figür olabilmesinin tek nedeni, büyük koral freskleriyle patetik ve kutsal kitap (İncil) konularını resmedişinin gösterdiği gibi yeni bir müzik dilini çoğu dinleyicinin hoşuna gidecek hale getirmiş olmasıydı. Ancak yine de müziğinin uzun ömürlü olmamasının nedeni, belki de çok fazla anlaşılması sonucu bugün bize daha az cazip gelmesidir.

**Milhaud'nun Lirizmi**

Diğer yandan Milhaud, daha yeniyken müziğinin yarattığı antipati nedeniyle kısmen kendini suçlamak zorunda kaldı. Kısa zamanda insanları kızdırmaktan zevk alan bir adam ünvanını kazanmıştı. 1919'da Satie ve Cocteau etrafında toplanan diğer genç radikallere göre müziği daha kakışımlı, eleştirel görüşleri daha açıksözlü ve devrimci ilkeleri daha şiddetliydi. Çoğuna göre gürültücü ve saldırgan bir fırlamaydı; daha iyi ni-

yetli olan diğerlerine ise yaşam ve hareket dolu bir eğlendirici, ama daha çok bir *blagueur* (şakacı, ç.n.) olarak görünüyordu. Aslında daha baştan Milhaud'nun Fransa'daki yeni besteciler kuşağının en önemlisi olduğu belli olması gerekirken, bu gerçeğin görülmesi, düşünüldüğünden çok daha uzun sürdü.

Başlarda Milhaud'nun doğasından lirik olan müziksel biçemi de beğenilmedi. Müziği hep şarkı söyler gibidir. Beş perdeli bir opera da bestelese iki sayfalık bir şarkı da, bu şarkı söyleme özelliği doruğundaydı. Müziği öylesine doğal bir şekilde akıyordu ki bestelenmiş değil de sanki doğaçtan çalınıyordu. Milhaud'nun yazdığı her şey "aklın derinliklerinden", bir çeşit kontrol edemiyor gibi göründüğü bilinçaltından geliyor gibiydi.

Yaklaşımının bu yalınlığı, benzersiz ve son derece kendine özgü bir biçemde somutlandı. Milhaud'nun bir sayfasını, yüzlercesi arasından ayırt edebilirsiniz. Kendi bireysel söylemini yavaş yavaş geliştirmiş olan Stravinsky ve Schönberg'in aksine, Milhaud'nunkiler daha ilk eserlerinde ayırt edilebilir. Ancak bu durum, birbirinden oldukça farklı bir dizi etkiden uzak kalmasını sağlamadı; ilk önce Debussy, sonra iki yıllık bir Brezilya ikâmetiyle birlikte orada duyduğu popüler ezgiler, daha sonra Stravinsky, sonra caz, sonra da Satie. Neye el atsa fark etmez, hep kendi damgasını taşır. Bazen belirli armonik ve ritmik formüllerin tekrarıyla karşılaşırız. Ancak çoğu zaman tarzının homojenliği ayrıksı kişiliğinin kolayca belli olmasını sağlar.

Üç duygusal atmosfer, müziğinin en önemli karakterini verir: sert, dramatik ve neredeyse acımasız bir hava, hemen hemen çocuksu bir neşe, canlılık ve duyguları okşayan hassas ve nostaljik bir atmosfer. Naifliği ve insanı olduğu gibi saran çekiciliğiyle belki de Milhaud'nun anlaşılmasını, en fazla bu son özellik sağlamıştır. Bu yöntem, dinleyeni kaçınılmaz olarak bestecinin çekim alanına sokar. Ağır hareket eden diyatonik bir ezgi ve farklı armonileriyle bir çeşit büyülü bir hava yaratır. Koyu bir renge büründüğünde derin nostaljik çağrışımlar taşır. Bu nostaljik özellik hiçbir Fransız bestecide bulunmadığından, bunu, Milhaud'nun Yahudi kökeninin bir belirtisi olabileceğine bağlıyorum. Ataları 15. yüzyılda Provence'a yerleşmiş oldukları için Yahudiliğinin uzun süre önce Fran-

sızlıkla yumuşadığını hatırlarsak, Bloch ya da Mahler gibi belirli bir soya ait bir besteci olmaması doğal gibidir. Yine de öznelliği, şiddeti ve güçlü mantıksal sezgisi (politonaliteyi kuralcı kullanımında ortaya çıktığı gibi) Yahudi ruhunun hâlâ içinde saklı olduğunu gösterir.

Neşeli ve uyanık bir hava taşıdığında müziği son derece Fransız da olabilir. Bu havada basit halk şarkısı benzeri ezgilere ve karmaşık olmayan ritimlere karşı sevgisi ortaya çıkar. Armonileri daha mayhoş ve ritimleri tuhaf aksanlı olmaya başlayınca, neşenin yerini sertlik ve saldırganlık almaya başlar. Müziğin birleşiminde bir de çok kişisel bir tavır vardır. Örgüsel kurgu son derece kendine özgüdür (Bu konuda daha fazla ayrıntıya girmek, bizi çok fazla teknik konulara götürür). Yapısal olarak müzik hep denetim altındadır. Milhaud'nun düşüncesinde hiçbir gereksiz abartma bulunmaz. Meselenin özünü ifade eder ve orada durur.

Bu son nokta, hayal dünyası çok gelişkin bir adam için şaşırtıcıdır. Tüm eserlerinin sırf listesi bile insanı etkiler; operalar, baleler, oratoryolar, film müzikleri, tiyatro müziği, orkestra ve oda müziği, konçertolar, yaylı dörtlüler, çok sayıda şarkı, piyano parçaları ve koro müziği. Milhaud'nun çok fazla şey yazmakla suçlanmasına şaşırmamalı. Doğal olarak bunların bazıları tekrardı ve hepsi aynı ölçüde değerli değildi. Mantıklı olan, her bereketli bestecide olduğu gibi eski ve yeni eserlerinin içinden en iyilerini seçmektir.

Belki de en başta opera ve baleleri gelir. *Christophe Colomb* (1928) ve *Medee* (1939) gibi büyük, etkileyici sahne eserleri; *Les pauvre matelot* ve *Ester de Carpentras* gibi daha küçük lirik dramalar ve her biri sekiz dakikadan fazla sürmeyen *Thesee, Ariane ve L'Enlevement d'Europe* mini operaları sayılabilir. Baleleri, ilk dönemine ait ama yine de çarpıcı olan *L'Homme et son desir*'den *Salade, Le Train blue, Les Songes,* ve *The Man from Midian* (1940)'a kadar uzanır. Belki de en dikkat çekici balesi 1923'de yazılan *La Creation du Monde*'dur. Blaise Cendrars'ın senaryosundan uyarlanan eser, dünyanın yaradılışını Afrika efsanelerine göre anlatır. Müziksel malzemenin çoğu cazdan alınmıştır -bir caz teması üzerine füg̈ler, bir blues bölümü ve "berber dükkânı" eşliği[17] üzerine

17 Eskiden Amerika'daki berberlerde söylenen popüler şarkılara eşlik eden sıradan armoniler. ç.n.

uzun bir ezgi vardır. Milhuad, herhangi bir Avrupalı'dan çok daha iyi ve Gershwin'in ünlü *Rhapsody*'sinden de (bir sonraki yıl seslendirilmiştir) önce müziği içinde caz söylemini nasıl eritebileceğini anlamıştı.

*1967: Milhaud'nun üretimi geçen son yirmi yıl içinde şaşırtıcı biçimde çok az değişim göstermiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana öğretim nedeniyle yıllarını California Mills College'da ve Paris'teki dairesinde, her yaz Kompozisyon Bölümü başkanı olduğu Aspen Müzik Festivali'nde bulunarak geçirdi. Tüm bu bestecilik dışı faaliyetlerin, kaçınılmaz olarak onun üretkenliğini engellediğini düşünmek yanıltıcı olur. Yaşayan herhangi bir insana göre muhtemelen varlığını hâlâ sürdüren çok daha fazla sayıda eser yazmıştır (şimdi 1967'de yetmiş beş yaşındadır). On beş yıl önce Opus numarası 320'ye varmıştı; son on yılda eserlerinin listesine on senfoni daha eklemiştir. Sağanak halinde yağan bu notaların tümünün de aynı ilgiyi uyandırmasını kimse beklememelidir. Tam bu noktada, son çeyrek yüzyılın toplamının geçerli bir değerlendirmesini yapabilmek için Milhaud'nun yeterli sayıda eserini nasıl dinleyip çözümlemeliyiz? Bazı açılardan araştırmacı için geç kalmış bir tarif yapabilirim. Bestecinin biçem, dil ya da "mesaj"ında araştırmacının şaşırtıcı biçimde çok az değişiklik bulacağını söylemeyi göze alıyorum. Müziksel buluşları bazen kendini tekrar eder, ama genel olarak tarzı herzamanki gibi rahat ve mütevazıdır. Giderek daha fazla Satie'nin, dinleyiciyi hayrete düşürme ve sindirme isteği duymayan sıcak insani besteci idealine yaklaşmış gibi görünür. Yine de bizimki gibi yeni araçlar, yeni yöntemler ve yeni estetiklerin önem taşıdığı bir çağda Milhaud'nun son döneminin doğal olarak son derece heyecansız gelmesi gibi soğuk bir gerçek de karşımızda durmaktadır. Önemli değil, Milhaud'nun bensersiz kapsamı ve değeriyle en iyi eserinin yeniden takdir göreceği bir zaman gelecektir.*

**Caz İnterlüdü**

Milhaud'nun caza olan ilgisi elbette sadece ona özgü bir şey değildi. Aslında savaştan sonra Avrupa başkentlerine ilk geldiğinde, Amerikan dans grubuna karşı ilgi oldukça yaygındı. Bu ilgi 1925 yılında doruğa çıktı. Ancak o yıldan sonra da caz cümlelemesi çağdaş müziğe öylesine sız-

maya devam etti ki caz etkisinin doğasına daha yakından bakmadan, bu inceleme eksik kalabilir.

Elbette daha önceki zamanlarda da klasik bestecilerin popüler dans müziklerinden yararlandıkları çok sayıda örnek vardır. Modern müziğin genelde derinliği gibi düşünülen şeyle cazın "sıradanlığı"nın kıyaslanması, şu an bir gücenmeye neden olabilir. Buna rağmen kimse 20'lerin bir fokstrot yazan bestecisiyle bir vals yazan Chopin ya da bir menüet yazan Mozart ya da Haydn arasında bir paralellik bulunduğunu inkâr edemez. Beethoven menüeti skerzoya dönüştürdüğünde ya da Ravel bir dans formunu La Valse ya da Bolero'ya idealize ettiğinde yalnızca bir adım ileri gidilmiş oldu. Ciddi besteci ara sıra halk şarkısı ya da popüler müziğin daha saf ve daha az bilinçli kaynağından kendini tazeleme ihtiyacı duyar. Yoksa akademik ve hayal gücü kıt birine dönüşme tehlikesi vardır. Çağdaş bestecinin cazı kullanmasının ardında bir mantık ve gelenek vardı ve az ya da çok bunun olacağı da beklenmeliydi.

Bir parantez açarak cazın klasik müzikten yararlandığı -geçici bir süre "swingli" klasikler olarak revaçta olan- tersi bir sürecin, daha az teşvik edilmesi gerektiği eklenebilir. Bunun nedeni yeterince zevksiz olmalarına rağmen meşhur ettikleri klasiklerin yozlaşmış versiyonlarının ortaya çıkması değil, daha çok, bunların popüler müzik bestecilerimizin bir kısmının yaratıcılığında bir zayıflamaya yol açmış olmasıdır. Bu yola klasikler zarar göreceği için değil (zaten yaşamaya devam edeceklerini sanıyorum), ama caza zarar vereceği için heves edilmemeliydi. Bunlar sadece Tin Pan Alley[18] yapımlarına yöneldikçe yetenekleri giderek körelen aranjörün bir ezgi tornacısı olması pahasına övgü almasını sağlar.

Caz daha yeni ortaya çıktığında bu müziğin yaşadığımız zamanın bir ifadesi olduğuyla ilgili çok şey yazıldı. Cazın bir *Zeitgeist (çağın ruhu ç.n.)* olarak görülmesi 20'lerde yazılan bir çok makalenin içeriğini oluşturuyordu. Bununla beraber neyi sembolize ederse etsin bestecileri ilgilendiren şey bu ruh değil, bu ruhun ifade aracı olan cazın teknik yönü, ritmi, ezgisi, armonisi ve tınısıydı.

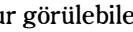
Cazın besteci açısından iki anlamı vardı: Ünlü "blues havası" yırtıcı,

18 Birleşik Devletler'de popüler şarkıyla ilgili kullanılan argo deyim. Köken olarak 1900'lerin başında New York'ta Batı 28. Cadde'de yoğunlaşan popüler müzik ticaretine dayanır.

üçarı ve tüm zamanlarda gençliğin hayranı olduğu neredeyse isterik ve grotesk atmosferdi. Bu iki hava caza ait her tür duyguyu sarıp sarmaladı. Bu atmosfer içinde çalışmaya kalkan her klasik besteci, er ya da geç bu katı sınırların farkına vardı. Ancak cazın teknik özelliklerinin ve müziksel işlemlerinin, bu iki atmosferle sınırlı olmaması ve her tür müzik tarzına uygulanabilir olması nedeniyle, daha kapsamlı etkileri oldu.

Ritmin teknik anlamda diğerlerinden çok daha güçlü bir etkisi oldu. Cazın ritmik kökeni kesin bir şekilde tespit edilememiştir. Çok eski zamanlarda Afrika'nın derinliklerinde çalınan siyahların kendini tekrar eden tamtamından kaynaklandığını farzetmek, daha sağlam bir yaklaşım olur gibi görünüyor. İlk tüccarların köle gemileriyle Amerika'ya geldi, sonra Küba, Brezilya ve Birleşik Devletler'de farklı, ama açıkça birbiriyle ilişkili biçimler aldı. Ülkemizde caz ritminin izleriniyse 1840'ların minstrel şarkılarında ve daha sonra kırsal Güney'deki Siyahların ilahileri, iş şarkıları ve dinsel "yakarış"larında bulabiliriz. Amerikan müzik türleriyle ilişkilenen tüm bu öğeler, 1900'lü yıllarda ragtime adı altında anılacak ticari bir şarkı ve dans türü içinde kristalize oldu.

Modern Music dergisinde 1927'de yayımladığım bir makalede popüler müzik ritminin *ragtime*'dan caza nasıl dönüştüğünü göstermeye çalışmıştım. Bu inceleme daha sonra bir dizi yazar tarafından çok sık aktarıldı. Bu nedenle en azından burada bir bölümünü alıp tümünü tekrar koymadığım için okuyucunun beni mazur görülebileceğini umuyorum:

> "*Ragtime*'ın ritmik temeli, değişmeyen hızlı bir tempoda en fazla birinci ve üçüncü vuruşların vurgulandığı 1-2-3-4 bas yürüyüşüdür. *Ragtime* bası üzerine iki ritimden biri, bazen de her ikisi de değişmeden çalınır; noktalı sekizliden sonra bir onaltılık gelir:  ya da bu en sıradan senkop Bunlardan birincisi belki en iyi,  *Everybody's Doin' It*'ten hatırlanabilecek olan ragtime'daki ani hareketlerin karakterini oluşturur."

Winthrop Sargeant *Jazz: Hot and Hybrid* kitabında benim *ragtime*'a daha sonra eklenen ve caza dönüşümünde can alıcı bir öneme sahip olan başka bir senkoplu ritmi atladığımı gösteriyor. Sergeant'ın *cake-walk*[19]

[19] 1890-1910 arası popüler olan, siyahların yaptıkları bir dans türü. ç.n.

adını verdiği ve 1834'den beri bilinene benzer  senkopuna ek olarak, daha az bilinen  ya da  senkopu da vardır. Böylece sadece ritm açısından yaklaşarak cazın ragtime'dan daha farklı olmadığı sonucuna varıyor. Katı bir analitik yaklaşımla bu doğru olabilir, ama bu yaklaşımın uygulanmasının sınırları vardır. Ayrıca ilk caz örneği olarak bütün eski iki-vuruşlara bir honki-tonki[20] niteliği veren aralıksız 1-2-3-4 bas yürüşünün çalınmasına kıyasla daha karmaşık olan bu senkopun, ritmik örgüde *ragtime*'dan birkaç adım ileride olduğu görülür.

Benim incelememin içinde arada geçen açıklama şöyle devam ediyor:

> "Modern caz fokstrotla başladı. Bu yeni dansta dört vuruşluk bas *ragtime*'da olduğu gibi, ama çok daha ağır adımlarla ve şaşırtıcı biçimde en zayıf olan ikinci ve dördüncü vuruşların vurgulanmasıyla geliştirilmiş biçimde kullanılır. Sonra hemen başka bir ritmik ögeyle birleşir. Bu, genelde bir tür 1-2-3-4 kabul edilen ve daima  olarak yazılan öge, zaman zaman hep aynı yerde olmayacak şekilde ezgide kullanıldı. Bu caz ritminin aslında yazılandan daha farklı olduğunu ve  olarak ifade edildiğini ilk gösteren Don Knowlton[21] oldu. Bu nedenle aslında hiçbir senkop içermez, bunun yerine dört vuruşluk bir ritim sekiz adet sekizlik notaya bölünür ve 1-2-3:1-2-3-4-5, hatta daha kesin olarak 1-2-3:1-2-3:1-2 biçimine gelir. Bu ritim dört vuruşluk bas hattına konduğunda,
>
> 
>
> elde edilir ve bir ölçü içinde iki bağımsız ritmin çalınışı ortaya çıkar. Bu, cazın başlangıcı, molekülüdür. "Bir sonraki adım bunları tam olarak tamamlar ve bu da poliritimleri ortaya çıkarır. İki ritmin bir caz ölçüsü içinde kullanılması, daha eski bestecilerin, örneğin 3/4 üzerine 6/8 kullanımını hatırlarsak, aslında daha önce yapılmış bir şeydi. Ancak caz çağının Zez Confrey'in *Stumbling* şarkısında tipik hale gelen bir sonraki evresinde, birden fazla bağımsız ritm bir dizi ölçüye yayılır:

20 Cazın ilk dönemlerinde siyahların yaptığı "gürültülü, ucuz" bar müziği. ç.n.
21 "The Anatomy of Jazz", Harper's Magazine'de, 1926



Bu, bas geleneksel 4/4 yürüyüşünde kalırken, ezginin 3/4 zamanında çalınmasıdır. Dar sınırları içinde caz, müzikte yeni bir senteze ulaşır.[22]

"Bilindiği gibi poliritimler kendi başına bir yenilik değildir. İlkel kavimlerde oldukça gelişmişlerdi ve son dönem Avrupalı bestecilerin eserlerinde de kesintili anlık görünümlerine rastlanabiliyordu. Madrigal poliritimleri, madrigal prozodisinin ve bu yüzden de hiçbir aşağı vuruşun çok belirgin olmadığı çapraşık bir usta işi örgünün sonucuydu. Bir anlamda madrigaller bu nedenle poliritmik değil, aritmiktir. Aslında sonraki İngiliz kuşağı madrigalcileri de, uygun bir ritim duygusundan yoksun olmakla suçlanmışlardı.

"Ancak caz poliritimleri nitelik ve etkileri açısından sadece madrigallerinkinden değil, bütün diğerlerinden farklıydı. Belirgin ve düzenli iki ritmin çarpışması, daha önce batı müziğinde görülmemiş birşeydi. İşte bu poliritim, cazın gerçek katkısıdır."

Popüler müzik, herhangi bir poliritim belirtisi göstermeden önce de ciddi Avrupalı bestecileri belirli ölçüde etkiliyordu. Caz henüz *ragtime* biçimindeyken Debussy *Goliwog's cake-walk* (1908) ve sonra *Minstrels*'ı (1910) yazmıştı. Savaş yıllarında Stravinsky ragtime tarzında çeşitli parçalar denemişti: *Piano Rag-Music*, on bir çalgı için *Ragtime* ve *Histoire du soldat (Askerin Öyküsü)*'daki dans ağırlıklı *"ragtime"*. Tüm bu parçalar sanki Stravinsky sadece cazın hamlığından Kübik karikatürler yapmaya hevesliymiş gibi, daha çok grotesk bir etki bırakır. Bu küçük kompozisyonlar çok az tutulmuş olmalarına rağmen Stravinsky'nin müziksel aklının çalışma tarzını göstermeleri açısından ilginç örneklerdir.

22 Sergeant'ın *ragtime*da zaten bulunduğunu iddia ettiği işte bu □'tür. "...daha önceki *ragtime*da bulunmayan ritmik bir formülü caz da bulmak zordur" diye yazar (sayfa 117). "Poliritmik karakterin ragtimeda değil cazda bulunduğu üzerine yaklaşımı sıkça duyarız. Hem Don Knowlton hem de Copland bu görüştedirler. Fakat gerçekler bunu desteklememektedir." Gerçekler ne derse desin ciddi bestecilerin Afro-Amerikan müziğin poliritmik doğasını sadece caz biçimi içinde keşfettiklerine itiraz edilemez. Bu nedenle kâğıt üzerinde aynı görünseler de yarattığı etkide temel bir ayrım olduğunu ileri sürmek daha güvenilirdir.

Senkoplu "*cake-walk*" figürü ve onaltılığı takip eden noktalı sekizlik ritm gibi tipik *ragtime* özelliklerini birbirinden ayırıp, bunları ve diğer ragtime öğelerini yanyana getirerek Afro-Amerikan müziğinden farklı, daha Stravinsky'ye özgü bir ragtime ruhu yaratır. Yine de *Histoire du soldat*'ın açılış Marşı'nda ve yine onu takip eden ikinci bölüm *Askerin Kemanı*'nda Starvinsky'in daha önceki çalışmalarında ya da dönemin başkaca bir bestecisinde bulunmayan dikkat çekici poliritmik pasajların olduğunu belirtmek gerekir. Bunlar, sadece caz etkisiyle ortaya çıkabilirmiş gibi görünmektedir.

Popüler müziğin klasik besteciyi ritim dışında etkileyen ve onunla karşılaştırılabilecek derecede önemli bir başka yönü, caz grubu tınısının özel çekiciliğiydi. Armoni ve ezgi konusunda borçlu olan, cazdı. İlk caz bestecisi, epeyce kısıtlı olan bu çerçeve içinde çalıştı. Klasik besteci, esprili etkileri nedeniyle bazen tipik caz kadanslarından ve "berber dükkânı" armonilerinden ve yine popüler müzikte defalarca tüketilmiş olan ezgisel cümlelerin belirli karakteristik hareketlerle vokal hatta kullanımından benzer biçimde yararlandı. Fakat bunlar neredeyse her seferinde sadece bir blues ya da fokstrot tarzında yazılmış parçalarda vardı ve herhangi bir caz çağrışımı olmayan parçalarda -caz etkisi taşıyan ritim ya da ses rengi gibi- kullanımı çok nadirdi.

Caz grubunun özel tınısı yaylıların (kemanlar, viyolalar ve çellolar) olmayışından kaynaklanıyordu. Bu çalgılar Haydn'dan bu yana senfoni orkestrasının temel tınısını oluşturduğundan tümüyle ortadan kalkmalarıyla caz grubuna yeterince kendine has bir tını vermiş oldu. Caz çalgılarını ritim (piyano, banjo, bas ve davul) ve ezgi çalgıları (klarnetler, saksafonlar, trompetler ve trombonlar) şeklinde ayırmanın işlevselliği de buna eklenebilir. Ezgisel çalgılar ritim grubunun sağlam nabzı üzerinde birbirinden bağımsız ezgisel ve ritimsel karşı ezgiler dokuyabiliyordu. Tüm ses renkleri ve ritim çeşitliliği inceliklerini duymak içinse, çok dikkatli dinlenilmesi gerekiyordu. Elbette bu, yalnızca en iyi caz grupları için geçerlidir.

Aslında yaylıların olmadığı küçük bir oda müziği bileşiminin yarattığı bu özgün ve etkili tınılar, bestecileri yaylı dörtlüler, ağaç üflemeli beşliler, flüt ve yaylılar vb. bilinen gruplamaların dışındakilerle tınısal de-

neylere girişmeye özendirdi. Böylece 1923'te Stravinsky'yi flüt, klarnet ve ikişer bason, trompet, trombon için bir *Octet* yazarken buluruz. *Les Noces* balesi, sonuncusu dört piyano ve on üç vurmalı çalgı için olmak üzere üç ayrı versiyonda yeniden yazılmıştır. Yeni müzik dağarcığından rahatlıkla daha başka örnekler eklenebilir. Tek tek caz müzisyenlerinin inanılmaz virtüözlüğü, en iyi bakır üflemeli bölümlerinin *(brass section)* olağanüstü ritmik atakları, klasik müziktekilerle aynı çalgıların benzersiz tınılar yaratması ve birinci sınıf bir caz orkestrasının genel özgürlük ve gelenek karşıtı ruhu, her taraftaki bestecileri kendine doğru çekiyordu.

Caz etkisinin önem kazandığı merkezlerde -Fransa, Almanya ve İngiltere- popüler söylemin yaygınlığı 20'lerle birlikte artış gösterdi. Yeni adıyla "swing", 1935'te moda olan adıyla "Hot" caz türüne ilginin yeniden canlanması, bugüne kadar klasik müziği her nasılsa çok az etkiledi. Bunun nedeni swingin aslında yeni bir şey olmaması ya da bestecilerin bazı yöntemleri kısmen Tin Pan Alley'den alması, buradan yola çıkan George Gershwin'in cazı konser salonuna sokmuş olması gerçeğine bağlı olabilir. Gershwin'in teknik açıdan zayıf olan eserleri, diğer yandan orijinal ve kendine özgüydü.

Kara kıta halkının yanlarında getirdiği ritmik duygunun yeniden canlanmasından hayatta olan hiçbir bestecinin hiç etkilenmediğini söylemek mümkün değildir (Meksikalı besteci Charlos Chávez bile bir Fox ve bir Blues yazmıştır). Ritmik karşı ezginin Batı müziğini derinlemesine etkilediği gibi ezgisel karşı ezginin de gelecekte bir etkisi olup olmayacağı, ucu açık bir soru olarak durmak zorundadır.

*1967: Caz etkisi konusunda tablo son zamanlarda tersine döndü: Caz klasik müzikten daha fazla etkilendi. Neredeyse her müzik türü cazlaştırılabilmektedir -18. yüzyıl barok müziği, hint ragaları vb. uyarlamalarına tanık oluyoruz. Ornette Coleman ve Jimmy Giuffre gibi cazcılar çağdaş müziğinkine benzer tam bir özgürlük için geleneksel caz form ve armonilerini terk ediyorlar. İngiliz eleştirmen-besteci Wilfrid Mellers, Amerikan müziği üzerine son kitabında cazın sahip olduğu düşünülen önemini bütün belirtileriyle birlikte ortaya koyuyor. Kitabında Amerikan müzik tarihinin bağımsız ve temel bir bölümü olarak ele aldığı caz tartışmasına,*

*neredeyse yarım cilt ayırıyor.*

*Diğer yandan klasik müzik en azından tam dizisel ve elektronik görünümleriyle caz ögelerinden yararlanmaya, ya çok az ilgi göstermiş ya da hiç ilgi göstermemiştir. Yalnızca rastlamsal müzik, en azından felsefi anlamda doğaçlamacı ve belirsiz karakteriyle, popüler ve klasik müzik arasında bir bağ kurmaya çalışmıştır.*

*Bugünün orta kuşak Amerikan bestecilerinin önemli bir üyesi olan Gunther Schuller, günümüzün ilerici caz söylemini açıkça bir konser parçası çerçevesine sokmanın anlamını sadakatle savunmaya devam etmektedir. Schuller bu iki müzik türünün evliliğini ifade etmek için "third-stream music" terimini buldu. Ayrıca daha da ileri giderek 20'lerde klasik bestecilerin caz etkilenimli eserlerinin asıl meseleyi, yani cazın doğaçlamayla aynı anlama geldiğini tamamen gözden kaçırdıklarını ileri sürdü. Ya da başka bir deyişle, doğaçlama yoksa caz da yoktu. Ancak 20'lerde bir senfoni müzisyeninin caz tarzında doğaçlama yapmasını beklememek, bana daha makul olur gibi geliyor. Bugün bile Schuller cazı senfonik bağlamına yerleştirmek istediğinde, orkestra yazılı notaları çalarken doğaçlama yapması için bir "caz grubu"nu konser salonuna ya da operaya taşımak zorunda kalıyor. Kaliforniyalı besteci Larry Austin, Orkestra İçin Doğaçlamalar ve Caz Solistleri eserlerinde klasik ve caz söylemini başarıyla birleştirmiştir. 1962'deki ilk seslendirmede Austin bile yorumcusundan "temponun bazı noktalarında verili sesler üzerine ritmik kurgular yapmasını" rica etmek zorunda kalmıştı. Austin ve David Reck gibi besteciler, cazın klasik esere etkisi üzerine son sözün en azından henüz Amerika'da söylenmediğine dair bir merak uyandırıyorlar.*

**Yeni-klasikçi Akım**

Caz müziğinin Romantizm'den uzaklaşan çağdaş müzik üzerinde kalıcı bir etkisi olmadı. Aynı dönem çağdaş heykel ve resim sanatında yansımasını bulan yerli halkların ilkel sanatına ve el sanatlarına dönük ilgiye benzer biçimde, caza karşı ilgi de geçiciydi. Caz etkisi kendini esasen çağdaş müziğe karmaşık ritimlerin girişiyle gösterdi. Caz, Stravinsky'nin farklı ritmleri birleştirmesine bağımsız ritmlerin yeni ve spontane çalınışını eklemişti. 20'lerin başlarında dinleyicilerin çok azı, kendini bilgili

sayanlar bile, izlediğimiz gelişimin son aşamasına hazırdı: Bu, erken 18. yüzyılın müzik ideallerinin günümüze bilinçli bir şekilde uyarlanmasıydı.

İgor Stravinsky burada da yine öncülük yaptı. Fransız müzik dünyası başlarda "Bach'a dönüş" akımı olarak söz edilen bu eğilimden Stravinsky *Octet*'inin 18 Ağustos 1923'deki ilk seslendirilişiyle haberdar oldu. O gece Paris'deki Koussevitsky konserinde yapılan galada izleyiciler arasındaydım ve ilk dinleyişin ardından oluşan genel aldatılmışlık duygusunu doğrulayabilirim. Memleketi Rusya'nın kaynaklarına dayanan, kendine has "yeni ilkel" bir biçem yaratmış olan Stravinsky, görünürde bir açıklama olmaksızın burada aniden yüz seksen derece dönüp şimdiye kadar kendisiyle özdeşleşmiş biçemiyle hiçbir ilgisi olmayan bir parçayla halkın karşısına çıkıyordu. Herkes Stravinsky'nin neden Rus mirasını aynen 18. yüzyıl biçeminin zevksiz bir bulamacına benzer gözüken şeyle değiştirdiğini soruyordu. Herşey tatsız bir şaka gibi gözüküyor ve Stravinsky basının tek bir ağızdan öfkesini kazanıyordu. Hiç kimse önce Stravinsky'nin bu yeni üslupta ısrarcı olabileceğini ya da sonra *Octet*'in kaderinde Romantik öncesi dönemin ideallerini, formlarını ve dokusunu açıkça benimseyerek, modern müziğin gizli kalmış nesnelliğini bütün dünyadaki bestecilerin bilincine çıkaracak kadar etkilemenin yazılı olduğunu tahmin edemezdi.

Bugünün avantajlı konumunda Stravinsky açısından bu manevranın 1923'teki dinleyicilere gözüktüğü kadar gelişigüzel olmadığını anlayabiliyoruz. İzini sürdüğümüzde Octet'ten beş yıl önce İsviçre'de yazılan *Askerin Öyküsü*'nde zaten belirgin bir uluslararası yan olduğunu tespit edebiliriz. Stravinsky'nin ilk balelerine göre *Askerin Öyküsü* içerdiği marş, tango, vals, koral ve ragtimela farklı bir kozmopolit hava taşır. Aynı zamanda bir yıl önceki Bolşevik Devrimi'nin göçmen bestecide kesinlikle hiçbir sempati uyandırmadığını da hatırlamalıyız. Belki de bu olayın, o zamana kadar müziğine temel oluşturan halk müziğine duyduğu isteğin azalmasına katkısı olmuştur.

Her ne olduysa bir sonraki eserinde hiçbir Rus ezgisi yoktu. 1919'da Ballet Russe'un emprezaryosu Sergey Dyagilev, Stravinsky'ye 18. yüzyıl bestecisi Pergolesi'nin fragmanlarından bir bale bestelemesini önerdiğinde, kendisine, bir ortak da bulmuş oldu. Stravinsky ilk kez Bach tarzı

bir malzemeyle çalıştı. Ardından gelen tüm belirtiler *Pulcinella*'yla sonuçlanan balenin, onun sonraki biçeminin gelişiminde belirleyici bir etken -*Pulcinella*'yı ilk izleyen hiç kimsenin öngöremeyeceği kadar önemli bir etken- olduğunu gösterir.

*Pulcinella*'yla (1919) *Octet* (1923) arasındaki yıllar belirgin bir kararsızlığın izini taşır. Üflemeli Çalgılar Senfonileri (1920) açıkça bir geçiş eseridir. Bazı temaları savaş öncesi dönemi hatırlatırken olağanüstü güzellikteki koda, gelecekteki Yeni-klasikçi müziğin de habercisidir. Stravinsky kendi *Otobiyografi*'sinde *Octet*'ten bir yıl önce bestelenen tek perdelik sahne eseri *Mavra*'da "Rus kültür geleneğinin" açıkça "Avrupalılaştırmasını" geliştirdiğini anlatır. Bununla kastettiği elbette Rus Beşleri'nin daha militan ulusalcılığına karşı Puşkin ve Çaykovskiy geleneğidir.

Stravinsky *Octet*'i besteleyerek ardından gelecek bütün Yeni-klasikçi çalışmaların ana hatlarını da geliştirmiş oldu. Ezgisel malzemeyi eklektik biçimde bütün dönemlerden alıp yine de bütün bunları tereddütsüz biçimde kendine özgü kişisel gücüyle kaynaştırarak Klasik formlara ve karşı ezgisel dokulara dayanan yeni bir evrensel ideal önerdi. Bu andan itibaren bütün çalışmaları tamamen tek bir estetik amaç taşır. Stravinsky *Petruşka*'nın renkli gerçekçiliğinden *Bahar Ayini* ve *Les Noces*'deki daha bireysel olmayan bir ilkelciliğe doğru ilerleyerek yaratıcı çalışmasında nesnel ögeye giderek daha fazla bağlanmaya başlamıştı. Ama *Octet*'in yazılmasıyla birlikte gerçekçiliğin ve ilkelciliğin tüm çeşitlerini de tamamen terk etti ve açıkça müzikteki nesnelcilik idealini benimsedi.

Bana asıl gerçek burada yatıyor gibi geliyor. Stravinsky'ye sürekli yöneltilen "çoğulcu bir estetik bakışa sahip olduğu" eleştirisinin aksine, çalışmaları açıkça tek bir amacı işaret ediyordu. 1923-1951 yılları arasında yazdığı müzik hakkında ne düşünürsek düşünelim, bu mantığı çürüten birşey yoktur. Önemli olan ve geleceği işaret eden şey, Stravinsky'nin bu tutumu nasıl uyguladığı değil, asıl bu nesnelci tavrın kendisidir. Stravinsky'nin bu dönem çalışmalarında bazı açılardan belirli bir tatminsizlik duygusunu hissetmemek mümkün değildir. Yaptığı her şeye damgasını vuran ciddi havası, biçeminin zerafeti ve parlaklığına rağmen Stravinsky'nin Klasik modellere neden bu kadar yakın durma ihtiyacını hissettiğini anlamak zordur. Burada, aniden daha normal müziksel işlem-

lere sığınmasında, 18. yüzyıl ezgi çerçevesi ve formlarına dayanması ve daha önceki çalışmalarının tüm devrimci ögelerini terkedişi anlamında belirgin bir gerici eğilim vardır. Bu eserlerinde müzikte hemen hemen yeni bir fenomen olan "sanat için sanat" düşüncesini ortaya koyar. İnsanın kendi kendine koyduğu bu kadar fazla sınırlamayla yalnızca Stravinsky kişiliğinde bir besteci baş edebilirdi. İster beğenilsin ister beğenilmesin bütün bunlar Stravinsky'nin çağdaş müzik tarihindeki konumunu sağlama alır.

Yeni-klasikçi tutumla yazılmış en iyi eserleri arasında koral *Symphony of Psalms* (1930) ve *opera-oratoryo Oidipus Rex* (1927) sayılmalıdır. Bu her iki eserin de Bahar Ayini'nin pagan duygusuyla belirgin bir ilişkisi vardır. 1928'deki *Apollo, Leader of the Muses* balesi bestecinin paletine yeni bir yumuşaklığı ve duyusallığı ekler. Bu dönemi taçlandıran eser Stravinsky'nin şair W. H. Auden ve Chester Kallman'la işbirliği sonucu yazdığı *Rake Progress* (1951) operasıdır. Besteci bu eserle 18. yüzyıl ideallerinden otuz yıllık büyülenişinin en somut örneğini verir.

Böylece 1870'lerde pek tanınmayan küçük bir Rus grubuyla başlayan ve müziği Alman Romantizminin boğuculuğundan kurtarmak isteyen hareketin mantıksal sonucuna şimdi ulaşmış oluyoruz. Sanki kendini tamamlamak için en değişken ve Mussorgskiy'le başlayıp Stravinsky'le biten, dolambaçlı elli yıllık bir yolculuğun çemberini dolaşmışız gibi görünüyor.

(Stravinsky'nin bir sonraki tutum değişikliğini başka bir bölümde ele alacağız.)

**Yeni-klasikçi Etki**

Yeni-klasikçi akımın bu kadar geniş bir etki alanına sahip olması en az öngörülen yönlerinden biriydi. Çok az besteci Yeni-klasikçiliğin Pre-Romantik ideallerinden hiç etkilenmeden kaldı. Kendi tarzlarını sağlam temellere oturtmuş besteciler bile Yeni-klasikçi tavırda kendilerini yenileyebilecekleri bir yan buldular. Özelllikle Manuel de Falla ve arp, flüt, obua, klarnet, keman ve viyolonsel için Konçerto'su (1926); Alfredo ve *Scarlattiana*'sı (1926); Albert Roussel ve F Orkestra Süit'i (1926); Francis Poulenc ve *Aubade*'i (1931); Ernest Bloch ve *Konçerto Grosso*'su (1925);

Heitor Villa-Lobos ve *Bachianas Brasileiras*'ı (1928) gibi besteci ve eserlerini kastediyorum. Doğrudan etkilenmeyen besteciler bile Yeni-klasikçilikte daha eski eserlerinin mekanik ilkelciliğini terketmeye dönük özendirici bir yan buldular. Örneğin *İskitler Süiti* ve ilk balesi *Çelik Çağı* eserleri gerçekçi bir dinamizmle dolu olan Sergey Prokofyev, sonraki sahne eseri *Mirasyedi*'de (1928) yepyeni lirik bir ses kullanır. Daha genç olanlar da hiç duraksamadan bu klasikleşme tavrını benimsediler. Amerikalı besteci Roger Sessions 1927'de yazılan bir makalede yeni düşünceleri şu şekilde özetledi:

> "Gençler tamamen farklı bir müzik türünün hayalini kuruyorlar; gücünü ifade yoğunluğundan değil, müziğin kendine içkin olan önemli ve güzel formlarından alan bir müzik; kişisel olmayışı ve kendi kendine yetmesinin herhangi bir egzotizme yer bırakmadığı, itkisini aşırı tutkulu mantığının gerçeklerinden alan, taşıdığı havanın otantik canlılığıyla ironik olana karşıt, yaşamın somut meseleleriyle uğraşmaktan tamamen uzak duruşuyla bir forma katkıda bulunmaktan ziyade, düzen ve uyumun bir görüntüsünü tasarlamaya çalışan bir müzik."

Yeni-klasikçi etkiden yararlananlar arasında hiç kimse bunu kendi amaçları için nasıl geliştirip yeniden şekillendireceğini Alman besteci Paul Hindemith kadar iyi bilmiyordu. Paul Hindemith'in 1920'lerin başında sahneye çıkması, bitkin Alman müzik geleneğine taze kan verecek bir insan çıkmasından umudu kesenlere yeni bir umut oldu. Kariyerine doğal olarak yeterince Brahms ve Strauss etkisi altında başlayan Hindemith, hızla Stravinsky ve cazda ifadesini bulan son moda müzikleri özümsedi. Ancak kendine has tarzı en fazla yeni-klasikçi akımla ilişkisinde şekillendi.

18. yüzyıl idealinin Orta Avrupa'da aslında savaştan da önce, hatta Stravinsky "Bach'a dönüş"ü kesinlikle daha aklına getirmeden önce kendi öncüsü olduğuna açıklık getirmek için bu noktada biraz durmak gerekiyor. Beceriksiz, post-Brahmsçı abartıları başlangıçta yeni bir Klasikçilik

olarak yanlış anlaşılan Max Reger'den söz etmiyorum.[23] Anti-Romantiklerin gerçek öncüsü, 20. yüzyılın tartışmasız en orijinal müzik akıllarından biri olan Alman-İtalyan besteci-piyanisti Ferruccio Busoni'ydi. Busoni'nin müzikteki Töton tarzı çözümlere tahammülsüzlüğünün altyapısı, onun İtalyanlığından geliyordu. Busoni'nin en iyi öğrencilerinden Ernst Krenek daha da ileri giderek şunları aktarır:

> "Busoni'nin yeni-klasikçi düşüncesinin merkezinde, on dokuzuncu yüzyıla karşı duyduğu büyük nefret yatıyordu. Ona göre bu akım sisli, çarpıtılmış, tumturaklı ve biçimsizdi. Bu özelliklere karşı Busoni klasik bestecilerin, özellikle de Mozart'ın kristal berraklığını, soğuk ateşini, açıklığını ve akıllı tutumluluğunu benimsedi."

Busoni müzik üzerine yazdığı çeşitli yazılarda ilkelerinin herhangi bir bilançosunu çıkarmadı. Geleceğin müziği için belirli bir program ortaya koymak yerine aforizmalar sunmayı tercih etti. Buna rağmen biyografi yazarı Edward J. Dent'in belirttiği gibi, yapmaya çalıştığı şeyin "form ve anlamın kendi mutlak uyumunu bulacağı bir yeni-klasikçilik" olduğu açıktır. Busoni'nin kuramlarının sonuçları en iyi Komedi Üvertür ya da *Rondo Arlecchinesco* gibi kısa eserleriyle ya da daha tutkulu *Turandot* ve *Doktor Faust* gibi operalarıyla değerlendirilebilir. Bu çalışmaların müziksel değerlerine dair farklı görüşler olsa da yeni düşünceler yaratma açısından taşıdıkları önemi inkâr etmek de olanaksızdır. Örneğin, *Rondo Arleccinesco*'yla Hindemith'in daha eski bazı konser müzikleri arasındaki ilişki çok açıktır. Genel olarak müziğinin sıçramalı ezgi hattı, karşı ezgisel dokusu ve gürültülü bir duygusallık taşımaması gibi Klasik ilkeler üzerine kurulu olması, Busoni'nin Latin ideallerinin genç Alman müziğinin en yetenekli temsilcisini etkilediğini gösterir.

Tanınmış müzik eleştirmeni Alfred Einstein yeni müziksel düşüncelerin Almanya'da çok şiddetli kavgalarla karşılandığına dair önermenin de sahibidir. "Başka hiçbir yerde bu akım bu kadar zor koşullar altında bir başlangıç yapmamıştır" der. Yine de Hindemith'in yeteneği ona şiddetle

23 İlhan Mimaroğlu Reger'e daha fazla önem atfederek Hindemith, Reger ve Busoni ilişkisine daha farklı yaklaşır. (bkz. "Hindemith ve Yeni-klasikçilik", Müzik Tarihi, 1990, Varlık yayınları içinde)

karşı çıkanları bile etkileyecek kadar geniş bir dinleyici kitlesini etkisi altına almıştı. Bu kadar açık sözlü birinden etkilenmeden kalabilmek zordur. En başından bu müziğin olağanüstü enerjisi, canlılığı ve Hindemith'in ustalık ve teknik donanımı genel olarak tanınıyordu. Sağlam ve güçlü ya da alaycı, neşe dolu ve şamatacı da olsa müziğinde yapmacıklıktan en ufak eser yoktur. Bu özelliklerin tam da Alman müziğini durgunluktan kurtarmak için gereken şey olduğuna insan kalıbını basabilir.

Buna rağmen bu ilk eserlerin çoğunun sorunu fazla eklektik olmasıdır. Hindemith doğal yeteneklerinden tam olarak nasıl yararlanacağını Yeniklasikçilik akımı imdadına yetişinceye kadar bilememiştir. Bir işi kolayca ve eksiksiz biçimde yapma isteğiyle 18. yüzyıl bestecisinin zanaatkâr tavrına karşı doğuştan bir yatkınlığı varmış ve eski sorunların çoğuna kendi çözümlerini bulmaktan keyif alıyormuş gibidir. Eski zamanların karşı ezgisel işlemlerine yeni bir hayat veren bir tür doğrusal karşı ezgi geliştirmiştir. Açıkça 20. yüzyıl armonilerinin eşlik ettiği uzun, çapraşık ve Bach taklidi ezgiler bestelemiştir. Ritmik enerjiye karşı doğal yeteneği kendini Händelci konçerto grossonun ısrarcı on altılık notalarıyla ilişkilendirir. Parçalarını tutucu biçimde aynı tonikle başlatıp bitirerek bütün tonal belirsizlikleri reddeder. Formları her bir bölümün kendi açık anlamına sahip olduğu 18. yüzyıl ustalarının eserlerindeki gibi çok net tanımlanmıştır.

Hindemith'in gelişiminin bu dönemine ait tüm kompozisyonları arasından benim tercihim, Rainer Maria Rilke'nin şiirleri üzerine yazılan soprano ve piyano için on altı şarkıdan oluşan *Das Marienleben*'dir. İlk kez burada, başka hiçbir çağdaş müzik eserinde bulunamayan bir tür arayan, umutsuz ve özlem dolu bir nitelik, besteciye has dingin epizotların güzelliği ortaya çıkar. Orkestra Konçertosu ve piyano solo ve on iki çalgı için *Kammermusik (Oda Müziği) No.2* Hindemith'in bu dönemine ait en iyi eserleri arasında sayılmalıdır.

Üçüncü Reich'ın Almanya'yı boyunduruğu altına almasıyla Hindemith'in çok canlı bir müzik hayatı oldu. Orkestra müzisyeni, dörtlü çalgıcısı ve şef olarak görev yaptı; büyük opera ve oratoryodan, çocuklar için öğretici parçalara kadar bilinen bütün müzik türlerinde besteler yaptı; on dört farklı çalgının herhangi birini dinlenebilir derecede iyi çalabilirdi ve

1928'de Berlin'deki Hochschule'de kompozisyon profesörü olarak bütün bunlara bir nokta koydu.

Üretim anlamında gelecekteki çalışmasını en çok etkileyen şey eğitimciliği oldu. Bütün Almanlar gibi Hindemith de düzenden hoşlanırdı. Er ya da geç modern bestecinin sistematik bir mantıksal yöntemi olmamasından rahatsız olacağı belliydi. Modern müzik yazımını belirleyecek yasaları formüle eden biri çıkmadığında öğrencilerinin kompozisyonlarını nasıl düzeltebilirdi? Dahası böyle bir çabanın zamanı da gelmişti. 1928'de çağdaş müziğin deneysel devri kapanmıştı ve yeni müziğin altında yatan bütün ilkelerin en azından açık bir ifadeyle formüle edilmesine bir başlangıç yapmak olanaklı hale gelmişti.

Kendine özgü enerjisiyle Hindemith modern armoni, ezgi yazımı vb. konuları ele alarak düşüncelerini ortaya koyduğu *Unterweisung im Tonsatz* kitabını yazdı. Hindemith açısından bunun asıl önemi, yeni tarz müziği bestelemenin temel ilkelerini kendisini tatmin edecek biçimde ortaya koyarak sadece öğrencilerinin değil, aynı zamanda kendi ilk kompozisyonlarını da (*Das Marienleben*'i bile) düzeltmeyi başarması ve sonraki kompozisyonlarını kendi geliştirdiği ilkeler doğrultusunda yazmasıydı.

Hindemith için bu, radikal bir hamleydi: Müzik tarihinde yaratıcı ve kuramcının aynı kişide buluştuğu çok az örnek vardır. Formüller yaratım süreci içinde bestecideki, Andre Gide'in *"la part de Dieu"* (tanrısal kısım, ç.n.) dediği, bilinçsiz kısmın önemsizleşmesi tehlikesini ortaya çıkarır. Her verimli besteci gibi Hindemith de mecburiyetten değil, içinden geldiği için müzik yazmanın riskini her zaman göze almıştı. Şimdiyse bir zorunluluktan dolayı olsun ya da olmasın, eserlerinin en azından bir mantığı var gibi görünüyordu.

Bereket versin kuramlı ya da kuramsız Hindemith hâlâ varlığını koruyan eserlerini en azından en formda olduğu zamanlarda yazmaya devam etti. Bazen formül müzikten daha çok öne çıktı ve sıkıcı homojen bir fizyonomiyi gösteren, farklı ortamlar için yazılmış bir dizi sonata neden oldu. Ancak *Mathis der Maler,* dört el için Piyano Sonatı ve *Saint Francis* balesi gibi eserlerde salt formülleri aşan yaratıcı bir aklı dinlediğimizi fark ederiz.

Hindemith'in müziğinde Almanya'nın ve tüm dünyanın geçirdiği acı yıl-

ların bir işaretini aramaya çalışmak boşunadır. Görünürde tüm sansüre ve iddialara aldırmadan suçlandığı türde yazmaya devam etmiş gibidir. Ancak daha dikkatli dinlenildiğinde, eserlerinde sanki Ortaçağ'a özgü diyebileceğimiz daha fazla kabullenici ve seçkinci bir hava ve bunun karşılığında da bir zamanlar Hindemith müziğinin tipik bir özelliği olan sağlam ve saldırgan davranışın azalışı vardır. Elbette bu, Hindemith'in inanılmaz bir düzenlilik içinde eser üstüne eser yazma hesabı nedeniyle çağının acılarını ve karışıklıklarını görmezden gelme kapasitesiyle ilgilidir. Ancak bu kompozisyonlar çoğu zaman artık yeni deneyler içinde olmadığını, sadece defalarca kullandığı formül ve deneyimlerin tekrarı olduğu izlenimini verseler de onun formunda olduğu zaman herşeyi tersine çevirebilen, kuşağımızın en değerli müzik akıllarından biri olduğunu biliyoruz.

*1967: Besteci kırk altı yaşındayken yazılan bu kısa başarı hikâyesinde onun "at gibi çalışma" denebilecek doğasının açıkça farkında olduğumu düşünüyorum. Yeni kuşak onu çok acımasız, hatta düpedüz düşmanca yargılıyor. Hindemith'ten artık çağımızın en önemli bestecisi olarak söz edilmiyor; çok sert bir alçaltma sürecinin işlediği yadsınamaz. Daha tutkulu eserlerinin nihai kaderi ne olursa olsun, yine de konser salonlarında ve sınıflarda, neredeyse her ortamda yararlı ve kullanışlı kompozisyonlar yazan bir besteci olarak yaşamaya devam edecektir. Yıllar geçtikçe güçlü pedagojik yönü bir zamanlar daha maceracı olan yaratıcı itkisiyle ele geçirdiği yeri giderek daha fazla doldurur hale gelmiştir. Das Marienleben ve Mathis der Maler gibi eserlerinin yerleri sağlamdır, ama bundan sonra, bir zamanlar sandığımızdan daha az görülebileceklerdir.*

**Büyük Bunalım Yılları**

Müziğin 1930-40 arası on yıllık dönemi, çağdaş müziğin deneysel evresinin belirgin biçimde inişe geçtiğini gösterir. Bir çıkmaza giren armoni, ritmik cümle ve ezgisel yapı "kurallarının" yıkılması sonucu, müzik yaklaşık kırk yıl süren bir dizi devrimci krizden geçti. 1930 yılıyla birlikte besteciler deneylerle geçen uzun yıllar boyunca elde ettikleri kazanımları her yerde konsolide etme ihtiyacını duydular. Hindemith gibi şimdi

kendi tasarruflarında olan yeni müziğin tüm birikim envanterini çıkarmak için, öncülerin keşiflerini "nakde çevirmek" istiyorlardı. Ayrıca estetik açıdan artık Romantizm'den çekinecekleri birşey de kalmamıştı; yeni müziğin, hangi biçemde olursa olsun tavrında nesnel, muğlak olmayan ve duygusal anlamı içeren bir müzik olduğu sağlama alınmıştı.

Bütün bunlar müzik sarkacının doğal salınımıydı. Geçmişte de müziğin her deneysel dönemini bir özet çıkarma dönemi takip etmiştir. Çağdaş müziğin bu yeni "düzen" arayışı, çok önemli bir dış faktör tarafından, yani dinleyicinin tepkisi ya da daha açıkça tepkisizliği nedeniyle şiddetlendi.

Wagner'den bu yana alaylı dinleyicinin doğasında müziksel yenilikleri kavrayışının yavaş olduğu düşüncesi artık bir aksiyomdu. Wagner'in ölümünü takip eden çok kritik değişim yılları boyunca, besteciler hiç düşünmeden eserlerinin yalnızca dinleyicilerin en ileri görüşlü olanları tarafından dikkate alınacağını varsayıyorlardı. Müziksel yöntem ve düşüncelerde aşamalı değişimlerle ortaya çıkan basamakların göreli olarak farkında olmayan, sıradan bir müzikseverin başka bir gezegenden gelmiş gibi duyulan bir müziği anlaması nasıl beklenebilirdi ? 20'lerin sonuyla birlikte besteciler, kendilerini dinleyicilerden giderek ayıran büyük bir boşluğun neden olduğu zor bir duyguyla başbaşa kaldılar. Dinleyici ile temasın kaybolmasının onları kritik bir pozisyona soktuğunu fark etmemeleri için gerçekten kalın kafalı olmaları gerekiyordu. Ayrıca yeni müziğin kendini "normalleştirme"ye başlaması gerçeği, genel müzik dinleyicisinin çağdaş müziğe dönük canlı ilgisini yeniden kazanma çabasının şimdiye kadar olduğundan daha fazla istenen, hatta gerekli bir şey olduğunu gösteriyordu.

Bu 30-40 arası dönemde yeni müzikte farkedilebilir tek yeni eğilim, bestecilerin dinleyicilerle teması kaybetmeleri sonucu doğan bu tatminsizlik duygusundan kaynaklanıyordu. Sonunda iki adım atıldı: İlk önce besteciler müziksel dillerini olabildiğince sadeleştirmeye çalıştılar. Sonra sadece konser salonlarında değil, seslendirici ve dinleyici bulabilecekleri her yerde dinleyici aramaya koyuldular: devlet okulları ve kolejlerde, eğitim stüdyolarında, sinemada, radyolarda, kayıtlarıyla aslında müziğin duyulduğu ya da yapıldığı neredeyse her yerde.

Bu yeni eğilimin ilk işaretlerini tarihsel olarak yirmilerin ortasında

Orta Avrupa'da bulabiliriz. Başka yerlere göre müzik kültürü çok daha gelişmiş olan bir ülkede, bestecilerin müzik eğitimi olan bir halktan koptuklarını acı biçimde fark etmeleri son derece doğaldı. Tipik bir Alman çözümüyle, başlarında Paul Hindemith, besteciler özellikle amatör müzisyenlerin ihtiyaçlarına dönük bir müzik yazmaya başladılar. Daha sonra *Gebrauchtmusik* (işlevsel müzik, ç.n.) olarak adlandırılan bu müzik amatör müzisyenlere bildiklerinden daha farklı araçları tanıtmak için tasarlanmıştı. Bu ilk adım şimdiye kadar el değmemiş bir pazarda yeni satış olanaklarını gören Alman müzik yayıncıları tarafından da teşvik edildi.[24] Ancak çoğu *Gebrauchtmusik* örneğinin gerçek müziksel içeriği zayıf olduğu için, bu ilk adımın tamamen taktik bir anlamı oldu. Besteciler en iyi fikirlerini yine kendi "ciddi" müziklerine saklamaya devam ettiler. Yine de sıradan müzikseverle bir ilişki kurma olanağı ilk kez burada denendi.

Bu sırada Almanya'da, halka ulaşmaya yönelik bir başka hareket başlamıştı. Bu kez araştırılmaya çalışılan, bir halk operasıydı. Daha önce caz etkisiyle bağları olduğu belirtilen Kurt Weill ve Ernst Krenek açıkça sahne eserlerinde "popüler beğeni" yaratmaya yöneldiler. En anlaşılması güç tarzda yazabilecek kapasitedeki bu iki adam da çok iyi eğitimli bestecilerdi. Fakat savaş sonrası Almanya'da, opera tutkunları artık bir önceki devrin çok bilgili dinleyicisi değildi. Berg ve Schönberg'in atonal karmaşalarını anlamak içinse, hiç hazır değillerdi. Weill ve Krenek, eski moda arya yerine caza benzer bir tarzda şarkılar sunarak, halka anlayabilecekleri bir şeyler vermiş oldular. Bestecilerin hedeflerini değiştirerek çok geniş bir dinleyici kitlesine ulaşabilecekleri de burada bir kez daha kanıtlanmış oldu.

Ancak bu yeni eğilimin üçüncü ve en önemli işareti genel olarak Sovyet besteci Dimitri Şostakoviç'in eserleriyle Rusya'dan geldi. Diğer çağdaşı besteciler de Sovyetler Birliği dışında bu kadar sık çalınmış olsaydı, Şostakoviç örneği hiç şüphesiz çoğalabilirdi. Toplumsal bir devrimin ortasında yaşayan bir bestecinin aklındaki temel sorunun, neden dinleyicisiyle

24 Hindemith'in yayıncısı B. Schott's Sons'ın Nicolas Slonimsky'ye yazdığı bir mektupta (Slonimsky, Music Since 1900 kitabından aktarır) toplum için yazılan Gemeinschaftmusik'le, tam tersine bazı özel amaçlarla konser ya da sanat müziği için yazılan Gebrauchtmusik arasında bir ayrım yapılmıştır. Son zamanlarda özel bir amaç ya da konser salonu dışında herhangi bir grubun kullanımı için yazılan müziğin hepsine Gebrauchtmusik denmeye başlanmıştır.

ilişki sorunu olduğu rahatlıkla anlaşılabilir. Açıkçası yeni, cahil bir halk kitlesi müziksel ayrıntılarla uğraşmaya hiç hazır değildi. Ve yine Sovyet bestecisinin eserlerini yalnızca bu aynı halk kitlesi için yazmak zorunda olduğunu bilmesi gerekiyordu.

Uzun yıllarını yurtdışında geçiren, ama Sovyetler Birliği'nde yaşamak için geri dönen Sergey Prokofyev'in müziğinde de bu koşulların bir etkisinin bulunması ilginçtir. Prokofyev modern bestecilerin en büyüğü olmayabilir, ama canlı ve düzgün biçemiyle başından beri kesinlikle en keyifli olanıdır. Prokofyev'in müziksel özünün yirmi yıl boyunca hem duygusal bakışı hem de teknik kusursuzluğu açısından ne kadar az değiştiğini düşünmek, her zaman şaşırtıcı olmuştur. Yalnızca orkestrasyonu, ilk kompozisyonlarına göre bir ilerleme kaydetmiştir. *Joie de vivre* (yaşama sevinci ç.n.) ve ezgisel buluşlarla dolu müziksel biçeminin tam da Sovyet Cumhuriyetleri'nde ihtiyaç duyulan şeye karşılık geldiği tahmin edilebilir. Batı'da seslendirilen daha sonraki eserlerinden görülebileceği gibi, memleketini yeniden keşfetmesinin, onun sadece daha fazla yalın ve açık bir müziğe yönelmesine neden olduğu da rahatlıkla tahmin edilebilir.

Ancak sofistike olmayan dinleyiciye asıl meydan okuyuşu, en açık Şostakoviç'in müziğinde bulabiliriz. Otuz beş yaşında operaların, balelerin, oda müziği ve çok sayıda film müziğinin, altı senfoni ve arkası daha gelecek eserlerin bestecisiydi. Bu müziğin, Sovyetler'in hem içinde hem de dışında geniş bir halk kitlesi üzerindeki etkileyiciliğinin su götürmez bir gerçek olduğu kanıtlanmıştır. Belki bu müziğin birinci sınıf olduğu söylenemezdi, ama arasıra gereksiz yere klişe ve sıradan gibi görünse bile olağanüstü bir "yeteneği" ve incelikli bir müziksel buluş gücünün olduğu inkâr edilemez. Bu adam kesinlikle müzik yazabilmektedir. Yapısal olarak ilginç olan nokta, formun kişisel kullanımıdır. Alman geleneğinde olduğu gibi tematik olarak uygun malzemeyi sıkıca birbirine bağlamak yerine, müziğin kolayca aktığı bir kullanımı vardır. Müziğinin duygusal maksatı her zaman bir kristal berraklığındadır; hatta o kadar açıktır ki bölümlerin yavan biçimde sırayla bir satirik bir hissi ya da bir ağırbaşlı bir gösterişli hızlı hareketleri insanı yorar. Şostakoviç'in zaafları ne olursa olsun Sovyetler Birliği böylece Borodin ve Çaykovskiy gelene-

ğini nasıl canlandıracağını bilen, sadece Sovyet işçi sınıfının değil bütün dünya halklarının takdirini kazanmış, açıkça kendine özgü kişiliği olan bir besteci çıkartmıştır. Etkisi muhtemelen benzer ideallere sahip başka bestecileri de belirleyecektir.

*1967: Yukardaki yorumların yazıldığından bu yana geçen çeyrek yüzyılda, Sovyet kompozisyonunun bilançosu herhangi bir nedenle bekleyebileceğimizden çok daha acıklı oldu. Ne yaşanmıştı? Bize ulaşan hiç kuşkusuz ender haberlerden anlayabildiğimiz kadarıyla, SSCB'deki müziksel yaratıcılık bir çıkmaza girmiştir. Savaş yıllarının devrimci hararet i Şostakoviç'in o dönemki eserlerinde somutlanmıştır, diğer dönemlerin eserleriyse salt konformizm düzeyine düşmüştür. Prokofyev 1953'de öldü ve Şostakoviç de altmışını geçti (1967'de). Şimdiyse onların başarılarını ileriye taşıyabilen yarım düzine isim biliyor olmalıydık. Kabalevskiy, Haçaturyan ve Şaporin benzer tarzlarda üreten saygın müzik adamlarıdır; ama Batı Avrupa, Japonya ya da Amerika'dakilere karşılık kendi tarzlarını yakalayacak maceracı delikanlılar nerededir? Bu kadar geniş ve müzik bilincine sahip bir ülkede yaratıcı itkinin benzininin bitittiğine inanmak çok zor.*

*1960'da Sovyetler'e yapılan bir ziyarette müzik çevrelerinde dizisel yöntemleri ya da rastlamsal müziği uygulayan bazı asi gençlerden konuşulduğunu duydum. Bu tür kompozisyonların ciddi biçimde "yasaklanması", çalınmadıklarından yeterince emin olmamızı sağlıyor. Bir şekilde var olabiliyorlarsa da dışarıya çıkamıyorlar.*[25] *Bu durumda Sovyet bestesinin konumunun tam bir resmini nasıl çıkartabiliriz? Bu, Rus kültür yetkililerinin ele almaları gereken bir sorundur. Genç bestecileri günümüzün müziksel gerçekleriyle yüzyüze gelmeleri için teşvik etmedikleri sürece, onlardan çağdaş müzik alanında bir rol oynamalarını da bekleyemezler.*

**Dodekafonik Gelişmeler**

Arnold Schönberg ve ardıllarının, sonrasında "on iki ses" sistemi olarak adlandırılacak olan yeni bir müziksel düzen yaratmaya yönelik şaşırtıcı

25Son aylarda Andrey Volkonskiy, Edison Denisov ve Valentian Silverstrov gibi daha genç bestecilerin az sayıda eseri Amerika'da halka açık seslendirilmektedir.

ilerleyişlerini takip edebilmek için şimdi 20'lerin başına geri dönmemiz gerekiyor.

Schönberg'in zekice tasarladığı dodekafonik yöntemin çiçeklenmesinden önce yaklaşık sekiz yıllık uzun bir gebelik dönemi yaşandı. 1922 yazında bestecinin öğrencisi Josef Rufer'a, "gelecek yüz yıl boyunca Alman müziğinin dünya çapında egemenliğini sağlama alacak bir keşifte..." bulunduğunu söylediği bir hikâye anlatılır. Schönberg yazıldığı andan itibaren kaderinde müziğin gidişatını etkilemesinin yazılı olduğu "on iki ses" tekniğiyle bestelemenin temel yasalarını buldu.

Yıllar süren deneylerden sonra Schönberg'in devrimci eyleminin ulaştığı bu ikinci aşamada atonalite artık kaotik olmaktan çok, "on iki temel ses kümesi"[26] aracılığıyla sistemleştirilmiş ve düzenlenmişti. "Bu şekilde bestelenmiş bir parçayı duyulduğu gibi anlamak için bu tekniği tanımak tamamen gereksizdir" diye yazan Willi Reich'la aynı görüşü paylaşıyorum. Yine de özellikle temel ilkelerini kavramak zor olmadığından Schönberg yönteminin kısa bir açıklamasını yapmak genel okuyucu için yararlı olabilir.

Schönberg'in yöntemi kromatik gamın on iki yarım sesiyle başlar:




Bu on iki ses bestecinin seçimine göre "ses sırası" ya da "ses dizisi" denilen özel bir düzen içinde sıralanır ("dizisel" terimi dodekafonik yöntemin işlemleri için bu nedenle kullanılır). Örneğin:



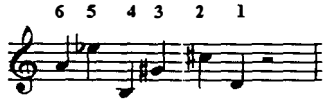

Bu, mutlaka on iki ayrı sesten oluşan bir tema olmak zorunda değil. Bestecinin hayal gücüne bağlı olarak birçok farklı çeşitlemenin geliştiri-

26Nicolas Slonimsky'nin Music Since 1900'deki "on iki ses" sisteminin kökeni üzerine bölümde yeralan Arnold Schönberg mektubuna bkz.

lebileceği temel bir çerçevedir. Basitleştirmek için tüm on iki sesi kullanmak yerine, ilk altı sesi ele alalım:




Schönberg bu temel diziden, hepsi de klasik yöntemlere dayanan üç olası düzenleme türetildiğini söyler. İlki, bir cümleyi tersinden okur gibi, dizinin tersinden yazılmasıdır:




İkinci türev, dizinin çevrimiyle elde edilir:



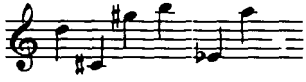
Üçüncü türevde, çevrimi yapılan dizi tersinden yazılır:



Bu diziler, bilinen şekilde başka bir perdeye aktarılabilir:



Ve her bir ses herhangi bir oktavda yazılabilir:



Normal tonaliteyi elde etme tehlikesine karşı Schönberg iki kısıtlama daha önerir. Biri, herhangi bir sesin diğer on bir sesin tümü çalınmadan (ani çalınmalar dışında) tekrar edilmemesidir. Diğeri, oktavıyla birlikte çalmak, o sesi diğer on bir ses arasından daha fazla öne çıkartacağı için, herhangi bir sesin oktavıyla birlikte çalınmamasıdır:



Yalnızca bestecinin seçimine bağlı öge olarak ritm serbest bırakılır. Dahası ve işin özü, on iki ses dizisi yalnızca ezgisel bir denetleme faktörü değildir; aynı zamanda armoniyi de belirleyerek hem yatay hem de dikey birliği sağlar. Başka bir deyişle, sesler aşağıdaki gibi temalar oluşturmak için kullanılabilir:



Ya tümüyle ya da kısmen ses aralıkları ya da akorlar yaratacak şekilde aynı anda kullanılabilir:




Orkestra için çeşitlemeler, *Opus 31* ve 1931'de başladığı *Moses und Aron* operası gibi eserlerinden de görülebileceği gibi Schönberg, 30'ların başında artık bu yeni tekniğin ustasıydı.

Roger Sessions bir zamanlar Schönberg'in katkısının bana oldukça doğru gelen bir özetini çıkarmıştı: "Schönberg'in gerçekten çok büyük başarısının altında, sanatsal kariyerinin esaslı bir müziksel krizi somutlaması ve özetlemesi gerçeği yatmaktadır. Krizin doruğa çıkmasında Schönberg herhangi bir besteciden çok daha fazla rol oynadı. Bunu da krizin en uç dolayımlarını yaşayarak başardı. Ancak aynı zamanda bestecilerin kendi tarzlarını yaratabileceği ve sonraki kuşakların araştırıp çözümler geliştirebileceği teknik araçları da buldu. Müziğin yöneleceği yeni bir damar açtı ve on iki ses yönteminin kendisi de aslında bu damar-

dan aktı. Bu keşif tarihsel bir zorunluluktu; Schönberg formüle etmemiş olsaydı bile muhtemelen çok daha yavaş ve emek isteyen bir yolla da olsa başkaları bunu yapmış olacaktı."

Yüzyılımızın ilk yirmi yılından bugüne çağdaş müziğin gelişiminde Schönberg'in oynadığı kilit rol artık tartışmasız bir gerçek. Ve yine de yeni sistemle bestelediği eserler hala güçlü, partizanca bir duyguya neden olmaktadır. Onun mizacından, onun için özel bir şeref olduğu söylenen "Almanlığı"nın derinliğinden gelen bazı güçlükler olduğunu düşünüyorum. Mann, Kokoschka ve Brecht gibi diğer çağdaş sanatçıların da epeyce Alman mizaçları vardı. Ama Schönberg'in durumu farklıdır: Müziğinin ardında yatan su götürmez içtenlik ve bağlılığa rağmen, neredeyse umutsuz coşkusu ve bazen de acı veren yoğunluğu, özdeşlik kurulması zor bir ifade tarzı yaratır. Schönberg'inki eski bir dünya ruhuydu; geçmiş Alman ustalarına duyduğu aşırı bağlılık nedeniyle tutkunu olduğu sanata yeni bir şeyler katabilmek için bir devrimci olma zorunluluğunu hissetmişti. Klasikleşme eğilimi, düşüncelerini çok çapraşık yollarla ifade etmeye dayanan mizacıyla çelişkiliydi. Böyle bir adamın tüm ömrünü adadığı çalışmasını tek bir paragrafta özetlemenin zorluğuna şaşırmamalı!

Ve her şey söylendikten sonra bile bu ateşli yaratıcı ruhun hâlâ kor gibi yandığı düşünülürse, geriye daha konuşulacak çok şey kalır. Karmaşık doğasının çelişkilerine rağmen Schönberg *Pierrot Lunaire*, Beş Orkestra Parçası, Dört Orkestra Şarkısı, Yaylı Dörtlüler ve özellikle *Moses ve Aaron*'da doruğa çıkan dramatik müzik eserleri gibi tartışmasız başyapıtlar bestelemiştir. Müziksel malzemeyi dramatik kullanımındaki tam entelektüel-duygusal hâkimiyetinin bir örneği daha yoktur. Yirminci yüzyıl müziği onsuz anlaşılamaz.

Schönberg sadece bir besteci ve kuramcı olarak değil, genç bestecilerin hocası olarak da ünlü oldu. En ünlü iki öğrencisi hayat boyu ustalarının arkadaşı kalan Alban Berg ve Anton Webern'den başkası değildir. Çok farklı mizaçlara sahip olmalarına rağmen Berg ve Webern, hocalarının kişilik ve düşüncelerine aşırı bağlıydılar.

1935 yılında elli yaşında ölen Alban Berg, Tristanesk kökeniyle ilişkisini daha açık biçimde ilişkilendirerek, Schönberg söylemini normalleştirmeye çalıştı. Schönberg'in karmaşık kişiliğine kıyasla Berg, sıcak ve

hoş bir insandı. *Wozzeck* ve *Lulu* operaları, Keman Konçertosu ve yaylı dörtlü için Lirik Süiti modern repartuvarlara en çok alınan yaratıları oldu. Bu eserlerin bazı sayfaları, duyulara seslenen bir lirizmi içeren, şiddetli biçimde dramatik ve oldukça erotik olan büyülü esinlerle doludur. Atonalitesine karşın Berg'in ruhsal varlığı 19. yüzyıl sonu Romantizmi'yle çok yakın bir ilişki içindeydi.

Berg, Robert Craft'ın bir zamanlar zekice "tonal nostalji" adını verdiği bir zaaftan muzdaripti. Besteci Keman Konçertosu'nda olduğu gibi triyat tarzı oluşumları hatırlatan ses dizilerini kullanmakta tereddüt etmemişti. Bu uygulama aslında dodekafonik yöntemin antitonal temelinin de belli bir ölçüde inkârıydı. Elbette bu yaklaşım önemli oranda Berg'in tarihsel önemini azalttı, ama onu sonradan gelen Viyanalı besteciler arasındaki önemli yerinden de etmedi.

Webern'in durumu çok daha karmaşık ve sorunludur. 20'lerde kompozisyonlarını ilk dinleyen bizler hiç tereddüt etmeden onun duyarlılığının ve ender müzik kişiliğinin hemen farkına vardık. Berg gibi o da çok fazla ürün vermedi; ayrıca o dönemin en karakteristik parçalarının tümü şaşırtıcı ölçüde kısaydı. Bu yüzden 1945'teki ölümünden sonra Webern'in *oeuvre* (sanatı ç.n.)'ını bekleyen ilginç kaderin hiçbir belirtisi o zamandan görülemezdi. Şahsen eserinin günümüzde ulaşacağı geniş etkiyi Webern'in tahmin edip etmediğinden emin değilim. Müzik tarihinin en ilginç vakalarından biri olan "Webern Vakası"nın ana özelliklerine değinmenin dışında, daha fazlasını yapabileceğimi de zannetmiyorum. Bu Viyanalı müzisyenin mükemmel duyarlılığının altında katı ve titiz bir Avusturyalı kolej hocasının ruhu gizlidir. Yazdığı müzik harekete geçişinin saflığını, bir davaya kendini adayışını ve hatta daha önemlisi bir problemi tüm açıklığı ve dikbaşlılığıyla ve tamamen hiçbir maddi başarıyı gözetmeden en uç noktaya kadar götürme yeteneğini gözler önüne serer. Bütün bu yaklaşımlar Webern'e özgüdür ve ortaya çıktıkça da çağdaş müziğin gelişimi üzerinde derin bir etkiye sahip olmuştur.

Açık ve mantıksal düşünme tarzı Webern'i en azından kompozisyonlarında geleneksel yöntemlerle oyalanmaktan kurtarmıştır. Oysa hocası Schönberg ve sınıf arkadaşı Berg'in bir ayağı hala 19. yüzyıldaydı. Pierre Boulez sözünü sakınmayan tarzıyla bunu şöyle ifade eder:

> "Webern müziksel retoriğin tüm geleneksel formlarına karşı tepkiliyken, Schönberg ve Berg hâlâ büyük Alman romantik geleneğinin alacakaranlık yıllarına aittiler."

Bildiğim kadarıyla Boulez Schönberg'in titizlikle inşa ettiği gösterişli on iki ses sisteminin yapısındaki zayıf köşetaşlarına dikkat çeken ilk kişiydi. Schönberg'in Berg'le tek ortak yönü, sadece belirli bir "tonal nostalji"ye sahip olmaları değil, aynı zamanda yeni şarabı sunmak için az da olsa rondo, tema ve çeşitlemeler, menüet ve gig gibi Klasik formların eski şişelerini kullanmalarıydı. Boulez onu kendi kışkırttığı devrimi tüm sonuçlarıyla taşıyamadığı için bir tür Kerenskiy'in[27] müzikteki karşılığı olmakla suçlar. "Bir zamanlar ses dizisiyle kurmuş olduğu kromatik sentezden sonra Schönberg'in tutkusuna ne oldu?" diye yazar Boulez.

> "Yeni besteleme tekniğini kendi olanakları içinde sınayacağı, henüz terk etmiş olduğu tonal dünyanınkilere benzer türden eserler oluşturacaktı. Ancak bu yeni teknik on iki sesle bestelemeye özgü yapılar araştırılmadan nasıl tatmin edici sonuçlar verebilirdi ki? Yapıyla kastettiğim şey, verili malzemeden bir kompozisyon formunun geliştirilmesi. Bir bütün olarak Schönberg on iki ses temeline dayanan formlar yaratma sorunuyla çok fazla ilgilenmemiştir... Diğer yandan Webern, formu doğal olarak verili malzemeden gelişen eserler yazma konusunda başarılı olmuştur."

Demek ki burada Webern'in zaferi vardır. Geleceğin on iki ses sistemine bağlanması ölçüsünde de bu yolu açan isim olmuştur. Schönberg'in biçimsel yapıları ele almada yeterince cesur davranmamasıyla ilgili bu sitem, daha başka imaları da beraberinde getirir. Tema ve ritimlerini bilinen tarzlarda kullanmaya devam etmesi neticesinde, eserleri kafamızda geçmişin tonal müziğiyle bağlantılı, bir tür süreklilik ve akıcılığı çağrış-

27 Rusya'da, Sosyalist Devrimci Parti'nin sağ kanadında yer alan Kerenskiy, 1917 Şubat Devrimi'yle burjuvazinin Geçici Hükümeti'nin başbakanı olur. Ekim Devrimi'nde hükümetin devrilmesiyle yurtdışına kaçar. Devrim için mücadele edip iktidara yaklaştığında devrime ihanet etmesi kastediliyor. ç.n.

tırır. Ayrıca on iki ses sistemini sadece seslerin yatay ve dikey kontrolü için uygulamış, diğer elemanları serbest bırakmıştır. Bu nedenle Schönberg vadedilen toprakları görebilen, ama 19. yüzyıl sınırları içinde kalması nedeniyle müziği oraya götüremeyen bir Musa gibi resmedilir. Bu, kesinlikle Webern'in yapacağı bir önderliktir.

Webern atematik, kesintili (discontinous) ve aynı zamanda katı bir kontrolle müzik yazan ilk kişiydi. Ernst Krenek bunu şöyle tarif eder: "Yüzyılların, belki de bütün Batı müzik tarihi geleneğinden en bütünlüklü kopuş."

Elbette Webern'in müziğine karşı bugünkü genç besteciler kuşağının duyduğu isteği, elli yıl sonraki müzikseverlerin paylaşıp paylaşmayacağı belli değil. Tarihsel önemi tartışmasız bir gerçek, ama bir müzik olarak kalıcılığının yine de tamamen test edilmeye ihtiyacı vardır. Bir gün biçemi çok fazla yapmacık ve bakış açısı çok sınırlı görünebileceği gibi, bu müzik, kendi sahip olduğu değerden çok daha büyük bir etkiye neden olabilir.

Webern çok titiz çalışıyordu. Ancak mantıksalcılığı, bölümlere ayrıldığında uzaydaki küçük mikroevrenler gibi görünen özel olarak seçilmiş ses dizileri kullanmasına neden oldu. Müzisyenlerden daha fazla teknik beceri istemesiyle bu yaklaşım daha da kişisel olmayan ve tarafsız bir müzik ortaya çıkarır. Müziksel hat "atomize" olur ve her ses kendi ayrı rengiyle müzikteki yerini alır -ünlü *Klangfarbenmelodie*[28] yaklaşımı.

Yetmişli yaşlarında Webern tekniğini kendi amaçları doğrultusunda benimseyen Stravinsky, Webern'den bir tür aziz gibi sözeder. Müziğin başına da azizin çileciliği gibi bir iş açılmıştır. Bu müziğin şimdiye dek bir bestecinin bulduğu en kendini sınırlayıcı müziklerden biri olduğu kesin. Webern'in daha sonra ki müziğinde Berg ya da Schönberg'in Romantik esininden çok farklı bir Klasik ağzı sıkılığın olmasını sağlayan ve böylece genç kuşağa daha ilerisini gösteren de kısmen bu kontroldür.

**Stravinsky'nin "dönüşü"**

On iki ses yaklaşımına tutulan, sadece genç kuşak değildi. Az önce be-

28 Schönberg'in *Harmonielehre* kitabında önerdiği terim. Yapısal olarak tını ögesine, nota ve süreye eşdeğer önemde yaklaşır. Ezgisel bestelemede ses renklerinin tek bir perde üzerinde sesin süresi, yoğunluğu ve değerini değiştirerek kullanılmasını anlatır. Webern bu yaklaşımı geliştirmiştir. ç.n.

lirtildiği gibi Stravinsky'nin kendisi de dodekafonik besteleme yöntemini kullananlar arasına katıldı.

Başka herhangi bir dönemde Schönberg ve Stravinsky kadar farklı iki insan ve sanatçıyı hayal etmek zordur: Sadece müziklerinin biçem ve içeriğinin farklı olmasından değil; biri bir hoca ve kuramcıyken, diğerinin bir icracı ve dünya vatandaşı olması nedeniyle yaşamları da farklıydı. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra her iki adamın da kendini güney Kaliforniya'da yaşarken bulmasıysa ilginçtir. Daha da ironik olan, Stravinsky'nin sonunda Schönberg'in geliştirdiği yöntemi benimsemek zorunda kalmasıdır.

Stravinsky'nin Schönberg ve ekolünün müziğine neden tam olarak o tarihte ilgi duyduğu üzerine spekülasyon yapılabilir. Bugünün avantajlı konumundan *The Rake's Progress*'i yazarak Stravinsky'nin kendi Yeni Klasikçi biçeminde doruğa çıktığı çok açık. Bu yolda daha ne kadar ilerleyebileceğini düşünmekse kolay değil. Üstelik Viyanalı üçlünün hayatta kalan son üyesi Schönberg'in 1951'de öldüğü yıl, bu opera da ilk kez sahneleniyor.[29] Hepsinden önemlisi, Stravinsky üzerinde karşı konulmaz bir ağırlığı olan Robert Craft her iki bestecinin dünyasında da ustaydı ve dodekafoninin güçlü bir savunucusuydu. Stravinsky'nin on iki sesle bestelemeyi ciddi olarak düşünmesini sağlamaksa gerçek bir darbedir. Ancak bu, bir gecede olmadı; Stravinsky'nin biyografi yazarı Eric Walter White'ın vurguladığı gibi: "1952-57 arasındaki dizisel yazımı tonal müzik çerçevesinde gerçekleştirilmiş ihtiyatlı deneylerdi."

Müzik tarihinde yetmişini aşmış bir bestecinin müziksel düşüncesini bu kapsamda yeniden düzenlemesinin çok az bilinen örneği vardır. Ancak kendine özgü tüm inadı ve orijinalliğiyle Stravinsky, aşamalı olarak genişletilmiş tonaliteden atonaliteye geçti. Ortaya çıktığı kadarıyla Rus ustanın yeni çizgiye özenmesini sağlayan, Schönberg'den ziyade Webern'di. Bu yeni teknik, çalışmalarından keyif almasını sağlamıştı. Birbiriyle ilişkisiz on iki ses, Stravinsky'ye düşünce ve örgüye yoğunlaşmak için kendine çok yakın gelen bir şema sağladı. Özellikle bu eserleri daha "Stravinskici" partileri gibi kabul görmediğinden, Stravinsky'nin ısrarla esin perisini bu alanda araması, hayranlarını şaşkına çevirdi.

29 Schönberg 13 Temmuz'da ölüyor. The Rake's Progress ilk kez Venedik'te Fenice Tiyatrosunda 11 Eylül'de sahneleniyor. ç.n.

Bestecinin 1955'teki *Canticum Sacrum*'un gergin ve sanki bocalayan dinselliğinden 1959'daki eliptik ve özgün eseri piyano ve orkestra için *Movements*'a ilerleyişini takip etmek öğreticidir. Mesajı alıp almadığından emin olamadan insan tekrar tekrar dinler. Ancak on dakikalık kısa eserde inandırıcı bir şeyler vardır; en azından yeni bir müziksel iletişim türünün yaratılmakta olduğu hissedilir. Benzer ilginçlikteki daha yeni eseri, arkadaşı Aldous Huxley'in anısına yazdığı Orkestra için Çeşitlemeler'dir. Burada orkestral tınılar tümüyle canlıdır. Bu son tarzda yazdığı eserlerin çoğu son derece kısadır. Son zamanlardaki eserleri arasında bu duruma istisna en az başarılı olan *The Flood (Sel)* eseridir.

Stravinsky'nin dizisel kompozisyonlarının bir özetini çıkarmaya çalışmak riskli bir iş. Stravinsky'nin kendine has tuhaf ve özel ambiyansını taşır gibidirler. Bu eserlerde "yapma" ve sanki kullanışsız bir özellik vardır, ama her ölçüsü de Stravinsky'yi hissettiren benzersiz kişiliğinin damgasını taşır.

# 2. Amerikalı Besteciler

# Halesi olmayan Besteciler[30]

Amerikalı bestecilerin müziği hakkında son zamanlarda alışık olmadığımız kadar çok tartışma sürüyor. Aslında bu konu gerçekten günümüz müzik dünyasının canlı başlıklarından birisi. Şimdiye dek Amerikan müziğini akıllarından geçirmekten daha fazlasını yapmamış olan bazı insanlar, sanki bir otobüs ya da başka birşeyi kaçırmış gibiler. Memleketimizin müziğine karşı artan ilginin tek başına Avrupa'daki savaştan kaynaklandığını sanmıyorum, ama şüphesiz buna katkı koyan bir faktör olduğu da söylenebilir. Diğer yandan dikkatlerin bize yönelmesinde son zamanlarda Avrupa'nın önde gelen bestecilerinin buraya akmalarının da bir etkisi olmuştur. Ancak artarak yaşanan ilginin asıl yaşamsal önemi, artık yaratıcı müzik hayatımızın içinde çok daha fazla bestecinin çalışıyor olması ve şimdiye kadar olduğundan çok daha fazla sayıda eserin seslendirilmesidir. Aynı zamanda, bu müzikler basının ilgisini de şimdiye kadar olduğundan daha fazla çekiyor.

Herkesin bildiği gibi, bir ülkedeki sanatların içinde en son çiçeklenen müziktir. İlkel ve halk müziği formundayken insana bundan daha doğal gelen bir şey yoktur, ama işlenmiş haliyle diğer sanatlara göre daha fazla özen gösterilmesi gerekir. Kendi müzik tarihimizin gelişimiyse kesinlikle yavaş olmuştur. Hiç şüphesiz bunun bir nedeni, sanat müziğinin uygun bir biçimde gelişmesinden önce var olması gereken karmaşık altyapıda bulunabilir: Orkestralar, opera salonları, piyano yapımcıları, müzik öğret-

[30] 30'ların sonunda yazılan bu makale, Amerikan müziğine olan ilginin yükselişte olduğu bir zamanın ruh halini yansıtır.

menleri, konser menajerleri vb. tüm gereçlere ulaşılmadan gelişkin bir müzik dünyasına da ulaşılamaz. Konser dünyasının her yere yayılmasını sağlayan tüm bu karmaşık gereçler, son birkaç yıl içinde şaşırtıcı bir hızla gelişmiştir. Şimdiyse tamamen nicel ve nitel olarak kendimizi uluslara öncülük eden bir konumda buluyoruz. Kendini en fazla belli eden tek bir örnekten, senfoni alanında katedilen mesafeden sözedilebilir. Bugün ülkede başlıca on altı senfoni orkestrasına sahibiz. Genelde gözden kaçsa da 1918'den önce bunun yarısı kadarı bile yoktu. Genelde çoğunun, dünyanın herhangi bir yerindeki en iyi orkestralar kadar iyi, birkaçının da daha yüksek kalitede olduğu kabul ediliyor.

Birinci sınıf icralar ve etkin bir müzik yaşamı müziksel gelişkinlik için gereken tek şey olsaydı, şimdiye kadar işitsel akla sahip uluslar listesinin başında olurduk. Ne yazık ki çoğu samimi müziksever, çok sayıda insan bu gösterişli müzik etkinliklerinin önemi konusunda aldatılıyor. Ancak bir şeyi açıkça anlamaları için ayıltılmaları gerekiyor: Parlak şefler, ithal opera şarkıcıları, çocuk dehalar vb. şeyler kendi başına ciddi bir müzik kültürü yaratamazlar. Kimsenin bunların yeterli olduğunu söylemesine izin verilmemeli. Aslında gelişkin bir müzik kültürünün püf noktası bestecidir; o, bütün müziksel altyapının üzerine kurulacak müziği yaratır.

Bugünkü durumumuz geçen yüzyıl Rusyası'nın tablosundan çok da farklı değil. Yüz yıl önceki Rus müzik kültürü büyük oranda yabancı uyruklu sanatçıların ve yabancı -bizde de olduğu gibi Alman, Fransız ve İtalyan- müziklerin ithaline dayanıyordu. Geçen bölümlerde gördüğümüz gibi Rusya, kendi bestecilerinin Glinka'yla başlayarak aşamalı olarak Beşli'ye evrilen bir ekolünü yaratarak ve son zamanlarında da bir Stravinsky, bir Prokofyev ve bir Şostakoviç çıkararak, müziksel anlamda gelişkin bir ulusa dönüştü. Bu gelişme sadece Rusya için değil, bütün diğer ülkeler için de önemliydi. Rus bestecisi daha önce müzikte hiç olmayan yeni bir duygu dünyasını ifade etmişti.

Yalnızca bir ülkeden, Rusya örneğinden, bir ulusun müziksel olarak konuşma yaşına sadece bestecilerini, kendi özgün bestecilerini çıkarmaya başladığında ulaşabileceği söylenebilir. Şimdi sorun ortaya çıkıyor: Özgün bir yerli besteciler ekolünü çıkarma şansımız nedir?

Tamamen ilgisiz bir izleyici gibi durmasam da önemli bestecilerin or-

taya çıkacağına dair bir umudum var. Takip eden sayfalarda okuyucular, çağdaş Amerikan müziğine öncü olacak bazı adaylar üzerine bir değerlendirme bulacaklar. Bu adamları seçmemin nedeni, basit bir dikkat çekmenin ötesinde oluşum içindeki Amerikan besteciler ekolünü oluşturmakta olmaları. Müziksel olarak gelişkin bir ulusa sahip olacaksak, bu adamlar müzikseverlerin en azından bir kısmının ilgilenmesi gereken bestecilerdir.

Oysa bütün dinleyiciler gerektiği kadar bu müziğe kulak vermiyorlar. Çoğu kez dinleyicilerin, gelişkin bir müzik kültürü için tek gerekenin, yerleşiklik kazanmış az sayıda başyapıtın sonu gelmez biçimde tekrarlanmasının yeterli olduğunu düşündükleri izlenimine kapılıyorum. Aslında bu mumyalanmış başyapıtlar dışında kalan her eseri görmezden gelmek, hamlığımızın en önemli belirtilerinden biri. Müzik dinleyicilerinin sadece en iyi, en büyük ve en zarif olanları tercih ettiklerine dair sanki yazılı olmayan bir kural var. Ölümsüz bir bestecinin yazdığı ölümsüz bir eser dışında hiçbir eserin sanki onlar için bir kıymeti yokmuş gibi. Bu varsayım konservatuarlar, radyo yorumcuları, kayıt şirketlerinin tutumu tarafından bugüne dek neredeyse bilinçsizce beslendi; müziğin kullanıldığı her tür reklamda, "resmi" konser programlarında, bağımsız konserlerde vb. yerlerde ortaya çıktı. Yaşıyor olmak sanki besteciyi otomatik olarak "değersiz" kılmaktadır.

Başyapıtlarla bir sorunum olmadığını söylememe gerek yok, herkes kadar saygı duyduğumu ve keyif aldığımı düşünüyorum. Ancak belki istemeden de olsa ülkemizde ki çağdaş çabaları boğmak için kullanıldıklarında o zaman şeytana uyup onlar olmasa çok daha iyi olurdu diyesim geliyor! Buna benzer bir örneği en etkili müzik eleştirmenlerimizin birinden, ülkemizin müziğine dair değerlendirmelerinde dürüstlüğü ve şoven olmayışıyla övünen bir eleştirmen verir. Bu nedenle de her zaman "... Amerika'da bir Sibelius ya da bir Stravinsky prestijine sahip bestecimiz yok." diye hatırlatmaktan da geri kalmaz. Pekâlâ, belki de haklıdır, belki Amerika'da bir Sibelius ya da Stravinsky ayarında bir besteci olmayabilir; ancak benim itirazım herhangi birinin söylemeye hakkı olduğu bu ifadeye değil, ama bununla beraber bir bestecinin dinlemeye değer olması için en az onlar kadar ya da onlardan daha iyi olması gerektiğini

ima etmesidir. Ne Mendelsohn ne de Weber'in Bach ya da Beethoven kadar büyük bir besteci olmadığını söylemekten çekinmem, ama bununla beraber dünya müzik yazınına hatırlamaya değer sayfalar katmayı da başarmışlardır. Ayrıca aramızda bir Sibelius ya da Stravinsky olmasa da dünya müziğine bu iki ustanın da yapamayacağı bazı katkıları yapabilecek bestecileri belki şu an yetiştiriyoruzdur.

Asıl mesele hiçbir besteci isminin sadece başka besteciler "kadar büyük" ya da "daha iyi" diye bahsedilmeyi hak etmemesidir. Besteci kendisine ait birşeyler söylemek, bazı şeyleri kendi kişisel tarzıyla ifade etmek için yazar. Başarıya ulaştığında, ölümsüz eserler "kadar iyi" ya da onlardan "daha iyi" olmasa da ürünlerine yurttaşları kulak vermelidir. Bir şekilde kendimize ait bir müziğe ulaşabilmemizin yegâne yolu budur.

Dehalar çorak otlaklarda yetişmezler. Amerikalı büyük besteci, kolunun altında ölümsüz bir başyapıtla aniden çıkıp gelmeyecektir. Daha önemsiz insanların katettiği uzun yollardan çıkıp gelecektir. Bize ait gelişkin bir müziğin yolunu hazırlayacak olan bir besteciler kuşağı belki de yarı deha ve her biri kendi tarzına sahip besteciler arasından çıkacaktır.

Söylemek stediğim şey her sanatta her sanatçının kendine özgü bir *raison d'etre* (varoluş nedeni, ç.n.) olduğu ve ustaların ustası Bach, önceli Buxtehude'un nasıl yerini tutamazsa, Stravinsky'nin de Amerikalı bir bestecinin yerini tutamayacağıdır.

Müziksel anlamda eğer henüz ilk gençlik yıllarımızdan geçiyorsak, demek ki ergenliğin cazip yönleri hakkında da hâlâ söylenecek çok şey vardır. Belirli bir dikbaşlılık, hızlı bir akıl ve gözüpeklik gençliğin davranış özellikleridir. Amerika'da henüz bir müziksel gelişkinlikten söz edilemese de bu gelişimi izlemek çok daha eğlenceli olmalıydı. Eleştirmen ve yazarlarımız Sibelius, Stravinsky ya da başka bir besteci ayarında birinin eksikliğini tekrarlayıp durmak yerine, okuyucularına kendi memleketlerinde yetişen müziksel yaratıcılığın farkına varmayarak müzik sanatının vereceği en heyecanlı deneyimleri de kaçırdıklarını anlatsalardı, onlara çok daha büyük bir hizmet etmiş olurlardı.

**ABD'de Yeni Müzik**

Çağdaş müzik ABD'de organize bir akım olarak Birinci Dünya Savaşı'nın

sonunda doğdu. Hareketin örgütsel biçimleri, Viyana'daki yerel ve yarı özel Schönberg grubunun konserlerinden Uluslararası Çağdaş Müzik Topluluğu'na kadar uzanan Avrupa'nın çeşitli ülkelerindeki biçimlere birçok açıdan benzer. Yeni müzik ilk olarak 20'lerin başında New York'a ulaştı ve oradan da tüm Amerika'ya hızla yayıldı.

Böylece "Radikal" müziğin kendi yolunu çizmesi açısından göreli olarak kısa bir zaman geçti. 20'lerin sonuyla birlikte bir yandan alaycı gülüşler, diğer yandan da keyifle karşılanan yeni müzik, güneşin altında kendi yerini de kazanmış oldu. Yine de bu gelişmenin üzücü bir hata olduğunu düşünecek birkaç inatçı gerici hâlâ çıkabilir. Ancak çoğunluk, hatta müziğin dilinin kendi hoşlandıkları tarza benzemeyen bir biçimde geliştiğini gönülsüzce kabullenenler bile şimdi bu gelişmeye çaresizce nasıl uyum sağlayacaklarını bulmaya çalışıyor.

Radyo yayınlarının girişi, misafir şef sistemi ve etkin müzik organizasyonları sonucu 1920-30 arası on yıllık dönem yeni müziğin ABD'ye akın etmesinin belirgin damgasını taşıdı. Avrupalı ve Amerikalı çağdaşların eserlerinin seslendiriliyor olmasının da müzik hayatımızda önemli bir rolü oldu ve New York'un dünyadaki önemli müzik merkezlerinden biri olmasını sağladı. Bu yıllardaki başarıların özeti bir yabancı için çok fazla bir şey ifade etmeyebilir, ama hem tarihsel açıdan hem de çağdaş müziğin Amerika'daki başlangıcından haberdar olmayanlar için ilgi çekici olmalıdır diye düşünüyorum.

1922'de bir duyuru şöyle diyordu: "*New York kentinde yaşayan farklı uluslardan bir grup besteci geçtiğimiz yıl bir birlik kurarak Greenvich Village Tiyatrosu'nda üç konser verdiler.*" Bu, Edgar Varese'in yöneticisi olduğu Uluslararası Besteciler Birliği'ydi. Birliğin yaşayan "yenilikçi" ve "çığır açan" bestecilere eserlerinin sesendirilmesi için fırsat vermek ve halkın en son müziği (elbette deneysel müzik kastediliyor) duymasını sağlamak gibi iki amacı vardı. Bu iki motif değişik biçimlerde tüm topluluklara kendi *raison d'etre* (varoluş nedenini, ç.n.) sağladı.

İlk modernist topluluklarımızın bir Avrupalı tarafından kurulmuş olması bize has bir özelliktir. Birlik Avrupa'daki benzer örgütlenmelerle işbirliği içindeydi. Varese, birliğin müzikte "enternasyonalizm" anlamına gelmesi gerektiğini vurguluyor böylece çağın karakterini de doğru bi-

çimde ifade emiş oluyordu. Birliğin ilk broşürlerinde böyle ifadeler kullanan Amerikalı bir besteci yok. Bu anlamda sadece birkaç yıl içinde bir değişim kendini gösterdi.

Aynı amaçları paylaşanlar bile, çoğu zaman hedefe ulaşmak için kullanılacak uygun araçlar konusunda anlaşamazlar. Birlik de ikinci etkinlik döneminde bu gerçekle yüzyüze geldi. Yöntemleri kendilerine yakın bulmayan bazı üyeler Claire Reis başkanlığında Besteciler Ligi adı altında bir grup oluşturmaya karar verdiler. Bizim için önemli olan bu hizbin hem dinleyiciye hem de besteciye eşit yarar sağlamasıydı; ilerici bir grup varken şimdi bu, ikiye çıkmıştı.

Yeni bir Amerikalı besteci kuşağı her iki topluluğa da destek çıktı. Bu kuşağın bir üyesi olarak buna ihtiyacımızın olduğunu doğrulayabilirim. Onların yardımı olmadan kaderimizin nereye evrileceğini kestirmek gerçekten zor olurdu. Yine de ne kadar yetenekli olursa olsun bestecilerin karşılaştıkları zorluklar 1920'den önceki on yıla bakılarak anlaşılabilir.

Seslendirme, ya ara sıra bir yurttaşının eserini "denemek isteyen" yerel bir orkestraya ya da dönemin bestecisinin konser sanatçısıyla kişisel ilişkilerine bağlıydı. Bu olanaklardan yoksun olmak, seslendirmenin de olmayacağı anlamına geliyordu.

Yayıncılık açısından durum şöyleydi: Belirli sayıda Amerikan partisyonları büyük yayınevlerinin sorumluluk duygularından kaynaklı basılıyordu, ama bunlar da Edgar Stillman Kelley, Daniel Gregory Mason, Rubin Goldmark gibi bir avuç "resmi" besteci ve Horatio Parker, Charles Loeffler ve Henry Hadley gibi "modernist"ler arasından özenle seçilenler oluyordu.

Ekonomik yardım olarak çok az ödül verildiği ve besteci için bir maaş ya da burs ise hiç söz konusu olmadığından, pratik olarak bestecinin tüm enerjisini tamamen kompozisyona verebileceği gibi bir düşünce kimsenin aklına gelmiyordu. Charles Griffes (lisede müzik öğretmenliği, ç.n.), Charles Ives (ünlü bir sigortacı, ç.n.) ve Leo Ornstein (kendi müzik okulunda öğretmenlik, ç.n.) gibi adamların kariyerleri bu yıllarda müzik için yaşamsal önemde olan ilgi kıtlığını ispat etmektedir.

Amerikan Müzik Birliği (aynı zamanda Richard Hammond'ın başını çektiği bir yayıncılık girişimi olan Besteciler Müzik Şirketi) bu koşullar

içinde doğdu. 1910-20 yıllarında yirmi-otuz yaş arasında olan kuşak -Marion Bauer, Frederick Jacobi, A. Walter Kramer, Harold Morris, Deems Taylor- birlikte hareket etmek için biraraya geldi. Bu besteciler alçakgönüllüydü ve çoğu, halk konseri vermek için bir girişimde bulunmadı. Çabalarının kendileri için mutlaka bir değeri vardı, ama Amerika'daki genel müzik eğilimlerini ciddi biçimde etkilemek için gerekli bakış açısından yoksundular.

Besteciler Ligi ve Uluslararası Besteciler Birliği ise yaygınlaşmıştı. Benzer amaçlarla daha sonra kurulan toplulukların bu iki topluluktan herhangi biriyle yakınlıkları çok kolay kurulabilir. Orta ve Uzak Batı'da propaganda yapan Pro Musica gibi topluluklar, San Fransisco Yeni Müzik Topluluğu ve Pan-Amerikan Kuruluşu Varese grubunun ruhuna yakınken, Philedelphia Çağdaş Müzik Topluluğu, Uluslararası Çağdaş Müzik Topluluğu Birleşik Devletler Seksiyonu, Copland-Sessions Konserleri (muhtemelen), Eastman Festival Konserleri ve Yaddo Festivalleri'nin Lig'le daha yakın ilişkileri vardı.

Ancak çağdaş müzik topluluklarının göreli olarak küçük bir dinleyici kitlesine ulaştığı da unutulmamalı. Çağdaş müzik daha geniş halk kitlelerine yalnızca senfoni orkestrası aracılığıyla ulaşabilirdi. Bunun için de ilerici şeflere ihtiyacımız vardı. Bu bağlamda Stransky ve Damrosch'un 1912-1922 arası programlarıyla 1922-32 arası Koussevitzky ve Stokowski'ninkileri karşılaştırmak aydınlatıcı olabilir. Son iki isim genelde saygı duyulan şeflerdi, ama bu bile onları "modernist"lerin davasını desteklemek yüzünden saldırıya uğramaktan kurtaramadı. Diğer şefler yeni müziğin her zaman gönüllü olmayabilen şekilde halka sunulmasına yardım etti: Reiner, Stock, Monteux, Klemperer, Rodzinski, Golschmann, Smallens, Goosens, Mitropoulos. Bu adamlar birçok durumda güçlerini Lig ve Birlik'le birleştirdi.

Az çok aynı amaca, yaşayan bestecilerin eserlerini seslendirme amacına dönük olan tüm bu çabalar bestecilerimizdeki gizli potansiyelleri geliştirmede etkili oldular. 20'li yıllar daha eski "genç" besteciler kuşağının kendi miraslarına sahip çıkışlarına da tanık oldu: Bloch, Carpenter, Gruenberg, Ives, Jacobi, Morris, Ornstein, Riegger, Ruggles, Salzedo, Saminsky, Varese, Whithorne. Bir yandan da yeni bir besteci kuşağı

gelişti: Antheil, Bennett, Berezovsky, Blitzstein, Chanler, Copland, Cowell, Hanson, Harris, Mcphee, Moore, Piston, Porter, Rogers, Sessions, Sowerby, Still, Randall Thompson, Virgil Thomson, Wagenaar. 30'lar tamamen yeni hırslı gençleri çıkardı: Samuel Barber, Paul Bowles, Henry Brant, Israel Citkowitz, Paul Creston, David Diamond, Lehman Engel, Alvin Etler, Bernard Herrman, Hunter Johnson, Boris Koutzen, Oscar Levant, Robert McBride, Jerome Moross, Earl Robinson, William Schuman, Elie Siegmeister. Bunlar, iyi kötü, günümüz Amerikan besteciler ekolünü oluşturur.

Bu bestecilerin gelişimlerine kıyasla geçen yıllar boyunca kamuoyu değişmeden kaldı. Son dönem bestecilerinin eksikleri ve başarıları hakkında bu alana hâkim eleştirel değerlendirmelere fena halde ihtiyacımız var. Bu tür bir bilgiye ise birkaç eleştirmen sahiptir. Eleştirimenler silsilesine en azından parlak bir istisnai örnek -yirmibeş yıldan fazla bir süredir ısrarla ve içtenlikle genç bestecilerimizi değerlendiren Paul Rosenfeld- bu durumu özetleyebilir. *One Hour with American Music* (1929) kitabının artısıyla eksisiyle müziksel ölçütleri bestecilerimize uygulayan ilk ciddi girişim olduğu söylenebilir. Müziksel değerlerin kaotik durumlarından kurtulması için daha fazla bu tarz çalışma yapılması gereklidir.[31]

1920-30 dönemi en azından bestecilerin aralarında dayanışması gibi yaşamsal bir düşünceyi yeniden gündeme getirdi. Bu kesinlikle Çaresiz bir Dönemin sonu anlamına geliyordu. Besteciler kendi aralarında örgütlenmeyi ve eserlerini kendi kaynaklarıyla seslendirebilmeyi başarmayı öğrendiler.

Bu eylem ilkesi ilk kez ortaya konmuyordu. Liszt'in Almanya'da ve Saint-Saëns'ın Fransa'da kurduğuna benzer klasik grup örnekleri bir yana, *The Musical Quarterly*'nin sayfalarında anlatılan El Yazması Topluluğu örneğimiz vardı. Bu topluluk yüzyılın başında çalışmaya başlamıştı ve özünde "modernist" gruplarımızdan farklı amaçlar taşımıyordu. Ama ne yazık ki bu topluluk ülkede başlattığı geleneği devretmenin etkili bir yolunu bulamadı. Yine de günümüz toplulukları, yeri geldiğinde örgütlü dayanışma geleneğini sürdürmeyi öğrenmesi gerekenlere başardığı şey-

31 Burada sözedilen türde bir kitap olan Wilfrid Mellers'in Music in a New Found Land'i 1964 yılında yayımlandı.

leri gururla gösterebilir.

1930'la birlikte ABD'deki modern müzik Avrupa'da olduğu gibi yeni bir evreye girmiştir. Varese ve Uluslararası Besteciler Birliği'ndeki arkadaşlarının başlattığı kavga bu kez daha geniş bir cephede devam ettirilmelidir. Bununla kastetiğim şey yeni müziğin gelecekte artık özel bir topluluğun alanına sıkışıp kalmaması gerektiğidir. Şimdi bilinen konser kanalları ve bilinen yorumcular sayesinde genel halkın ilgisi çekilmelidir: Piyanistler, şarkıcılar, oda organizasyonları, koro toplulukları vb.'lerinin artık korkacakları birşey kalmadığı için, çağdaş müzik alanına karşı ilgileri uyandırılmalıdır.

*1967: Önceki paragraf herhangi bir müziksel gelişmenin geleceğini öngörmenin ne kadar tehlikeli olduğunu gösteriyor. "Bilinen konser kanalları" şimdi dünün radikallerini repartuvarlarına alıyor -Stravinsky, Bartók, Berg, Prokofyev, Milhaud ve hatta arasıra Schönberg ve Webern- ama onların karşıtı olan bugünün Jön Türkleri (Copland aynen bu terimi kullanıyor, ç.n.) bir zamanlar onların çalındığı kadar az çalınıyorlar. Benim öngörümün aksine yeni müzikle ilgili çoğu etkinlik hâlâ özel amaçlar için biraraya gelen "özel bir grup" tarafından düzenleniyor. Ve beklenmeyen bir gelişme daha: Eskiden tamamen büyük kent merkezlerinde çalışan bu tür gruplar, şimdi şaşılacak sayıda kolej ve üniversite kampüsünün korunaklı alanlarına taşınıyor. Üstelik bu durum sadece ABD müzik alanına özgü ve bunun beklenmedik yankılarının olacağı da kesindir.*

*Geçmiş yıllarda üniversite müziksel tutuculuğun kalesi olarak bilinirdi. Fakat şimdi tablo tamamen değişmiştir; maceracı bir akla sahip gençler orada kendileri için bir yuva ve iş, eserleri için çalgıcı ve hepsinden önemlisi mecburi dinleyiciler buldular. Peki, bütün bunlar nasıl ortaya çıktı?*

*Kültürel disiplinler anlamında farklı sanatlara karşı artan ilgi, yüksek öğrenimin merkezlerinde oldukça fazla sayıda yeni müzik bölümünün kurulmasına neden oldu. Bunlar bilimsel disiplinleri etkileyen spekülasyona ve deneylere dönük ilgiden yararlandılar. Bunun sonucunda şimdi üniversite kompleksi içinde bulunan birçok müzik okulu, çoğu avangard olan bestecileri kadrolarına almakla övünmektedir. Besteciler çok sayıda okulda ses şeridi müziği yapabilmek için elektronik malzemeye ve son za-*

*manlarda da bilgisayarlara erişim imkânına sahip. Dahası konvansiyonel çalgılar için besteledikleri bile özel bir eğitim ve yetenek isteyen tarzda teknik zorluklar içeren bir müzik yazabiliyorlar. Bu anlamda vakıfların da önemli ölçüde yardımı oluyor. Çağdaş üslupla baş edebilecek yetenekte özenle seçilmiş küçük topluluk müzisyenleri en sorunlu eserleri seslendirmek için parasal olarak destekleniyor. Bu yeni topluluklar da üniversiteler arası konserler düzenlemekte ve bazıları kent merkezlerine düzenli konser turnelerine çıkmaktadır.*

*Bu gelişmelerden etkilenmeden kalansa ne yazık ki müzik üreticilerinin ve dinleyicilerinin "normal" dünyasıdır. Sorun onlara nasıl ulaşılacağıdır. Amerika'daki senfoni orkestraları da yeri geldiğinde yaratıcı çabalarına çıkış yolu olarak senfonik ortamı es geçen daha genç besteci kuşağıyla irtibatını kopardığı için bu ikilemi yaşamaktadır. Dinleyici kitlesi genişledikçe seslendirilecek eserlerin seçiminde günümüzün deneyimlerini dikkate almadan standart repartuvarı mümkün olan en geniş tüketiciye satmaya çalışmak gibi bir bakkal psikolojisi eğilimi de artmaktadır. Bir uzlaşma noktası bulunmak zorundadır, yoksa müzik kuruluşlarımız geçmiş ustaların eserlerinin korunduğu müzelere dönüşecektir.*

*Sonuç ne olursa olsun 1992'de ABD'de yeni müziğe ne olacağını ikinci kez tahmin etme budalalığını yapmayacağım.*

**Ives Olayı**[32]

Charles Ives'ın gerçek değerini anlamamız daha uzun bir zaman alacağa benziyor. Bestecilik kariyeri şimdiden efsanevi bir nitelik kazanmış olan Ives'ın hikâyesi, ıssızlığın ortasındaki bir dâhinin hikâyesidir. Küçük taşra kökeni, New York şehir merkezinde bir sigortacılık şirketini yönetirken besteci olarak oynadığı devrimci rol, gençler tarafından 30'ların başında keşfedilmesi, *Concord, Mass., 1840-1860* piyano sonatının başarılı seslendirilişinden sonra 1940'ta basının birden büyük beğenisini kazanması ve kendisiyle birlikte bütün bunlar Amerika'daki yaratıcı müziğin kısa hikâyesinde benzersiz bir resmi ortaya çıkarır.

Bir besteci olarak Ives'ın yeteneğinin eksiksiz bir değerlendirmesini

32 1933'te yazıldı ve ilk kez Modern Music'te (1934) basıldı. 1940'ta yapılan birkaç düzeltmeyle birlikte kitaba aldım.

yapmak hiç kolay değil. Birincisi, henüz kimsenin duymadığı çok fazla eser yazmıştır (Sonat bir yana, büyük eserlerinin hiçbiri yeterince seslendirilmemiştir). Bir diğeri, müziği yardım almadan çalmak için neredeyse okunması imkânsız teknik zorluklarla doludur. Eserlerinin kapsamlı bir listesinin çok azından haberdar olmamıza rağmen, Ives'ın kendi kuşağının en yeteneklisi olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Aynı ölçüde kesin olan bir başka şey de Elliott Carter'ın söylediği gibi "eserleri amacına ulaşamamıştır." Ives gerçek bir öncü bakışına sahip olmasına rağmen, malzemesini özellikle daha büyük eserlerinde üzerimizde hep aynı etkiyi bırakacak kadar iyi kullanamamıştı.

Yine de onun en iyi eserinin birinci sınıf seslendirmeleri lütfedip çalınıncaya kadar, bütün bunların konjonktürel bir düzlemde ele alınması gerekir. Bu arada en azından bestecinin çok yönlü etkinliklerinden biri olan şarkı yazarlığını yakından incelemeye alabiliriz. Bu şekilde bir bütün olarak onun yeteneği ve Amerikan sahnesindeki yaşamsal konumuna dair belirli görüşler de elde edebiliriz.

1922'de Charles Ives otuz yıldan fazla bir sürede bestelediği yüz on dört şarkıdan oluşan özel olarak hazırlanmış bir koleksiyon yayınladı. On yıl boyunca bu alışılmadık kitap, ya çok az yorumla karşılaştı ya da hiç bir yorumla karşılaşmadı. Ancak görünürde bu ihmalin yalnızca geçici bir önemi oldu ve bir süre sonra şarkıların ara sıra konser programlarında çalınmaya başlaması hiç şaşırtıcı değildi. Daha geniş bir kitleye ulaşabilmesi için çoğu tekrar basıldı, yedisi *Cos Cob Press* ve bazı yenileri de içeren diğer otuz beşi, *New Music* tarafından basıldı.

Orijinal baskıda bu yüz on dört şarkının yanı sıra bir makale, daha doğrusu çekingen de olsa Ives'ın karakteristik tarzını yansıtan bir dizi bağlantısız gibi gözüken paragraf da vardır. Burada bazı şaşırtıcı ifadeler var. Başlangıçta Ives'ı bu kitabı yayımladığından ötürü tamamen özür dilerken buluruz. Mazeretini şöyle dile getirir:

"Birkaç temiz kopya arkadaşlara gönderilebilirdi." Ama sonra farklı bir neden öne sürer:

> "...bu kitap, denilebilir ki şimdi müzik camiasına atılmıştır, bu nedenle ondan kurtulma belki çöpe atma konusunda kendilerini rahat

hissedebilirler."

Kendi açısından "hiç yazılmamış ve sorulmayacak bol miktarda şarkı"dan oluşan bu tombul kitabın yayımlanmasının sadece bir bahar temizliği olduğuna bizi bir şekilde ikna eder.

> "Bir kitabı yazmak için farklı yazarların farklı nedenleri vardır... Bazısı para için yazar, bazıları ün, bazısı çıra niyetine, bazıları aşk için. Ben bunların herhangi biri için yazmadım. Nazik okuyucu, aslında ben bir kitap da yazmadım; ben sadece evimi temizledim. Geriye kalan her şey çamaşır ipinde asılı..."

Ives açıkça alçakgönüllü bir insandır. Fakat Amerikan şarkılarının tek şarkı kitabını yurttaşlarına sunarak özür diledikten sonra, işi neredeyse bir besteci olmaktan da dolayı özür dilemeye vardırmasıyla, bu alçakgönüllülüğü abartır. Bu şarkıları bestelediğinin doğru olmasına ve bunu itiraf etmesine karşın, onları "olduğu gibi" yazmıştır. Herkesin bildiği gibi Bay Ives başarılı bir iş adamı olduğu için, bestelemek onun yoğun yaşamının yalnızca bir bölümüydü. Ancak onu dinleyecek olursak, müzik bestelemek onu diğer işadamlarından farklı kılmaz: "...Her normal insan... bir dereceye kadar yaratıcı bir yan ve bunu ifade etme isteği taşır." Bu, bizi her insanın kendi Beethoven'ı olmaya teşvik edildiği bir geleceğin resmini düşünmeye sevkeder.

Ancak Bay Ives orada durmakla kalmaz. Genelde bizim aramızda hayatını herhangi başka bir oyalayıcı şeyle uğraşmadan müziğe adayabilen bir besteci, özel olarak şanslı sayılır. Ives bu düşünceye pek sıcak bakmaz. Bir insanın kendini yaşama işine adamasının ve bir işle uğraşırken kendini müzik yazmaya adamasının önemli olduğunu, ama sadece kendini müzik yazma işine adamasının o kadar da önemli olmadığını ileri sürer. Bu, insanın içindeki sanatçı ruhunu güçlendirmek yerine zayıflatır:

> "...Bu azmin gücü, kendini sıradan iş yaşanıyla ruhsal yaşam arasındaki yakın birlikte gösterir." Sırf "profesyonel" olan bestecinin gerçeklikle yüzleşmesini sağlamak için "gerçek yaşamda binlerce dolar eden bir patates tarlasının sürülmesi anlamında bu Kleio (Yu-

nan mitolojisindeki müzlerden, yani ilham perilerinden biri, ç.n.) adayları tarlaya yalnızca küçük bir kazma vurabilirler..." diye yazar.

Bu son noktayı Bay Ives'la tartışmak çok yararlı olmayacaktır. Ancak burada ilginç olan soru şudur: Müziğinde hiç de ürkek olmayan Ives, şarkılarını sunarken neden bu kadar ürkek davranmıştır ve profesyonel bestecinin karşıtı olarak besteci-işadamını neden bu kadar yüceltmeyi tercih etmiştir? Bir an için bir cevap bulmak yerine, hem şarkılarını hem de bu iki soruyu aydınlatmak adına sadece şarkıları değerlendirelim.

Yüz on dört şarkıya döndüğümüzde ilk bıraktığı izlenim bir karmaşadır. Ne kronolojik, ne tarz, ne şarkı ne de nitelik olarak bir düzen yoktur. Neredeyse akla gelebilecek her tür bulunabilir: hoş lirikler, dramatik şiirler, duygusal baladlar, Alman, İtalyan ve Fransız şarkıları, savaş şarkıları, dinî şarkılar, sokak şarkıları, mizahi şarkılar, ilahi ezgiler, halk ezgileri, bravolar, orkestra partilerinden, piyano eserleri ve keman sonatlarından uyarlama şarkılar, özel şarkılar, kovboy şarkıları. Her karakter ve türden şarkılar, kakışımlarla dolu şarkılar, ses demetleri ve "sıkışık akorlu" olan şarkıların ardından gelen en temel armonik yalınlıktaki şarkılar. Bu, orijinal baskıyı önyargısız eline alan birine yardımcı olacak en ufak bir kurgu ya da açıklama olmadan inanılmaz bir çeşitlilik ve bereketli bir hayal gücünü gösteren bu şarkıların hepsi, apar topar bir araya getirilmiş gibidir.

Bu basımın Ives'ın bestecilik yeteneklerini müzik çevrelerine göstermek için tasarlanmadığı bellidir. Gerçeklikte ise –bence en önemli nokta budur- bu kitabı bastığında Ives'ın kafasında bir okuyucu düşüncesi yok gibidir; ama aklının içinde konuşan çok zorlu arkadaşlar vardır. Aslında aklında sadece kendisi vardır. Bu yüzden Ives otuz yıllık çalışmasının meyvelerini bir araya getirdikten sonra -kendi deyimiyle bahar temizliği- kendini şarkılarıyla baş başa bulmuştur.

Hiçbir sanatçı sadece kendisi için yaratmaz. Dinleyici ile teması kesmek, bir vakumda bestelemek, mecburen eserin karakterini derinden etkileyecektir. Tek tek incelendiğinde bu şarkılarda bu tarz bir yalıtılmışlığın işaretleri bulunur mu?

Bestecinin "çok az değeri olduğunu ya da hiç değeri olmadığını" söylediği şarkıların yayınlanmasını açıklayabilmek için, ilk önce en az temsil

değeri olan grubu ele alalım. Özellikle bunların sekizine isim vermiştir, ama listeye en azından on beşten fazlası eklenebilir. Bunların çoğu 1890'larda bestelenmiştir ve duygusallığı altına serpiştirilmiş gümüş tanelerin çeşitliliğini gösterir. Bunlara, aynı dönemde yazılmış yaklaşık bir başka on beş tane daha rahatlıkla eklenebilir, çok değersiz olmasalar da yine de aynı tarzda başka bestecilerin yazdığı yüzlercesinden daha kötü değildir. Yabancı modellerle yakın benzerlik taşıdığından Fransız ve Alman şarkıları bu grupta yer alır. Her şeye rağmen Schumann, Massenet ve Brahms'ın gölgesi altında da olsa burada, daha sonra görülecek olan Ives'a ait ilk bakış yakalanabilir. Daha cüretli orta bölüm beklenmeyen bir yakınlıktaki ya da keskin renklerdeki akorlarıyla gelecekteki öncüyü ele verir.

Önemli ilk şarkılar 1900'lerde yazılmıştır. *Berceuse, I travelled among Unknown Men ve Children's Hour*'un yer aldığı bu gruba *Where the Eagle* mükemmel bir örnektir. Uzunluğu sadece bir sayfa olmasına rağmen duygu derinliği, yalınlığı ve orijinalliğiyle dikkat çekicidir. Kesinlikle hiçbir Amerikan bestecisi yüzyılın başında bu kadar değerli bir şarkı hazinesi ortaya koyamazdı. Bunun nedeni hiçbir dış etkiyi yansıtmamasından ziyade (özellikle Hugo Wolf etkisi bellidir) duygusal içeriğin otantikliğidir. Berceuse'ün erotik hattı ve armoni zenginliği ya da *The Children's House*'un büyüleyici akışı ve hayal gücü insana kendini gerçek bir yaratıcının, bir bestecinin hayal gücü içinde varolduğunu hissettirir.

Ives'ın bir yenilikçi olarak oynadığı tarihsel rol defalarca tekrarlanmıştır. Yukarıda adı geçen şarkılar, zamanına göre "modern" olsa da hiçbir anlamda devrimci değildir. Ama devrimci değilse *Walking* (1902) gibi bir şarkıya ne denecektir o zaman? Bir Pazar yürüyüşünde duyulan kilise çanlarının taklit edilmesinde Ives'ın denediği armoniler, aynı dönemin Debussy ve Strauss'unkilerden daha radikal olmasa da en az onlar kadar cüretkârdır. Bu şarkı açıkça Ives'ın atılganlığının kaynağını gösterir; o müziksel anlamda bir gerçekçi ve doğanın bir taklitçisidir. *Rough Wind* (1902) ve *The Cage* (1906) gibi şarkılarda bu kendini daha fazla belli eder. *The Cage* tuhaf ezgisel hattı ve ölçü çizgilerini dikkate almamasıyla açıkça bir hayvanın kafesin içinde dönüp durmasını anlatır. Yine de bu şarkıların tamamlanmış sanatsal üretimlerden çok, taslaklar olarak daha

başarılı olduğu belirtilmelidir.

1908-10 arası bestelenen şarkılar ya da orkestra ve oda müziğinden yaptığı uyarlamalar için kısa bir özet dışında başka bir şey söylemek çok zordur. Bu uyarlamaları şarkı olarak değerlendirmekse haksızlık olur. *The Housatonic at Stockbridge* (orijinal olarak orkestra için yazılmış parçaların bir bölümüdür) ve *At the River* ilk bölümünde yer alan takdire değer düzenlemeleriyle üzerine titrenecek bir müziktir ve bu halleriyle de kalmalıdır.

Ives ondan önce gelen herhangi bir Amerikalı klasik müzik bestecisinin aksine, kasaba bandosunun[33] çaldığı türden bir müzikten etkilenmişti. Üç "savaş şarkısı" ve beş "sokak şarkısı" klasik müzikle popüler malzemeleri birleştirme çabalarıdır. Bu şarkıların bazılarında kullandığı yöntem, daha karmaşık armoniler yoluyla başlarda geçmişin havasını uyandırıp sonrasında katıksız popüler müziğe geçmek şeklinde özetlenebilir. Bu türlerin karışımı pek de uygun değildir ve bu ele aldığımız şarkıların en başarısız yönünü oluşturur.

Ancak Ives'ın bir şarkı yazarı olarak asıl ününü sağlayanlar 1919-21 arası yazdığı kırk ya da daha fazla şarkıdır.[34] Çok sayıdaki ve ciddi zaaflarına rağmen bir bütün olarak değerlendirildiğinde bu şarkılar, Amerika'daki şarkı yazma sanatına benzersiz ve hatırlamaya değer bir katkıdır. Ülkemizde hâlâ ilk gençliğini yaşayan bu sanata yapılan katkı, duygusal içeriğinin zenginliği ve derinliğiyle, ifadesinin çeşitliliği ve gücüyle, armonik, aynı zamanda ritmik özgünlüğüyle Amerikan bestecilerinin gelecek kuşakları için hem bir meydan okuyuş hem de bir esin kaynağı anlamını taşımaya devam edecektir.

İçerdiği sağlam senkopasyon ve sezgisel ezgi hattıyla *Serenity* gibi bir şarkının hassaslığını ve sakinliğini, *Evening* olarak bilinen *Paradise Lost*'taki hattın hoş ses boyamalarını, heyecanlı kovboy alıntılarıyla *Charlie Rutlage*'ın çarpıcı ve şaşırtıcı vuruculuğundan daha iyisini hangi Amerikan müziğinde bulabiliriz. Ya da *The Indians, Ann Street, Maple*

33 Ives bir bando şefinin oğluydu. ç.n.

34 Bu şarkıların çoğu daha erken bir dönemde yazılmıştır, ama basım tarihinde ya yeniden yazılmış yada yeniden düzenlenmiştir, 1921 tarihli çok sayıda şarkının bulunmasının nedeni de budur.

*Leaves, The See'r ya da The New River*'la (bu sonuncusu belirgin biçimde Hindemith tarzı sezgiler içerir) hangi şarkılar kıyaslanabilir? Elbette neredeyse bunlar kadar iyi *The Swimmers, Two Little Flowers, Like a Sick Eagle, The Greatest Man* gibi başka şarkılar da vardır. Tüm bunlar öze dair bir yalınlığı karakterize eder. Bu şarkılarda armonik ve ritmik malzeme ne kadar karmaşık olursa olsun, daima doğrudan duyguların cazibesi ve ezgisel hattın hemen hemen çocuksu bir gösterişsizliği vardır.

Bir bütün olarak aynı ölçüde başarılı olmayan şarkılarda bile bu nitelikler mevcuttur. *Walt Whitman* "Yediğim sığır etinden gücü nasıl alırım" cümlesinin çok yerinde düzenlenmiş olmasına rağmen tatmin etmeyen bir taslak olarak kalır ve *Grantchester*'ın derinden ilerleyen son sayfası şarkının bir bütün olarak sürekli aynı güçte olmadığı gerçeğini değiştirmez. Armonik yapının aşırı karmaşık olduğu, tarzın sürekliliğinin sağlanamadığı ya da sadece taslaklar olarak kaldığı başka şarkı örnekleri verilebilir.

Bu ya da diğerlerinin zaafları -hepsi için tek tek açıklama yapmak budalalık olabilir- yalnızca seslendirilmeleriyle ve dinleyici tepkisiyle ortaya çıkabilecek olan özeleştiri eksikliğinden kaynaklanır. Bu zaruri denetime, sanatçı Ives hiçbir zaman sahip olamamıştır. Bu şarkıların dikkatli bir analizini yapan açık fikirli bir okuyucu Ives'da eksik olanın yetenek, beceri, gerçek bir sanatçı bütünselliği değil, en büyük eksiğin utanç verici ve trajik olarak sadece bir dinleyici olduğunu görecektir. Arkadaşlarının sorduğu "Kimsenin hiç göremeyeceği bu kadar çok şeyi neden yazıyorsun?" sorusuna yalnızca "Neden olmasın?" yanıtını tekrarlayan, bu sanatçının cesaret ve azmini takdir ediyoruz.

Demek ki Ives'ın şarkılarını ilk kez insanlara sunarken aşırı çekingen davranmasında fazla şaşılacak bir şey yoktur. Aynı şekilde bir işadamı-besteci konumunu bir sanatçının Amerika'da alması gereken tek doğal konum olması gerektiğini önermesinde de şaşıracak bir şey yoktur. Ives'ın, kendisine bir sanatçı olarak ihtiyaç duymayan bir dünyada çekingen davranması ve kendini rasyonalize etmesi için çok nedeni vardı.

Burada resmettiğim dram sadece Ives'ın değil, daha geniş anlamda ciddi iddiaları olan Amerikalı her bestecinin dramıdır. Pasif olmayan, uyaran ve frenleyen, talep eden ve reddeden etkin bir dinleyici sorunu, henüz

çözülmemiştir. Elbette her besteci de böyle bir dinleyiciyi hak etmez. Fakat Ives ayarında biri için bu gereklidir ve başka türlü de Amerikan müziği hiçbir zaman doğamayacaktır.

*1967: Sonunda biriken bir ilgi her yere yayıldı: Dinleyici Charles Ives'ın müziğini kesinlikle keşfetti. Bu dinleyici sadece Amerika'da değil her yerdeki müzik severlerden oluşuyor. Ives şimdi ülkemizde ilk gerçek klasik müzik bestecisi olan Edward McDowell'ın yerini alıyor.*

*1933'de Ives'ın değerini biçmiş olmaktan dolayı kendimi azıcık tebrik etmeme sanırım kimsenin itirazı olmaz. Gerçekten de müziğine ulaşabilen her meraklı müzisyen bunu fark edebilirdi. Ancak Ives'ın eserleri o yıllarda çok zor elde edilebiliyordu. 1929'da bestecinin Dördüncü Senfonisi'nin ikinci bölümünü basarak ilk kez düzenli olarak yayınlayan, Henry Cowell'ın New Music Edition'ı oldu. Müziğine dair ilk izlenime bu karmaşık ikinci bölüm sayesinde, ama daha çok da onun bana göndermiş olduğu 114 şarkı sonucunda ulaşabildim.*

*Genel müzik kamuoyunda ani ve hızlı artan ilginin nedeni daha çok bestecinin orkestra ve oda müziği eserinin artan sayıda seslendirilmesi ve kaydedilmesiydi (özellikle de kayıtlar). İlk Ives destekçisi ve yurtdışında eserlerinin ilk seslendirilişini yöneten Slonimsky ile son görüşmemizde, müzisyenlerin ilk günlerde Ives'ın partileriyle başetme gönülsüzlükleri üzerine oldukça kafa yorduk. O zamanlar müziğinin deha belirtileri gösterdiğine kimsenin şüphesi yoktu; ama insanlara dinletmek için yapısal olarak kafa karıştırıcı, içinden çıkılmaz karmaşıklıkta ve çalınmasının elverişsiz olduğu görüşü de yaygındı. Bugünlerde bu çok "kafa karıştırıcı"lıkla Ives'ın dinleyicilere bu kadar sürükleyici gelmesi ne kadar ironiktir.*

*1933'te yazdığım makalede benzer bir yanlış anlamadan dolayı ben de suçluyum. Ives'ın "daha büyük eserlerinde malzemesini üzerimizde hep aynı etkiyi bırakacak kadar iyi düzenleyemediğini" söylemiştim. Karmaşıklıkları her zaman üst üste gelmez, ama geldiğinde de başka türlü elde edilemeyecek bir deneyim zenginliği sunarlar. Ives için bu, cesaretin zaferi, gelecekle oynadığı kumarı şaşırtıcı biçimde kazanmış olduğu anlamına gelir.*

*Son dönemlerde seslendirilen en iyi orkestra eserleri arasında yer alan*

*her anlamda şaşırtıcı Dördüncü Senfonisi başa alınmalıdır. Decoration Day (Holidays'den), the Harvest Home Chroles ve çok az çalınan Birinci Piyano Sonatı gibi daha kısa eserleri de tartışmasız, bir Amerikalı sanatçı tarafından yaratılmış en iyi eserler arasındadır.*

**Roy Harris**

Basında Amerikan bestecisi ya da Amerikan müziğini ele alan yazıları takip edenler yazarların ayrıntıya girme konusundaki isteksizliklerini rahatlıkla farkedebilirler. Çoğunlukla genel şeylerle ilgileniyorlar -sütunlar genellemelerle dolu- ama bestecilerin ya da eserlerin isimlerini anmaktan ihtiyatla kaçınıyorlar. Eleştirmenlerin müzikle bu kadar kötü ilgileniyor olmaları mümkün mü? Açıkçası günümüz Amerikan müziği üzerine genel ve kanıtlanamaz sözler sarfetmek günceli konuşmaktan çok daha kolay.

Bu durum insanın aklına ister istemez Roy Harris'in müziğini getiriyor. Eleştirmenlerin, başarıları ve zaaflarıyla Amerikan müziğini değerlendirmeye niyeti olsaydı, Harris'in çalışmasının bu müziğin en önemli bildirisi olduğunu takdir etmeleri gerekirdi. Kısaca belirsiz genellemeler yerine eleştirmenlerin yazması gereken şey bu müziktir. Ama şimdiye dek hiçbir gazete sütununda yaşayan herhangi bir Amerikalı besteciden en azından şimdilik daha fazla çalınan, daha fazla övülen ve yerilen bir insanın emeğini özetleyen ve eleştirel olarak değerlendiren bir yazıya rastlamadım.

Müziğini çok iyi tanıyanların bile aralarında görüş ayrılıkları olduğu düşünülürse, böyle bir değerlendirme her şeyden daha çok gereklidir. Övenlerin ve yerenlerin aynı şiddette tepkiler ortaya koyması bunun önemini göstermektedir. Hakkında başka ne söylenirse söylensin, Harris'in müziğinin bugün Amerikan müziğindeki yaşamsal yeri görülmelidir. Herhangi bir özelliği kalıcı olmayabilir. Önemli değil. Bizim için gelecekteki Amerikalı bestecilerin, eserlerini üzerine inşa edecekleri ve şu an elimizde olan bir müzik önemlidir.

Harris'i diğer bestecilerden ayıran dikkat çekici şey şu an yazanlar arasında en belirgin müziksel kişiliğe sahip olmasıdır. Kişiliğine saldırarak onu kevgire çevirebilirsiniz -kendinizi tatmin etmek için bu adamın beste

yapmak konusunda en temel şeyi bilmediğini gösterebilirsiniz- ama bugün Amerikan müziğinin en kişisel sesi olduğu gerçeği yine de değişmeyecektir. Dahası, bu, kariyerinin daha başından beri böyledir. Bariz hatalarına rağmen şimdiye kadar yazdığı ilk orkestra parçasında da -on beş yıl önce yazılan ve seslendirilen bir Andante- bu, son derece açıktı ve bugün de hâlâ açıktır. Harris birçok açıdan gelişmiştir. Daha doğrusu gelişme kapasitesi şaşırtıcıdır. Ancak bu gelişme, eserlerini daha sağlam hale getirerek ona daha fazla sanatsal itibar kazandıran sadece teknik bir gelişme olmuştur. Kişiliğinin özü bu zaman zarfında çok az değişmiştir. Bu hem bir güç hem de bir zayıflık anlamına gelir.

Onu bir öncü-besteci çocuk olarak resmetmek için kişiliğini, Batı'nın düz ovaları ve yünleriyle ilişkilendirmek konusunda bilinçli bir çaba oldu. Onun kulübe yaşamı ve taşralı kökeni etrafında belirli bir efsane yaratıldı. Harris gerçekten Los Angeles civarlarında bir kasabada büyümüştür. Oklohoma Lincoln County'de doğduğu doğrudur, ama beş yaşından itibaren de Kaliforniya'da yaşamaya başlamıştır. Portakal bahçeleri ve dağlarla çevrili arka plan dışında oradaki yaşam tüm kıtadaki binlerce benzer küçük taşra yaşamından kesinlikle farklı değil. Köşede bir eczane, sinema salonu, devlet okulu New York'a on beş mil uzaklıktaki Long Island'da da tam olarak bulunabilen şeylerdir. Harris eğer öncü bir besteciyse onun çevre koşullarına değil, İskoç-İrlandalı soyuna bakmalıyız. Kaliforniya çölüne yakınlığı müziğinde çok az iz bırakmış gibidir. Pratikte çöllerde çıplaklık ve yalnızlıktan başkaca bir şey de yoktur. Buralar kentli bir *Weltschmerz*'den (dünya tavrı, ç.n.) ziyade, insanlarla bir toplum oluşturmaktan doğan burjuvaca bir içtenlikle doludur.

Bunları yanlış taraflarını açığa vurmak için değil, müziğini gerçekten olduğu gibi tarif etmek için anlatıyorum. Kişisel olarak müziğinin herhangi bir öncülük gösterişinden tamamen uzak tam bir Amerikan tarzında olduğunu düşünüyorum. Harris'in yazdığı müzik genellikle sadece taşranın cömertçe çıkarabileceği türden bir güç ve duygusal derinliği taşıyan gerçek bir ataklığın ve açıklığın müziğidir. Müzik ritim olarak özellikle hızlı bölümlerinde bize özgü sarsıntılı, sinirli karakteriyle tam Amerikalı'dır. Whitman'ın onaylayacağı türden şişkin ve bağırtılı sesleriyle bazen de kaba ve arsızdır. Ve müzik daima büyük bir ülkenin beste-

cisine ait olduğu belli, geniş kitlelere seslenen bir müziktir.

Belki de en dikkat çekici özelliği olan ezgisel yeteneği de Amerika'ya özgüdür. Müziği, en azından hırslı formları açısından şimdiye kadar yapılmış Amerikan melosuna belirgin biçimde en yakın müziktir. Kelt halk şarkıları ve Protestan ilahileri müziğinin temelini oluştursa da bunlar tamamen yeniden ele alınmış, geliştirilmiş ve yumuşatılmıştır. Harris'in bu temalarındaki cümleleri asla özenle seçilmemiş ya da çerçevesi çizilmemiştir ve genellikle uzun ve akıcıdır. Başka bestecilerin kullanmaya değer bulmayacağı sıradan bir cümleyle başlar gibi görünür. Fakat bu ilk izlenimle birlikte insan banal bir cümlenin ortasında yüreğinin eriyeceğini tahmin edemez. Bolluk ve cömertlik duygusu Harris'in ezgilerine kendi özel karakterini verir. Her parçadaki ezgisel zenginlik sanki besteci buluş gücünü müsrifçe harcayışını yeniden kazanabilecekmiş gibidir.

Harris'in temel sorunu her seferinde bu ezgilerle tam olarak ne yapacağını bilememesi gerçeğinde bulunabilir. Normalde ezgiler birleştirilmiş, yanyana getirilmiş, geliştirilmiş, uzatılmış -kısaca önemli formlara sokulmuş gibi görünür. Bu noktada besteleme süreci ve teknik devreye girer ve özellikle başlangıçta Harris'in teknik malzemeye hâkimiyetinin yeterliliği sorgulanabilir. Malzemeyi kullanışında ve çalgılara uygulayışında belirli bir beceriksizliğin başlangıçtaki nedeni müzik eğitimine geç başlamasıydı. Ancak kendisine rağmen bu beceriksizlik zamanla özel bir çekicilikle birlikte tarzının bir parçası olmaya başladı. Walter Piston bunu, "*Beceriksizliğindeki hafif kabalık, sinir rahatsızlığı Harris'in açıkça kaliteden ziyade kusurları düşündüğünü gösterir. Eğer bunlar bazılarının düşündüğü gibi teknik yetersizlikten ileri geliyorsa, umarız müziksel dilinin en önemli özelliklerini yok edecek bir teknik elde etme çabasından kendini uzak tutar*" şeklinde tam olarak ifade eder.

Harris, tarzındaki köşeliliği bereket versin kendine has tadından bir şey yitirmeden büyük ölçüde yumuşatmayı başarmıştır. Bestecinin büyük zaafı tekniğin farklı aşamalarına hâkim olma yetersizliğinden değil, uzun bir eseri bütününde eksiksiz ve mantıklı hale getirmeyi becerememesinden kaynaklanır. Gençken ustaların yöntemlerine ve geleneklerine karşı şiddetle eleştirel yaklaşıyordu. Kendi başına bulacağı yöntemlerden sonra eserlerini biraraya getirmeye kararlıydı. Daha sonra taktik

değiştirdi. Eski ustaların kullandığı herhangi bir formu onlar kadar iyi kullanabildiğini ve kendilerininkinin daha iyi olduğunu ispatlama konusunda sinirli davranmaya başladı. Bir süre Harris için her parçası bir pasakalya ya da füg, daha da iyi olması için bazen iki ya da üç füg içermeden eksik kalıyordu. (Bir müzik psikoloğu için bundan iyi çalışma konusu olamaz.) Aslında besteci, peşinde olduğu gibi göründüğü şeyler konusunda başarılı olamadı. Bunun yerine tipik bir Harris tarzı çözüm ortaya çıktı: İlk eserlerde sonuçsuz bir deneysellik ve sonraki eserlerde eski form ve teknik işlemlerin kendine özgü kullanımı.

Form sorununu çözmedeki zorluk çeşitli biçimlerde yeteneğe karşı genel bir güvensizlik olarak kendini gösterir. Harris'in kendini eserlerine hâlâ bu kadar yakın hissederken nesnel bir değerlendirme yapması çoğu besteciye göre çok daha zordu. Bestecinin son halini vermediği bir eserini seslendirmeden sonra yeniden yazma eğilimini başka nasıl açıklayabiliriz? Ya da parçaları için yazdığı biçimsel yapı analizlerinin, işitildiğinde ortaya çıkan müziksel gerçeklerle pek örtüşmemesini? Ya da her parçaya eşlik eden abartılı "ruhsal" açıklamaların yine gerçek içeriğe denk düşmemesini?

Ancak bütün bunlar çoğu parçasında gerçek yön duygusunu kaybettiren biçimsel yapıya eleştirel bakış eksikliğiyle kıyaslandığında önemsiz kalmaktadır. Dümensiz, belirli bir yere çıkmıyor ve doğal olarak bir yere varmıyor gibi görünürler. Kim bilir kaç kez bir Harris bölümünün mantıksızca beklenmedik biçimde bittiğini duymuşuzdur. En göze çarpan örnek de dört prelüd ve dört füg'den oluşan Yaylı Dörtlü'süydü. Sekiz finalden yedisi havada asılı kalır. Ya da başka bir örnek, en iyi eseri Üçüncü Senfoni'nin finalidir. İlk çalınan yorumda final her zamanki gibi tatmin edici değildir. Daha sonraki seslendirilmede (basılan partide de korunan) yeni bir final eklenivermiştir, ama ondan önce gelen bölümün cüretkârlığı ve özgünlüğüne kıyasla bu kez tamamen gelenekçi olan duygu insanı şaşırtır.

İşte bu, tamamıyla Harris'in uzun bir kompozisyonu başından sonuna gerçekten olması gerektiği gibi akmasını sağlamadaki yetersizliği gibi görünür. Bunu neye bağlayabiliriz? Besteci müzik gibi amorf bir nesneyi bir kalıba sokmak için gereken entelektüel kavrayıştan yoksun mudur?

Ya da müziksel gerekleri yerine getirmede bir yetersizliği olabilir mi?

Harris'in soyut müziğindeki yönsüz bocalamalarıyla ekstra müziksel gerekleri karşılayamaması arasında sanki bir bağlantı vardır. Özellikle koral eserlerini düşünüyorum. Harris şimdiye dek hem şiir dilini doğal nüanslarıyla uyarlamayı hem de kelimelerin anlamını müziksel imgelere yansıtmayı çok az becererebilmiştir. Whitman metinlerine uyarladığı iki uzun kapella koral kompozisyonu *Song for Occupations* ve *Symphony for Voices*'da -belki onları özgün halleriyle bırakması daha iyi olurdu- metni ele alış tarzı zorlama ve doğal olmayan çok yapay bir etki yaratır. Orkestra ve koro için yazdığı daha yeni olan halk şarkısı süiti (besteci yanlışlıkla senfoni olarak adlandırmıştır) müziksel açıdan etkilidir, ama senfonik mertebeye uygulanan şarkıların gerçek kişiliğinden eser yoktur. Keskin bir karşıtlık içindeki şarkılara hep aynı açıdan yaklaşmıştır ve ortaya çıkan, tipik bir Harris ürünüdür. Ezgiler bilinmeseydi bir siyah fantezisi mi yoksa ölen bir kovboy hakkında bir şarkı mı olduğunu kestirmek zor olurdu.

Harris'in müziksel yaratıcılığındaki eksikliğe bir başka örnek de Güneyli Siyahların kırsal eğitimi üzerine bir belgesel film için yazdığı partisyondur. Tek yaptığı ekrandaki görüntülerle ilişkisiz, düz bir oda müziği konseridir. Bu, çok gariptir; çünkü soyut kompozisyonları zaten müziksel dramla doludur ve aynı zamanda da bu müzik gibi müzik sayesinde, bestecinin en iyi eserine benzer bir sağlamlık ve güzellik etkisi yaratır.

Sonuçta Harris'in en iyi bazı eserlerindeki bu tesadüfi yöntemlerin aslında onun ilk eserlerinin karakteristiği olması gerekirdi. Piyano Sonatı (1928) ve Klarnet, Piyano ve Yaylı Dörtlü için Konçerto'su (1929) kusursuz eserler olmayabilir, ama her iki kompozisyon da gerçek bir deneyimin sonucu oldukları izlenimini bırakırlar. Harris melosu duygusal zenginliği ve ataklığıyla bu ilk eserlerinde tam olarak mevcuttur. Hem Sonat hem de Konçerto'nun enerjik skerzo bölümleri tamamen besteciye özgüdür. Bu ilk eserlerinde Harris'in armonik duyuşu da tamamen kişiseldir. Yaylı Altılı Koral (1932) gibi eserlerin yavaş bölümleri daha az övgüye değerdir. Bunlar zevksiz, sakarin gibi eski moda iyi fikirleri uyandırır. Belki de besteci bir zamanlar bunun Stephen Foster geleneğinden tipik bir Amerikan düşüncesi olduğunu düşünmüştü. Bu, doğruysa, besteci ruhun gerçek

yalınlığıyla, kökleri kendine düşkünlük ve acımada bulunan vıcık vıcık duygusallığı birbirine karıştırmış olmalı. Bu aynı temel duygu, düzgün ele alındığında İkinci Senfoni ya da *Time Süiti*'nin *Religion* bölümünün ağır bölümlerinde olduğu gibi etkili bir biçimde iletilebilir.

Son eserleri arasında Piyano ve Yaylılar Beşlisi ve Üçüncü Senfonisi dikkat çekicidir. Her iki eser de sahip oldukları bir tür şarkı söyler gibi tarzlarıyla güçlü bir etki yaratırlar. Beşli, tüm etkiyi epeyce bulanıklaştıran geniş çerçeveli pasakalya-kadans-füg'ün mekanik kurgusuna rağmen muhtemelen diğerinden daha orjinaldir. Üçüncü Senfoni daha az tutkulu olsa da tek bir etki yaratabilmayi başardığından, Harris'in diğer eserlerinden daha iyidir.

Üçüncü Senfoni'nin yapısal kapsamı diğer yönlerine göre kat kat daha iyidir. Diğer besteciler bölümlerini tümüyle anlaşılır türden metamorfozlara uygun, genelde kısa temel temalar üzerine kurarken, Harris en azından bu senfoninin giriş ve pastoral bölümlerinde müziğini sanki uzayan ezgilerin sonu gelmeyen dizilişi üzerine kurar. Yalnız başlarına fark edilemese de bütünsel olarak tükenmeyen bir ezgisel buluş gücü olduğu izlenimi verirler. Bu, belki de en çok pastoral bölümde açıkça görülür: Yumuşak biçimde yaylıların akorları sürekli çalışları üstüne solo üflemeli ve bakır çalgılar, bağlantılı ama farklı ezgileri sırayla ayrı ayrı çalarlar. Başka hiçbir besteci bunu tam olarak böyle yapamazdı. Harris'in bazı hayranları bu senfonide onun Birinci Senfoni'sinde (1931) bulunan kavgacı ruhunu arayabilir. Ancak bu Senfoni daha geleneksel bir kapsamı benimsemiş olsa da teknik sorunlara yaklaşımda yine de bir ilerlemeyi gösterir. Daha dinlenebilir bir konser parçası adına bu gelenekselciliğe istemeyerek de olsa razı olunabilir.

Bu karmaşık kişiliğin tamamen uyumlu bir resmini, hatta dengeli bir resmini çizmek kolay değil. Ne düşünülürse düşünülsün, Harris'in olduğundan farklı olmasını istemenin bir yararı yoktur. Eserlerinin ne kadar daha iyi olabileceği gösterilebilir ve bunun sürekli bir uyumu sağlayabileceği umulabilir. Ancak onun hatalarıyla, kendine özgü nitelikleriyle günümüz için çok önemli olduğu inkâr edilemez. Müziğinin yaşamsal ve kişisel olması herşeyin üstündedir. Çok sayıda Amerikalı besteci nasıl düzgün beste yapılacağını öğrenmiştir, ama bunun bize çok az yararı olmuştur.

Burada belki düzgün beste yaptığı söylenemeyecek, ama çok daha iyisini yapabilecek bir insan vardır. Bırakalım gelecek kuşaklar, eğer varsa ebedi yönleriyle Harris'in müziğini kendilerininkiyle değerlendirsinler. Önemli olan burada ve şimdi bize verecek bir şeyleri olmasıdır.

*1967: Roy Harris'in müziğini ele aldığım 1940 makalesini yeniden okuduğumda birden garip bir paradoks fark ettim: Harris besteci olarak tamamen olduğu gibi kalmıştı, ama onun ve bizim çevremizdeki müzik radikal biçimde değişmişti. Örneğin girişteki eleştirmenlerin yerli bestecileri yeterince tanımadan genelleme yapmaları hakkındaki itirazım artık geçerliliğini korumuyor. Şimdi elbette çok sayıda Amerikan parçasını biliyorlar ve kesinlikle Harris'in tarzını ve çoğu eserini çok yakından tanıyorlar. Aynı zamanda Kaliforniyalı bestecinin "müziği üzerine gelecek kuşakların kendi müziklerini inşa edecekleri"ne dair öngörüm şimdi bana çocuksu geliyor. Otuzlu yaşlardaki genç besteciler kuşağının geçmişe dair neyin kullanılabilir olduğuyla ilgili kendi düşüncelerini geliştirmiş olabilecekleri gerçeğini tamamen atlamışım. Yeri gelmişken bu yeni çıkan genç adamlar da 20'li ve 30'lu yılların eski bestecilerinin üzerine bir şey inşa etmeye hiç de hevesli gözükmüyorlar. Bugünün tanrıları başka yerlerde yaşıyor.*

*Bu, Harris'i nereye koyar? Bana göre müziğimizin görece kısa hikâyesinde hâlâ görkemli bir yere sahiptir. Otuz yıl sonra Üçüncü Senfoni onun en sık seselendirilen eseri olmaya devam ediyor. Ancak Beşinci ve Yedinci Senfonileri'nin yaratıcı bölümlerinin de repertuara girmesi için yeterince neden var. Son zamanlarda bestelediği bir sürü başka eseri, müziğin, kaleminden hâlâ aktığını gösteriyor.*

*Çok uzun zaman geçmedi, bir İngiliz eleştirmen Harris'in "bitmek bilmeyen enerjisi" olduğundan söz ediyordu. İşte bu enerji bana Amerikanın gelecekteki dinleyicileri için müziğini canlı tutacakmış gibi geliyor.*

**Sessions ve Piston**

Uzun bir süre daha Amerikan müziğinin Fransız müziği gibi keskin hatlı bir resim ortaya çıkarmayacağını düşünmek için oldukça fazla neden var. Böyle bir şey için memleketimiz çok büyük ve çok yönlü. Örneğin

Batı'dan bir besteci olarak Roy Harris'in aksine burada iki New England'lı (ABD'nin kuzey doğu bölgesi, y.n.), Roger Sessions ve Walter Piston da yaşamaktadır. Bu iki adamın yazdığı müzik, müziğimizde Harris'in hiç dokunmadığı bir yönün bir örneğini verir. Bunda eksik ya da garip bir şey de yok. Bu, Birleşik Devletler'in başından beri ruhsal olarak derin bir duyguya sahip olduğu yerden kaynaklanır.

Sessions ve Piston isimlerinin yanyana gelmesinin doğallığı tek başına ikisinin de New England'lı olmasından gelmez. (Aslında, Sessions Brooklyn'de doğdu, ama küçükken ailesi Hadley, Massachusetts'e taşınmıştı, Piston'un adı da İtalyan büyükbabasının Pistone adından geliyordu ve Rockland, Maine'de doğmuştu.) İkisinin de gelenekle bir sorunu yoktu. İkisi de bir zamanlar çağdaş müzikteki Yeni-Klasikçi akımdan etkilenmişti. Doğal olarak ikisi de bilgiliydi ve ömürleri, önde gelen üniversitelerimizde kompozisyon dersleri vermekle geçmişti: Piston Harvard'da, Sessions Princeton ve Berkeley Kaliforniya Üniversitesi'nde çalışmıştı. Başka benzerlikler de vardır, ama her iki adam da son derece kişisel olduğu için bunu fazla abartmaya gerek yok.

Sessions'ın müziği fazla bilinmez. Bunun nedeni aslında kendisinin de şikayet ettiği -neredeyse ellisinde- hâlâ yeterince fazla beste yapmamış olmasıdır. (Bu arada 1946'dan bu yana bunun artık geçerli olmaması sevindiricidir.) Bu nedenle de müziğinin teknik zorlukları çoğu zaman çözülememiştir. Bu da müziğin seslendirilmesini ve özellikle sıradan birinin dinlemesini zorlaştırır. Ancak sanatının bu koşullarını kabullenmeden de müziğini yeterince kavramak mümkün değildir.

Sessions doğuştan mükemmelliyetçidir. İmza attığı her eser kesinlikle olağanüstü bir özenin, hatta abartılı bir titizliğin sonucudur. Bestecinin "son" yazmadan önce her bir ölçüyü itinayla biçimlendirdiğine ve her bir bölümün kesin bir birleşimini yakaladığına şüphe yoktur. Ancak bu, müziğin çok kırılgan olduğu anlamına da gelmez; aksine, müzik sağlam, sahici ve güçlüdür.

Bununla birlikte işçiliğinden daha önemli olan şey müziğin gerçekliğidir. Kastettiğim şey müziğin neredeyse dokunma kadar gerçek bir duyguyu iletmesidir. Bu duyguyu farketmeyen birinin Sessions'ın müziğini anladığı söylenemez. Bana göre bu, kendisini en belirgin olarak Birinci

Senfoni ve Keman Konçertosu'nun giriş bölümü gibi ağır bölümlerde hissettirir. Bu gibi durumlarda Sessions yüzeysel bir üslupçuluğun ötesinde tamamen kendine has bir müzik yaratır: Tarifsiz bir karmasarlığın, itirazsız kabullenişin, son derece insancıl, ama romantik olmayan bir tarzın müziğidir. Hızlı bölümlerin daha hafif, hemen hemen atletik, parlak ve bazen dramatik, ama daima güçlü bir yön duygusuyla akan karakteriyle bunu dengeler. Ağır ya da hızlı, müziğinin tümü aynı kusursuz teknik çabanın ürünüdür.

Estetik olarak, açıkça herhangi bir Amerikalıdan daha fazla müzikte evrensel geleneğe inananların safında durmuştur. En hafif Amerikancılığa ya da bu anlamda şovenizmin hiçbir türüne karşı tahammülü yoktur. Yurt dışında geçirdiği yıllar, Avrupa'nın önde gelen çoğu bestecisiyle ilişkisi Amerikan müziğine giden kestirme bir yol olmadığına onu ikna etmiştir. Üstelik sırf Avrupa kültür sisteminin bir uzantısı ve devamıyız diye bu mirasın sonuçlarından uzak durmak adına sahte bir Amerikancılığın benimsenmesine dair her çaba, başarısızlığa mahkumdur. Bir dönem bu uluslarüstü davranış kendini Sessions'ın müziksel biçeminin doğrudan Stravinsky'nin Yeni-klasikçi biçemiyle bağlantılı olması gerçeğinde göstermişti. Bu benzerlik bazı eleştirmenler tarafından fazla abartıldı. Oysa bu, özden daha çok biçimsel bir benzerlikti. Bu "evrensellik" ifadesi içinde son derece güçlü, doğrudan, yumuşak ve özel bir duyarlılıkta bir müzik yazabilmesi, ona has bir karakterin damgasını taşır.

Sessions'ın ilk piyano sonatı bu yeni estetiğin Amerika'daki ilk örneğini vermiştir. Herhangi bir ülkedeki çok az besteci bu sağlam parçadaki kadar tamamlanmış bir müziği gösteren estetik bir bilince sahiptir. Bütün bölümlerin son derece tatmin edici olması belki de bölümlerin birbirlerine geçişindeki inceliktir. Sessions'ın bazen tekrarladığı hatası, sayfayı notalarla doldurmaya dönük eğilimidir. Giriş bölümü bir Chopin noktürnü tarzına çok fazla benzediği için, bazı eleştirmenleri rahatsız etmiştir. Ancak bu çok yönlü benzerliğe takılmak, bestecinin tamamen kişisel lirizmini de atlamak anlamına gelir. Hem burada hem de sonraki eserlerinde daha rahatsız edici olan şeyin ezgisel yaratıcılıkta belirli bir yetersizlik olduğunu da söylemek zorundayım. Buna karşın duyarlılıkla işlenmiş bir hatta gerçek bir sanatçı zerafeti ve açıklığıyla ifadesini bulu-

ruz. Besteci sanatının bu aşamasında büyük bir ustalık sergilese de hiçbir şey tamamen spontane bir ezgisel yeteneğin eksikliğini kapatamaz.

Genel olarak Sessions saf ve yalın bir besteciden ziyade, filozof bir besteci izlenimi verir. Bahsi geçen Yaylı Dörtlü ve Keman Konçertosu gibi eserleri bu izlenimi güçlendirir. Böyle bir müzik, dinleyici ve yorumcudan, hatta en iyilerinden bile olağanüstü bir dikkat istediği için sanki kendine kolayca taraftar da bulamaz. Bana bazen Sessions, bizim belli bir dikkati yoğunlaştırma kapasitesine sahip ölümlüler olduğumuzu unutarak, sanki Titanlar için müzik yazıyormuş gibi gelir. Kusursuzluk tutkusu nedeniyle ya dinleyici psikolojisini unutur ya da tamamen görmezden gelir. Bu, dinleyiciye istediğini vermekten çok dinleyiciye hazmedebileceğinden çok daha fazlasını vermeme meselesidir. Bu sınırları belirlemenin güç olduğunu biliyorum. Ancak Sessions'ın son eserindeki genel yapının sürekli olarak çok karmaşık, ezgisel hatla çok sık oynanmış ve bölümlerin devasa büyüklükte olup olmadığı doğal olarak insanın aklına takılabilir. Eserlerinin daha sık seslendirilmesi bu sorunu çabucak çözebilir.

Besteci kimliğinin daha doğru bir değerlendirmesini yapabilmek için, eserinin daha sık dinlenilmesini beklemek gerekir. Bu durumda bile gösterişsizliği, sağlamlığı ve çok yetenekli olması nedeniyle müzik çevrelerinde müthiş bir isim yapmıştır. Üretim kapasitesini artırıp bilinen konser koşullarına daha uygun bir yaklaşım göstermesiyle hiç şüphesiz ondan daha fazlası da beklenebilir.

*1967: Son yıllarda Sessions'ın daha üretken olduğunu ve konser dinleyicisinin onun karmaşık kompozisyonlarını artan oranda dinlemeye başladığını söylemekten ötürü mutluyum. Sessions daha şimdiden iki opera (Montezuma ve Lucullus Davası), altı senfoni, bir piyano konçertosu, ikinci bir yaylı dörtlü, onbeş dakikalık bir Mes, soprano ve orkestra için uzun ve ayrıntılı bir eser (The Idyll of Thoecritus) yapıtlarının bestecisidir. Bütün bunlar, Sessions ellisini geçtikten sonra yazılmıştır. Açıkça, bir şeyler, yaratıcı enerjisini ortaya çıkarmıştır. Arnold Schönberg'in dodekafoni yöntemine derin hayranlığını gizlememesinden, kısmen bu bakış açısını benimsemesinin yaratıcı güçlerini harekete geçirdiğini düşünmek yanlış olmaz. Nedeni ne olursa olsun bu yeni yapıtları, ününe ün kat-*

*mıştır. Yine de yapıtlarında hâlâ sanki parçalar sevilmeleri için cesaret veriyormuşcasına belirli bir acımasız, sert ve aksi, Fransız'ların deyimiyle rebarbatif (insanı soğutan, ç.n.) bir özellik vardır. Ancak onları sevmeyi zorlaştıran bu özellik, tam tersine her seferinde bu çetin cevizi kırmayı ummamıza neden olarak tam da onu tekrar dinlememizi sağlayan şey olabilir. Sessions'ın ciddi bir anlamı ve kalıcı bir değeri olan bir müzik yazdığı tartışmasız bir gerçektir.*

***

Stravinsky ve Hindemith gibi yabancı bestecilere bu kıyılara ilk geldiklerinde beğenilecek hangi Amerikan bestecisi var diye sormuş olsaydınız, büyük olasılıkla aldığınız cevap Walter Piston olurdu. Bu iki türlü yorumlanabilir: Ya Piston diğer Amerikan bestecilerinden çok daha yüksek standartlarda bir müzik yazmaktadır ya da o kadar az Amerikan tarzında yazmaktadır ki, deniz ötesinden gelenler bu müziği kendilerine çok yakın bulmaktadır. Her iki bakış açısında da bir doğruluk payı var.

Piston'un müziği sadece teknik olarak değerlendirildiğinde bile, bütün diğer Amerikalı bestecilere bir meydan okuyuşu temsil eder. Tamamen birinci sınıf olan ustalığı diğer tüm Amerikalı bestecilerin eserlerini değerlendirmek için bir standart ortaya koyar. Piston çözemeyeceği hiçbir soruna girişmez. Bu anlamda, Sessions'tan daha az hırslı olmasıyla önüne koyduğu hedefleri sonuna kadar gerçekleştirmede daha başarılıdır. Her bestecinin kendi sanatını eksiksiz yerine getirebilmesinin hayati bir önem taşıdığı bizimki gibi fazla geçmişi olmayan bir müzik dünyasında, bu nokta önemlidir. Piston gibi biri olmasaydı, onun bilinen müzik malzemesini ele alışındaki rahatlığı ve yeteneği olmasaydı, bu ülkede hiçbir zaman tam bir besteciler ekolüne sahip olamazdık.

Diğer yandan çalışmasında özel olarak "Amerikan" olan bir şey de yoktur. Müziği doğal olarak hem burada hem yurtdışında Yeni-klasikçi düşüncenin girişiyle birlikte tam ifadesini bulan modern müzik kategorisine girer. Yeni-klasikçilik enternasyonalist estetiği sayesinde her ülkede aynı ölçüde işe yaramıştır. Piston'un enternasyonal tarzı açıkça benimsemesi, parçalarının rahatlıkla tüm ülkelerde bir karşılık bulmasını sağlar ve bu yüzden de yabancı bir ziyaretçi için hızla özümsenebilir.

Bu bestecinin aşamalı gelişimini izlemek, çoğunlukla bilinen örnekler-

den çok daha ilginç olmuştur. Beste yapmaya otuz yaş civarında, yani göreli olarak geç başlaması sonucu, sürekli olarak yılda iki eser yazmıştır. Şu ana kadar da çok sayıda orkestra ve oda müziği yapıtına ulaşmıştır. Tek bir bale *(The Incredible Flutist)* dışında bütün müziği, konser salonu düşünülerek yazılmıştır. Müzisyenlerin ve şeflerin Piston'un yüksek düzeydeki teknik yeterliliğine ve kendini doğrudan ifade etme tarzına verdikleri değerin kanıtı, her sezon yapıtlarının giderek daha fazla seslendirilmesidir.

Tipik bir Piston eseri genellikle üç bölümlüdür ve on beşle yirmi dakika arası sürer. Bir noktaya doğrudan yaklaşması müziğinin karakterini oluşturur. Her bir bölümün biçimsel tasarımı, elbette kendinden emin biçimde, başarıyla sonuçlanmasına karşın oldukça basmakalıp gibi görünür. Bestecinin belki de akademik altyapısına bağlı olarak füg tarzı biçimlere özel bir düşkünlüğü olduğu için, gerektiğinden fazla karşı ezgi kullandığı çok açıktır. Bununla beraber Piston'un en radikal olduğu alan armonileridir. Akorların kendi içlerinde köken anlamında oldukça eklektik olmasına rağmen müziğinin asıl bu yanı, yani sıkışık ve karmaşık armonik yapılardan çekinmemesi en özgün olduğu alandır. Bu nedenle Piston tarzı en rahat bu tür armonik yapıları kullanmasında hissedilebilir.

Oda eserleri arasında benim tercihim, bu iki yaylı dörtlüsüdür. Acı giriş bölümü, ikinci bölümün şiirsel renkleri ve neşeli finaliyle Birinci Yaylı dörtlü gibi bir eser yaylılar için yazımın fevkalade bir zevk ve uzmanlık standardını ortaya koyar. Çalgıların bu ustaca kullanımı senfonik eserlerinin diğerlerinde de kendini belli eder. Bunlar arasında bir senfoni, bir süit, bir prelüd ve füg ve bir konçerto vardır. Konçerto, zarifliğiyle, Piston'un orkestra eserlerine özel bir örnektir. İlk bölüm bestecinin açıkça model aldığı 18. yüzyıl "concerto grosso" tarzındadır. Caz motiflerinden yararlanan ve Schönberg'in *Pierrot Luniare*'de, Berg'in *Lyric Suite*'te kullandıkları bir araca –merkezi bir noktaya ulaştıktan sonra nota nota başlangıç noktasına doğru tersten çalınan büyük cancrizans- yeniden hayat veren ikinci bölüm, harika bir ustalık gösterisidir. Piston Konçerto'da bu zor işin hakkından kolaylıkla gelir. Bütün olarak bir başyapıt olmayabilir, ancak Amerikan müziğine toplum içinde daha belirgin bir statü sağlaması için tam da bu çapta çok daha fazla parçaya ihtiyaç vardır.

Bütün yorumcuların bunu kabul etmediklerini söylemeye gerek yok. Bazıları için Piston'un müziği yeni bir akademizmi temsil eder. Onu; kuru, sıradan ve duygusuz bulurlar. Bu yeni-klasikçi tavrın bir önceki kuşağın Brahmsçı pastişlerinden daha fazla bize özgü olmadığını iddia ederler. Bu abartılı eleştirilerin benim için hiçbir değeri yok. Benim temel eleştirim Piston'un yeterince maceracı olamamasıdır. Bir sonraki eserinin neye benzeyeceğininin bu kadar kolay tahmin edilmemesi gerekirdi. Bugüne dek ortaya koymaya çalıştığı herhangi bir türden çok daha farklı bir müziği yaratmaya çalışması beklenirdi. Geçmişte kullandığı açık model, gittiği yere kadar iyiydi; ama tarz ve anlam kendini tekrarlamaya başladı. Sahip olduğu hakimiyet düşünülecek olursa aslında müziğinin çerçevesini genişleterek kapsam ve anlamı geliştirebilirdi. Kişiliğindeki alçak gönüllülük ve tutuculuğu nedeniyle Piston, birbirine benzer eserler üretti. Böyle de olsa, yarattığı her parça; Amerika'nın onunla gurur duyması için başlı başına bir nedendir.

*1967: Walter Piston şu an yetmiş dördüne gelmiş bulunuyor. Son çeyrek yüzyıl boyunca kaleminden düzenli olarak akan eserler, amacındaki tutarlığı, yüksek düzeydeki ustalığı ve müzik kalitesiyle dikkate değer bir hacme ulaşmıştır. Bugüne kadar sekiz senfoni, beş yaylı dörtlü, orkestra ve farklı oda toplulukları için birçok kısa parça yazmıştır. Bu önemli başarıya rağmen besteci üzerine daha önce yaptığım değerlendirmeye ekleyecek yeni bir şey bulamıyorum. Bu bir anlamda imalı bir eleştiri olarak düşünülebilir, ama diğer yandan da çağdaş müzik hayatının bu değişken dünyasında sanatsal amacın ve üretkenliğin böylesine bir sürekliliği, kendine has bir erdemi de gösterir.*

**Thomson ve Blitzstein**

Bestecileri yerli bir müzikal (operatic theatre) yaratmayı başaramayan bir ülkenin müzik yaşamı, tamamen gelişmiş sayılamaz. Neden böyle olması gerektiğinden tam emin olmasam da tüm tarih kitaplarında, İtalya'da operanın "keşfinden" sonra İngiliz, Fransız ve Almanların, sırasıyla kendilerine has bir opera geliştirebilmelerinden özel bir zafer olarak söz edildiğini biliyorum. Bu durum elbette kelimelerle müzik tam olarak örtüşüp

birleşmeden gerçek bir ulusal operanın ortaya çıkamayacağı gerçeğiyle kısmen açıklanabilir. Bunu doğru düzgün başarmak kaçınılmaz olarak özel bir dile uygun bir müzik yazmak anlamına da gelir. Kısacası dramatik form içinde, başarılı bir evliliği gerçekleştiren dille, ses arasında yakın bir bağlantı vardır. Bu sahne gereçleriyle birlikte başarıldığındaysa ulusal müzik sanatının zaferlerinden biri de kazanılmış olur.

Amerika da bu genel kurala bir istisna değil. Uzun bir zaman birilerinin gerçek bir Amerikan operası yazması için güçlü bir beklenti var oldu. Çok uzun yıllardan sonra bir düzine ya da daha fazla sahne eseri Metropolitan Opera Topluluğu tarafından sahnelendi. Hepsi de İngilizce "çeviri kokuyordu." Ancak şimdi kendi operamıza doğru giden yolu döşeyen en azından iki bestecimiz, Virgil Thomson ve Marc Blitzstein var. Yazdıklarına opera denebilir mi emin değilim, ama İngilizceyi müziğe kendi doğallığı içinde uyarlama gibi temel bir opera sorunuyla tam olarak ilgilenmiş ve çözmeye çalışmış dramatik bir müzik formu oldukları kesin.

Müzikallere yönelik ortak ilgileri dışında Thomson ve Blitzstein birbirinin zıddıydı. Daha yaşlı olan Virgil Thomson hem müzik alanında hem de dışında, Amerika'nın gurur duyacağı kadar özgün bir kişiliktir. Orta Batı'dan, daha kesin olarak Missouri eyaletindeki Kansas City'den geliyordu; ama Harvard'da uzun süre ikamet etmesi ve Paris'te geçirdiği uzun yıllar, onu tamamen kozmopolit biri haline getirmişti. Herkesin bildiği gibi, Gertrude Stein'ın librettosunu yazdığı *Four Saints in Three Acts* operasının başarısıyla 1934'te birden şöhret oldu. O tarihten bu yana da on dört yıllık bir dönem boyunca bir yazar olarak New York Tribune'da çıkan, çarpıcı zekâ ve incelik dolu müzik değerlendirmeleriyle gösterdiği yetenek de ona ülke çapında bir ün kazandırdı.

Müzisyen arkadaşlarımı, Thomson'un besteci olarak ciddiye alınması gereken biri olduğuna ikna etmek bana daima zor gelmiştir. Genellikle yazdıklarının şaşırtıcı olabileceği, ama bunun dışında başka bir şey söylenemeyeceği gibi bir yaklaşımı benimsediler. Görkemli çift fügü ve üçlü konçertosu, bilinen bestecilik standartlarıyla değerlendirilince, sanırım Thomson'un çalışması hafif gelebilir. Ancak onu geleneksel besteci standartlarıyla değil, başarmaya çalıştığı şeyle değerlendirmek daha doğrudur.

Thomson tezi olan bir adamdır. Eserleri gerçekten başarıya ulaşsa da ulaşmasa da müzik üzerine geliştirdiği kuram hepimiz için değerlidir. Thomson, 20'lerin ortasından bugüne kadar uzun bir süre modern müziğin her anlamda çok fazla gösteriş içinde olduğunu öne sürdü. Çoğu solcu besteci olabildiğince özgün ve farklı olabilme adına yeni ritmik ve armonik gereçlerle çok fazla haşır neşirken, Thomson tam tersi bir uca ve kasten olabildiğince sıradan bir müzik yazmaya yönelir. Aslında o kadar sıradandır ki ilk dinleyişte müzik çoğu kez tamamen budalaca gelir. Ancak müziğin bazen budala olduğunu kabul etsek bile, ardındaki düşünce hiç de budalaca değildir. Bu modern müziğin dinleyiciyi neredeyse tamamen unuttuğu, müziğin amacının dinleyiciyi etki altına almak ve ezmek değil, onu eğlendirmek ve cezbetmek olduğu düşüncesinden kaynaklanır. Thomson tam yalın ve doğrudan bir müzikle taraftar kazanmaya kararlı görünüyordu.

Bu tutumun Erik Satie estetiğiyle ilişkisi elbette hemen kendini belli eder. Ayrıca bunu ilk itiraf eden de Thomson'un kendisi olurdu. Ancak bu gerçek ne bakış açısını ne de yazılan müziği değersizleştirir. Aslında Thomson'un müziği herhangi bir Satie eserini de çağrıştırmaz. Temel yalınlığı bir yana, biçem olarak da çok bağlayıcı değildir. Aslında tamamen bir rahatlama duygusu yaratır ve böyle bir rahatlamanın meydana çıkaracağı herhangi bir müziksel sıradanlığa karşı da kayıtsız görünür. Verdiği keyfin yarı yarıya müziğin doğal ve akıcı hattından kaynaklandığı bu müzik, özünde yalın ve sadedir. Thomson'un ağzına kadar tıkıştırılmış ve güzelce paketlenmiş Töton tarzı bir müziğe karşı, çok az ilgisi vardı. Daha özgür, öngörülemez ve rahat, mantık olarak daha az acımasız bir müziği tercih etmiştir.

Thomson'un kuramı hiç şüphesiz, en iyi vokal kompozisyonlara uyarlandığında işe yarar. Keman Sonatı ve İkinci Yaylı Dörtlüsü gibi oda eserleriyse ustalıklı bir bilgiçlikten tamamen uzak da değildir. *Parti pris* (önyargılar, ç.n.) kolay kolay unutulmaz. Ve bu rahat tavrında bazen bütün bölümü bayat bir şakaya çeviren eski vals ezgileri ya da *romances sans paroles* (sözsüz şarkı, ç.n.) gibi hiçbir değeri olmayan malzemeleri kullanır. Bunlar eski ilahi ezgileri, vokal egzersizleri, Gregoryen şarkıları, Mozart cümleleri, Fransız şansonları gibi çok farklı tipte tematik mal-

zemelerdir. Her şey vardır. Tam bir ustalıkla kullanıldıklarında müziğin genel akışı insanın bu eski çağrışımları fark etmemesini sağlar. Ancak bütün bu çeşitlilik, en az vokal eserlerde insanın gözüne batar.

Bu başarı Thomson'un vokal metni kullanmaya karşı olağanüstü bir yatkınlığının olmasından kaynaklanır. İngilizceyi şarkı söylerken doğal tınlatma yeteneğinin, Amerikan bestecileri arasında başka bir örneği yoktur. Bu anlamda ondan öğreneceğimiz çok şey var. İngilizce'nin iç ritmine karşı aşırı hassaslığı ilk eseri *Five Phrases from the Song of Solomon*'dan sonraki Gertrude Stein şarkılarına dek hep kendini gösterir. Fransızcaya yatkınlığı da bu dilde bestelediği Max Jacob'un *Stabat mater* ve Bosset'nin *Funeral Oration* gibi eserlerinden bellidir. Tüm bu farklı metin bestelerinde müziksel duygu, epeyce yüksek düzeyde bir ciddiyet ve doğruluk taşır. Bu şarkılarda hiç bir surette aşırı müzik yoktur. Thomson sanki kelimelerin etrafına sadece müziksel bir çerçeve çizmek istiyor gibidir. Müziksel çabanın temelindeki bu yalınlık, bestecinin tüm vurguyu dilin tam ritmik yazımına vermesini sağlar. Müziksel altyapının göreli olarak bu dar sınırlarında yazdığı vokal bestelerde, özellikle İngilizcede ender bulunan bir özgürlük, çeşitlilik ve doğallık duygusu hissedilir.

*Four Saints*'in başarısı kısmen Bayan Stein'ın hiçbir anlamda basit denemeyecek metninin bu incelikli ve doğal bestelenişine bağlıdır. Başka bir besteciye metinde yalın bir anlamın bulunmaması bir engel oluşturabilirdi. Ancak Thomson bu sorunu ustaca çözdü: Kelimelere sanki gerçek anlamları sürekli anlaşılabiliyormuş gibi aynen konuşmadaki vurgularını koydu, bir yandan da kristal berraklığında bir duygusal anlamın müziksel atmosferini yarattı. İşin sırrı aslında söylenen şeyden bağımsız bir müziksel duygunun tamamen ciddi ve net olmasında yatmaktadır. İşte operayı eğlenceli ve çekici kılan bu noktadır. Buna Thomson'un antimodernizmle sağladığı tersinden şok da eklenmelidir. Kulağı karıştıran ya da tırmalayan her şeyden uzaklaşarak çağdaş besteciler içinde beklenmeyen bir yalınlıkta, çoğu zaman en temel gamlara ve armonilere bağlı kalarak yazmıştı. *Four Saints*'te sadece minimum müzik olabilir, ama benzersiz kostümleri ve sahne düzenlemesi (Bayan Florine Stettheimer'ın), siyahi oyuncular, librettonun ezgisel konuşması ve canlı sahne performansının

müzikle birleşiminin yanında diğer bütün Amerikan müzikal eserlerinin sönük kaldığı özgün bir eser ortaya çıkmıştır.

*1967: Son yıllarda Thomson etkileyici sayıda bir eserler toplamına ulaştı. Farklı uzunluk ve biçimlerde, müziğin her tür durum ve bileşimi için yazılmış eserlerdir bunlar. Thomson'un biyografisinde sırf bu eserlerin listesi bile küçük puntolarla yazılmış yirmi üç sayfa tutmaktadır. En çok bilinen kompozisyonları ikinci bir Stein-Thomson operası, The Mother of Us All ve Louisiana Story, The River, The Plow That Broke The Plains film müzikleridir. Koro ve orkestra eserleri ve solo piyanodan çeşitli çalgılara kadar yazılmış düzinelerce şarkı ve parça da onun kompozisyon listesine eklenmiştir. Böylesine bereketli bir müzik üretimi onda eli açık, anlamlı ve muhtelif yeteneklerin bulunduğunu göstermektedir. John Cage'in yorumunu seviyorum:*

> *"Sadece gerçekten sahip olduğu duyguları ifade ediyor, aynı zamanda dikkatini, neşe ve enerjinin içsel vurgusundan çok doğa, olaylar ve insanların dünyasına doğru yöneltiyor."*

*Her eseri doğrudan ve hilesiz bir yaklaşımla, bilinemezlik ya da gizli bir düşünce taşımaksızın gösterişsiz bir biçimde yazılmıştır. Sonunda ortaya çıkan şey açıktır: Virgil Thomson, müzik tarihimizin benzersiz bir kişiliğidir.*

***

Marc Blitzstein'ın sahne eserleri yazarı olarak yeteneği yavaş yavaş gelişti. Kariyerinin en başında problemli bir çocuk gibiydi. Besteci olmak için gerekli olan yetenek, beceri ve teknik gibi herşeye sahip görünüyordu; ama çoğu besteciye göre ne istediğini bulmak konusunda daha fazla zorlanıyordu. Zaman zaman şaşırtıcı biçimde gelecek vaadeden, sahnelenmemiş *Cain* balesi ve müzikal bir revüde sahnelenen tek karakterli *Triple Sec* gibi sahne eserleri yazmaya yöneldi. Ancak bunlar, çok azı konser salonuna ulaşan epeyce uzun bir konser parçaları listesinde sadece önemsiz bir yer tutar. Bunun nedeni, çok azının gerçekten herkesin tamamen benimseyebileceği tarzda yazılmış olmasıdır. Kompozisyonlar

ya çok açıkça türetilmedir ya şaşırtıcı olmak için çok fazla çaba sarfedilmiştir ya da benimsediği biçem aşırı soyuttur. Blitzstein asıl kendini bulmasından sonra, sahne için yazmaya başlar.

Sahne eserlerini operadan ziyade müzikal kategorisine sokmak daha doğru olur. Eğitimli şarkıcılar için değil, idareten şarkı söyleyebilen oyuncular için yazılmışlardır. Aslında genellikle operanın arka planda kaldığı bir tür sahne dramasıdırlar. Aynı zamanda yalnızca operada var olabilen çalgıların en anlatımcısı olan insan sesiyle ortaya çıkabilecek bir duygusal çeşitlilik de böylece kaybolur. Blitzstein opera eğitimi almış sesin bütünlüğü ve gelişkinliğini feda ederek şarkı söyleyen oyuncudaki doğallığı ve çekiciliği yakalamıştır. Birinin yerine diğerini tercih etmek için arada çok az bir benzerlik var. Kendi adıma bir müzikalin operanın yerini tutabileceğini düşünmek istemem. Ancak bunun bizi büyük Amerikan operasını gerçekleştirmeye daha fazla yaklaştırdığı da kesin.

Blitzstein'ın sahne eserleri bestecisi olarak başarısı üç çalışmada gerçekleşir: *The Cradle Will Rock, No for an Answer* ve Lillian Hellman'ın *The Little Foxes* oyunundan uyarlanan *Regina*'dır. Bunların yanında *I've Got the Tune* adında yarım saatlik bir radyo operası, bazı belgesel filmler için parçalar ve çeşitli tiyatrolar için sahne müziği yazmıştır. Müzikal olarak yazdığı müziklerde kendi metinlerini yazabilmek gibi paha biçilmez bir avantaja sahip oldu. (Ne kadar az iyi librettonun, anlattığı şeyin tam hakkını verebildiğini takdir edersiniz.) Birçok yorumcu Blitzstein'ın benzersiz bir diyalog ve lirik yeteneğine sahip olduğu, ama aynı şeyin konunun dramatik örgüsünde geçerli olmadığı konusunda hem fikirdir. İlk uzun sahne eseri *The Cradle will Rock*'da Blitzstein açıkça Kurt Weill ve Hanns Eisler'den etkilenmiştir. Weill'ın *The Three Penny Opera*'sı modeli ortaya koymuştu: Konuşma diyalogları resitatifler ve solo, trio ve koruslar gibi daha formal parçaların arasına serpiştirilir. Bazı farklar dışında Wagner öncesi operanın büyük oranda bir revizyonu olduğu için formülün kendisinde yeni bir şey yoktur. Konu tamamen çağdaştır, solo ve müzik parçaları opera aryaları ve koroların değil popüler şarkıların havasını taşır ve konuşulan diyaloglar ve müzik daha dengelidir. Bir bütün olarak ortaya toplumsal drama, müzikal revü ve operanın bir melezi çıkar. Blitzstein Amerikan sahnesine böyle bir formülü uygulayan ilk ki-

şiydi. Bazı ezgiler hala Weill ya da Eisler'den türetilmiş gibi gözükse de tümüyle kendine özgü satirik, hassas, acı ya da karamsar bir hava taşır. İncelikli ve karmaşık olan prozodi yine de İngilizcenin tüm doğallığını tıpkı bir caz şarkısındaki gibi yansıtabilir. Burada Blitzstein'a özgü bir yenilikle karşılaşırız: Geçişler bölümlerin nerede başlayıp bittiğinin biçimsel olarak belli edilmesinden ziyade, müziğin nerede başlayıp diyaloğa nerede geçildiğinin ya da tam tersininin zor farkedileceği kadar tesadüfen başlayıp bitiyormuş izlenimi verir. Böylece sahnede oyunun genel akışında konuşma ve şarkı arasında mekanik bir ayrım fazla kalmaz.

Blitzstein eğitimli bir müzisyenin bütün formal disipliniyle bir konser bestecisi olarak edindiği deneyimi bir araya getirmiştir. *The Cradle*'ın en dikkat çekici özelliği parçadaki her anın kontrollüymüş gibi görünmesidir. Hiç bir şey şansa bırakılmamıştır. Metindeki her kelimenin dramatik örgü içinde kendi yerine sahip olması gibi, müzikteki tema da karşı ezgisel örgü içinde kendi yerini bulmuştur. Bu konuyu belli ölçüde yapıyla ilişkili olarak vurgulamamın nedeni, bunun açıkça Blitzstein'ın uğraştığı başlıca sorunlardan biri olması ve ele aldığı her parçada bunun büyük bir rol oynamasıdır.

*No for an Answer* ilk çalışmasına göre her anlamda bir ilerlemedir. Sadece bir açıdan, daha sürekli bir şarkı formu içermesinden dolayı normal operaya *The Cradle*'dan daha yakındır. Bu yüzden de koral bölümler inanılmaz heyecan vericidir. Eğitimli seslerin olmayışı burada daha az bellidir. Bu sefer koro ne söylediğinin farkında gibidir ve bunun doğrudanlık ve söylenen şeyin arkasında durulmasıyla birleşmesi sahnede tamamen bulaşıcı bir isteğe neden olur. Ancak belki de Blitzstein'ın asıl başarısı ilk kez ciddi bir sahne eserinde karakterini sokaktaki tipik Amerikalı insandan seçmesidir. Sadece, bir taksi şöförünün şarkı söyleyişinin doğal gelmesinin ne anlama geldiğini bir hayal edin. *No for an Answer*'da besteci bir dilenciye şarkıları öylesine kendi gerçek aksanıyla söyletir ki opera sahnesi dışında heryerde evindeymiş gibi duran sıradan Amerikalı insanların sesini bulma sorunuyla şimdiye kadar kimsenin uğraşmamış olduğunu anlarız. Opera için bundan başka söylenecek bir şey olmasaydı bile tarihsel anlamı yeterince büyük olurdu.

*No for an Answer*'la Blitzstein sonunda kendi müzik tarzını buldu.

Bunu kısa, kırpılmış müzik cümlelerinden, eşitsiz cümle uzunluklarından, sinirli enerjisinden ve hatasız tasarım duygusundan farkedilebilirsiniz. Müzik altyapısı üzerine konuşkan bir metin ritminin incelikli kullanımı tamamen besteciye özgüdür. Ezgisel hat genellikle basittir ama eşlikler neredeyse kendini hiç belli etmese de aslında fazlasıyla karmaşıktır. Böylece salondaki insan unutamayacağı ezgiler dinlerken, daha biligili dinleyici de kendisinin de ilgilenebileceği yeni bir müzik alanı bulmuş olur. Müzikal eserlerinin tarzı acıklı bir tutku ya da alaycı bir taşlama, toplumsal bir yüceltme ya da moral bozukluğu havası da taşısa her zaman inanılmaz etkileyicidir. Bu gelecekte her konuya uygulanabilecek tamamıyla esnek bir tarzdır.

Açıkça toplumsal bir mesaj ilettikleri için *The Craddle Will Rock* ve *No for an Answer*'a yöneltilen eleştiriler açısından bu son nokta önemlidir. Yine eski "propaganda!" çığlıkları yükselmiştir. Blitzsein'ın parçalarında propaganda denilen şeyi tartışmaktan bilerek uzak durmamın nedeni bunların hiç bir anlamda müziksel etkiyi değersizleştirmemesi ve aslında bunun bir müzik kitabı olmasıdır. Ancak söylenmesi gereken şeyler vardır: her sanatçının onu harekete geçiren duyguların sanatını yaratma hakkı vardır. Blitzstein'ın da diğer sanat alanlarından çoğu sanatçı gibi daha az ayrıcalıklı olanların daha iyi bir yaşam için verdikleri kavgayı ifade etmesi tamamen onun bileceği birşeydir. Bu eserlerin başarısız yanı bir propaganda sanatı formuna sahip olmaları değil ama propagandanın tüm dinleyicileri kapsayacak şekilde ifade edilmemesidir. Henüz halk yazarın görüşlerini benimseme ihtiyacını duymazken bu görüşlerin çok ön planda olması gibi belirli bir sekterliği barındırırlar. Bu da bir sanat eseri olarak yaygınlaşmasını ve bu yüzden de propaganda etkisini sınırlandırır. bu karmaşık soruna tatmin edici bir çözüm bulmak hiç şüphesiz kolay değildir.

*1967: Marc Blitzstein 1964'de öldü. Kendini adadığı yolda artık çalışamadığını düşünmek üzüntü verici. Ve şimdiki kuşağın onun kim olduğu ve neyi başardığı konusunda çok az bilgi sahibi olduklarını görmek de umut kırıcı. Bugünkü ününün büyük oranda Brecht-Weil'ın Three Penny Opera'sının çevirmeni olmasından kaynaklanmasıysa ironiktir.*

*Kariyerinin çizdiği yolu takip eden herkes kesinlikle onun cesaretini takdir edecektir. Bizim dünyamızda müzikalle uğraşmak için de galiba inatçı bir aptal olmak gerekir. Bu özellikle Philadelphia'da dahi bir çocuk olarak başlayıp, onlu ve yirmili yaşlarında birçok konser müziği yazmış ve Scalero, Boulanger ve Schönberg gibi hocalarla çalışmış sonra tüm dikkatini her anlamda daha kısıtlayıcı olan sadece müzikal tiyatroya çevirmiş Blitzstein gibi biri için çok daha doğrudur.*

*Hayatının son yirmi yılında Blitzstein tiyatro sahnelerinde çok uzun süre kalan sadece bir eser, Regina operasını yazmıştır. Koro-orkestra alanında iki çok uzun eser bestemiştir: The Airbone (savaş yıllarında Londra'da bestelenmiştir) ve A Cantata of New York, 1956 altbaşlıklı This is the Garden. Senfoni daha başarılı olsa da her iki eser de müziksel etkideki yakıcı çarpıcılığın metinlerdeki sıradanlığa kurban gitmiş olması nedeniyle eleştirilir. Blitzstein dinleyicilerine sataşmaktan, onların yüzüne karşı tatsız gerçekleri açıklamaktan sanki keyif alırdı. Bu gerçekleri söyleyerek daha önemli konuları öğrettiğini düşünürdü. Bu eserler ahlaki bir heyacanı ortaya çıkardığında inanılmaz etkileyici olur ama bu olmadığında da insanı sadece utandırır. Yine de zayıflıklarına karşın bu eserler kaliteleri nedeniyle daha sık dinlenilmeyi hak etmektedir.*

*Geriye dönüp bakılınca Regina Blitzstein'ın en iyi ve 20. yy Amerikan operasının da en önemli eserlerinden biri sayılmalıdır. The Craddle Will Rock'ın aksine Regina şarkı söyleyen oyuncular için değil opera şarkıcıları için bestelenmiş gerçek bir operadır. Lirik bir canlılığa ve inandırıcı bir dramatik etkiye sahiptir. Hikayenin anlattığı Hubbard ailesi berbat bir toplamdır ama besteciye iğneleyici, gülünç hatta gerektiğinde alaycı ama yine de yumuşak, duygulu ve trajik de olabilen müziksel karakterler yaratma yeteneğini gösterme olanağını verirler. Bana göre eserin iki temel dejavantajı vardır. Birincisi besteci kendi librettosunu Lillian Hellman'ın oyunundan uyarlamasına rağmen temel olarak bir tiyatro dramasına müzik yerleştirme handikapını aşmayı başaramamıştır. İkinci olarak müzikal komediden gelen bir tarzın zaman zaman müziğe sokulması ciddi sahnelerde kulak tırmalayıcı bir etki yaratır. Kısacası Regina kusursuz bir eser değildir ama sahnede yarattığı dramatik etkiyle en azından yerli opera alanında geleceğini sağlama almış gibi görünür.*

*Marc Blitzstein'ın hayatı bugün yeniden ifade edilmesi gereken bir gerçekçiliği gösterir: Her sanatçının kendini harekete geçiren duyguların sanatını yapma hakkı vardır. Şimdi kendi işleriyle meşgul gözüküp sadece yeni tekniklerin uçsuz bucaksız alanından motive olan bestecilerimiz, insanlığın daha iyi bir yaşam kavgasının da müzik tarihinde aynı ölçüde önemli bir motivasyon kaynağı olabileceğini hatırlasalar iyi olurdu.*

**Meksikalı Bir Besteci: Carlos Chávez**[35]

İkinci Dünya Savaşı'nın garip sonuçlarından biri de güneyimizde bir müzik olduğunu geç farketmemiz oldu. Latin Amerikalı klasik müzik bestecilerine karşı merakımızın uyanması için neden Avrupa'da bir savaş yaşanması gerektiğini açıklamak kolay değil. Aktif bir besteciler çekirdeği bir süredir Brezilya, Arjantin, Meksika, Şili ve Uruguay'da varlık göstermekteydi. Peru, Kolombiya ve Küba'da da gelişme belirtileri gösteren gruplar vardır. Bütün işaretler gelecek birkaç yılı çok sayıda garip isimli besteci ve onların bestelerini öğrenmekle geçireceğimizi göstermektedir. Ancak şimdiden ne garip ne de yabancı iki isim göze çarpmaktadır: Brezilyalı Heitor Villa-Lobos ve Meksikalı Carlos Chávez.

Chávez'in müziğini bazılarımız onyıldan fazla bir zamandır tanıyor. 20'li yılların sonunda birkaç yılını New York'da yaşayarak ve çalışarak geçirmiş ve ilk eserleri bu şehirde Uluslararası Besteciler Birliğinin konserlerinde seslendirilmişti. Thomson ve Piston'un Fransa'ya karşı bir borcu olduğu gibi Chávez de bizim ülkemize çok şey borçlu olduğu için bir anlamda Birleşik Devletler bestecilerinden sayılır. İyi komşuluk ilişkilerinin bu Meksikalının müziğinden daha iyi bir kanıtı olamaz.

Carlos Chávez benim bildiğim tamamen çağdaş bir besteciye en iyi örneklerden biridir. Müziği neredeyse modern müziğin bütün ana özelliklerini somutlar: Alman ideallerinin reddi, duygunun nesnelleştirilmesi, ulusalcılıkla ilişki içinde halk ezgilerini kulanma, karmaşık ritmler, dikey yazıma karşı doğrusal yazım, ve özellikle "modern" ses imgeleri. Tamamıyla çağımıza ait bir müzik. Ne sorunlar ne de metafizik şeyler ortaya atmaz. Yaşamın temsili olarak değil bildirisi olarak yaratılmış bir müziktir. Gölgelerin ve yumuşamanın olmadığı açık ve berrak bir müzik-

35 Bu bölüm ilk kez biraz daha farklı biçimde, 2 Mayıs 1928'de New Republic'te yayınlandı.

tir. Çağdaş müzik diye bir şey varsa işte tam buradadır.

Chávez, yaptığı her şeyde hep bağımsız bir ruhu ortaya koyar. Bir armoni ya da karşı ezgi hocası istememesinden, böyle bir karakteri olduğu daha başından bellidir. Kuramsal kitapları kendi başına okumuş, eleştirel olarak karşılaştırmış ve kuralların doğruluk ya da yanlışlığını yeniden değerlendirmiştir. Kendi kendine öğrenme sezgisi sayesinde kulaktan duyma hiçbirşeyi kabul etmemiştir. Genç bir adamken bilinen sol anahtarının kendine has basitleştirilmiş bir halini bile bulmuştur.

Chávez'in klasik ustaların eserlerini inceleyerek kompozisyonun temellerini öğrenme isteği elbette küçük ama bağımsız doğasını gösteren bir kanıttır. Bu modelleri kullanarak yirmi bir yaşından önce çok sayıda eser de yazmıştır. Sonraki gelişimini tam olarak değerlendirmek için büyüdüğü Meksika'daki taşralı müziksel arkaplanı unutmamak gerekir. Öğrenciliğinde, Meksika ,neredeyse hiçbir önemli klasik müzik bestecisi, düzenli bir orkestrası, hatta konser sezonu olmayan bir ülkeydi. Kendine özgü bir sanat müziği geleneği yoktu. Bunun yerine ciddi Meksikalı müzisyenler her tür modern müzik akımıyla ilişkiden tamamen yoksun Alman konservatuar atmosferine dalmışlardı. Chávez bu umutsuz ortamdan gelerek sadece kandine has değil farkedilir biçimde Meksikalı olan bir müzik de ortaya çıkarmayı başardı. (Daha sonra sürekli çalışan, Meksika'nın sahip olduğu tek senfonik orkestrayı kuracak ve yönetecekti. Meksika konservatuvarının başkanı olduğu kısa zaman içinde bu küflü kurumu da elden geçirmişti. Son zamanlarda da Ulusal Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün başkanıydı.)

Chávez'in çalışmalarının en ilginç yönlerinden biri Meksıkalı olmalarıdır. Modern müzik dünyası içinde genelde folklorcu bestecilerin yaptığı gibi yerli ezgiler kullanma konusunda onu teşvik edecek her şeye sahipti. Meksika'nın yerlilerin törensel müziğinden gelen zengin bir malzemesi vardır. Meksika'da bile çok az bilinen bu müziği duymak çok zordu ve hiçbir zaman bu ülkenin profesyonel müzisyenleri tarafından ciddiye bile alınmamıştı. Chávez her yıl Yerlileri ziyaret etmiş, hatta tipik bir Meksika müziğine temel oluşturabileceğini bilinçli olarak düşünmeden önce de müziklerini tanımış ve hayran kalmıştı.

1921'de Chávez ilk Meksika balesi *The New Fire*'ı besteledi. İlk kez

Avrupadan uzaklaşarak esin kaynağı olarak yüzünü kendi ülkesine dönmüştü. Bu ilk denemesinde Chávez aynen Falla'nın İspanyol temalarını balelerinde kullandığı gibi Yerli temaları olduğu gibi kullandı. Üç yıllık bir bekleyişten sonra keman ve çello, çello ve piyano, ve solo piyano olarak üç seri sonatina yazdı. Garip olan şey bu sonatinaların Yerli bir ezgi içermemesine rağmen bariz bir Meksika tadına sahip olmasıdır. Chávez elindeki malzemenin sadece özünü kullanmayı ve yeniden düzenlemeyi başarmıştı. Grubun içindeki en tipik örnek piyano sonatinasıydı. Zorlayıcı cazibesi ve belirgin bir Yerli-Amerika inatçılığıyla bu özgün müzik canlılık veriyordu. Yerli bir ezgi cümlesi belki şurasında ya da burasında farkedilebilirdi ama bir bütün olarak folk öğesinin yerini daha incelikli bir ulusal karakter almıştı.

Bestecinin daha olgun eserlerini anlamak için bu nokta önemlidir. Nasıl Debussy ve Ravel Fransız ruhunun açıklığını, inceliğini ve alaycılığını Fransız folklorunun yardımı olmadan yansıttılarsa Chávez de Meksika'nın naif, vurdumduymaz, mestizo (melez, çn) ruhunu yakalayan bir müziği yazmayı öğrenmişti. Daha yeni eserlerindeyse Fransız ve Rus ekollerinin temsil ettiği iki çeşit ulusalcılığı da birleştirebilmesi gerekirdi. Sonuç olarak keskin sezgi gücüyle tek başına gelecekteki hiç bir Meksikalı bestecinin görmezden gelmeye cesaret edemeyeceği bir gelenek yarattı. Bu noktayı vurgulamamın nedeni folk malzemesini saf formunda kullanırken aynı zamanda bir sanat formu içinde tamamen eritme konusunda hiç bir bestecinin hatta Béla Bartók ya da Falla'nın bile bu kadar başarılı olmadığını düşünmemdir.

Bu iki yaklaşım arasındaki fark bestecinin en ünlü orkestra eseri *The Senfonia İndia* ve *the Senfonia Antigona*'nın karşılaştırılmasıyla kolayca görülür. Her ikisi de açıkça Chávez'dir ve her ikisi de açıkça Meksikalıdır ama *Indian* senfonisi güzel yerli ezgilerinin bir potporisiyken Antigone süiti herhangi bir Meksika kaynağından tamamen bağımsızdır. Bu çift namlulu yaklaşımın aynısı bestecinin damgasını taşıyan diğer eserlerinin de bir özelliği olduğu gibi aynı zamanda bilinen çoğu modern eğilimleri de yansıtmaktadır. *HP* (Beygir Gücü) balesinin sonundaki sembolik makine çağı müziğini, *Blues* ve *Fox* piyano parçalarını, *HP*'nin *Huapango* bölümündeki kentli populer müziği ve *Xochipilli-Macuilxochitl*'deki hayali

Aztek müziğini kastediyorum. Bütün bu müziklerde gerçek bir kişiliğin kokusu vardır ve dinleyiciyi ana hattın mutlak açıklığı ve keskinliğinin etkisiyle başbaşa bırakır.

Bazı Chávez eserleri belki de çok fazla kişiseldir. İlk hatta ikinci dinlemede bile sanki besteci dışında başkalarına kapalı ve erişilemez gibi görünür. Örneğin daima iyi bulduğum, tamamen bestecinin karakterini yansıtan Piyano Sonatı (1928) çok az seslendirilmiştir. Dört bölümü de genel dinleyici için kesinlikle çok gergin ve yoğundur. İçerdiği çok sayıda kısa ezgi tohumlarının hiç biri bilinen tarzda geliştirilmemiştir. Piyano yazımı seyrek, sert ve tını zenginliğinden yoksundur. Genel tarz, acı kakışımların parlak ve temiz unisonları, beklenmedik karışımlarıyla karşı ezgiseldir. Tüm eserde sanki "Bu budur ister sever ister terk edersiniz" diyen bir açıksözlülük vardır. Benzer bir özellik daha sonraki bir eseri dört korno için Sonat'da ortaya çıkar. Daha kişisel bir müzik düşünmek olanaksızdır. Aynı inatçı amaç, müziği genel zevkle bir nebze olsun uyuşmayan aynen kendi duyduğu gibi yazma isteği vardır. Bu parçalar enfes Meksikalı özellikleri gösterdiği kadar Meksika-Yerlilik anlamında bir Orozco resmi gibi stoacı, çıplak ve yalındır.

Chávez'e kendi ülkesinde bazen yeterince Meksikalı olmadığı için sitem edilmesi paradoksal olduğu kadar gerçektir. Bu eleştiri genellikle müziği, zamansız ölümüyle Meksikayı çok yetenekli bir besteciden mahrum bırakan Silvestre Revueltas'ınkiyle ters düştüğünde dile getirilir. Oysa meslektaşı Revueltas'ı ilk eserlerini yazma konusunda ikna eden ve ilk sesledirilişlerini kendi orkestrasıyla yapan Chávez'dir. Revueltas müziği renkli, pitoresk ve neşeli tarzlarda spontane esinlerle yazan tipte bir bestecidir. Ne yazık ki en iyi eserlerinin bile yarım yamalak işçilik taşımasına neden olan amatörlükten hiçbir zaman kurtulamamıştır. Meksika'daki bazı çevreler Revueltas'ın müziğinin doğal spontanlığına kıyasla Chávez'in aslında soğuk ve hesapçı olduğunu göstermek için can atıyor. Ama burada kesinlikle bir seçim yapma ihtiyacı göremiyorum. Her iki adamın müziğinde de değerli gelen ne varsa alabiliriz. Bana göre de Chávez'in her anlamda daha gelişkin bir müzisyen olduğuna şüphe yoktur.

Son yıllarda Chávez'in Meksika'daki müzik hayatını canlandırmak için

oynadığı rol ve şeflik yapması, bir besteci olarak vereceği ürünleri ciddi biçimde sınırlamaktadır. Uzun, ciddi, yeni tamamlanmış bir piyano konçertosuna rağmen bestecide bu kesintilerin geçici bir şey olduğuna dair hiç bir belirti yoktur. Kaleminden dökülecek yeni ve beklenmedik çalışmalar ne olursa olsun Chávez şimdiye dek yazdıklarıyla Batı Yarımküresinde Avrupa'nın bir yansımasından daha fazlasını yapmış, çok az müzisyen arasındaki yerini çoktan almıştır. Bunun ne demek olduğunu en iyi, uzun zaman kendi müziksel bağımsızlığını kazanma tutkusu yaşayan Birleşik Devletler'deki bizler anlarız. Chávez'in son derece zengin müzik malzemesini belki ödünç alamayız ya da kendimizi antik bir uygarlığın içinde kaybedemeyiz ama yine de artık bir kez harekete geçilmiş ve yol çizilmiştir. Chávez'in çalışmasıyla birlikte Yeni Dünya'nın kendi müziğinin ilk otantik işaretlerinden birini bulduğu giderek daha fazla ortaya çıkmaktadır.

*1967: Şimdi altmışlarının sonuna yaklaşan Chávez Meksika'nın müzik yaşamını canlandırma rolünü bıraktı. Zamanını bestelelerine, dünyanın çeşitli ülkelerinde misafir şef ve öğretmenlik yapmaya ayırdı. Müziğindeki özel ulusal göndermelerin artık kalmaması dışında tarzı fazla değişmedi. Saf Chávez havası yine de aynı kaldığından bu eksiklik şaşırtıcı derecede genel etkiyi çok az etkiler. İki karşıt görünümlü artan didaktik bir özellik göze çarpar. Bazı eserlerde daha önce nasılsa-yeni tınılar için cesur ve net adımlar atan birisi-yine aynıdır. Chapultepec'de Ulusal Arkeoloji Müzesi'nin açılışı için yazdığı son eseri Resonancies'ınsa görünürde bununla hiçbir bağlantısı yoktur. Bunun yerine daha çok tüm çalgıların en tiz ve en pes perdelerindeki sesleriyle kulağa saldırır. Gösterişten ziyade kafasından geçen alışılmadık çalgı birleşimleriyle kasten seçilmiş armonik gerilimlerin sonik olanaklarını test eder. Diğer yandan yazdığı dört (Üçüncü, Dördüncü, Beşinci ve Altıncı) senfonide belirgin bir klasikleşme eğilimi de vardır. Uzun, incelikle işlenmiş tonal ezgiler, karşı ezgisi bas ve eşliklerde yazılmış olan seslere karşı öne çıkar. Chávez'in cömertçe dalga dalga durmaksızın dinleyicinin üstüne boca ettiği notalar bazen boğucu olmaktadır. Ancak Chávez hiçbir zaman "rahat" bir besteci olmamıştır; müziği hem dinleyenler hem de müzisyenler için daima zorluklarla dolu*

*olmuştur. Müziği, tarzı sert ya da akıcı, ne olursa olsun çağımızın en dikkat çekici kişilikteki müziklerinden biridir.*

**Brooklyn'den Bir Besteci:**
**Otobiyografik Özet**

Brooklyn'de kasvetinden başka anlatacak bir şeyi olmayan bir sokakta doğdum. Ne bir gettonun cafcaflı renkliliğinden ne eski bir New England yolunun çekiciliğinden ne de öncü bir sokağın çiğliğinden eser yoktu. Sadece kasvetliydi. Büyük oranda İtalyanların, İrlandalıların ve Siyahların oturması dışında belki de en çok Londra'nın alt-orta sınıf kenar mahallelerinden birine benziyordu. Bunu belirtmemin nedeni orada hayatımın ilk yirmi yılını geçirmiş olmam. Diğer bir nedeni de ne zaman o sokakta doğan bir müzisyen olduğunu hatırlasam içimi bir sıcaklığın kaplaması.

Müzik insanların bağlanabileceği en son şeydi. Aslında ne ailemde ne de sokakta kendini müziğe adayan kimse yoktu. Büyük abim kızkardeşimin eşliğinde keman çalardı ve evde çeşitli operalardan çok da kötü olmayan potporiler seslendirilirdi. Daha neşeli anlarda piyanonun başında epeyce *ragtime* çalındığını da hatırlıyorum ama bu çok sık olmazdı. Kimse benimle müzik konuşmaz ya da beni konsere götürmezdi. Sanat anlamında müziği tamamen kendi kendime keşfettim. Besteci olma düşüncesi 1916 yılında yaklaşık onaltı yaşındayken yavaş yavaş aklıma girmeye başladı. Ondan önce iki yıllık ısrarlarım üzerine başladığım sıradan piyano dersleri almıştım. Ailem benden büyük dört kardeşimin hiç de beklenildiği gibi sonuç vermeyen müzik eğitimi için yeterince para harcadığını ve benim için sokağa atacak paraları olmadığını düşünüyordu. Bu akla yatkın düşünceye rağmen en sonunda ısrarım galip geldi. Bay Leopold Wolfsohn'un Brookyln Clinton caddesindeki piyano stüdyosunun kapısını çalarken titrediğimi ve korktuğumu açıkça hatırlıyorum. Bu duyguyu piyano dersleri vermeye başladığımda tekrar yaşadım.

Besteleme düşüncesi söylediğim gibi bir kaç yıl sonra geldi. Besteci olmak için armoni çalışmak gerektiğini farkettiğimde bir armoni hocası bulmak için bana yine Bay Wolfsohn yardımcı oldu. Armoni dersini mektuplaşma yoluyla öğrenebileceğim hayaline kapılmıştım ama birkaç deneme dersi beni bu yanılsamadan kurtardı. Böylece 1917 sonbaha-

rında rahmetli Rubin Goldmark'la armoni derslerine başladım. Yeni hocam *The Queen of Sheba*'nın ünlü bestecisi Karl Goldmark'ın yeğeniydi. Golmark'ın müziğin temellerini mükemmel bir kavrayışı vardı ve bu düşüncelerini nasıl aktaracağını çok iyi biliyordu. Çoğu Amerikalı bestecinin kuramsal eğitimlerinin başında, aldıkları yetersiz eğitimden çektikleri ızdıraptan kendimi kurtarmış oldum.

1918 baharında liseden mezun olmuştum ve artık tüm enerjimi müziğe adayabilirdim. Müzik eğitimimde devlet okulunun çok küçük bir rol oynamış olması şimdi bana garip geliyor. Ne okul korosunda şarkı söylemiş ne de orkestrada çalmıştım. Müzik dersleri bir şaka gibiydi. Tek bir ölçüyü bile doğru dürüst okumayı öğretmemişlerdi. Belki şimdi daha iyi olmuştur. Müziğe eğilimi olan genç bir insan muhtemelen bugünlerde kendi yeteneklerini geliştirmek için okulda daha kapsamlı bir yaklaşım bulabiliyordur.

Bu gelişim dönemi boyunca müzik literatürünü de öğrenmeye başladım. Sezgilerim sanki beni mantıksal olarak Chopin'in valslerinden Haydn'ın sonatinalarına oradan Beethoven'ın sonatlarından Wagner'in operalarına götürüyordu. Hugo Wolf'un şarkılarına, Debussy'nin prelüdleri ve Skriabin'in piyano şiirlerine yalnızca bir adım kalmıştı. Geçmişe bakınca herşey şaşırtıcı bir düzen içinde ilerlemiş gibi görünüyor. Hatırlayabildiğim kadarıyla kimse bana "modern müzik"ten sözetmemişti. Görünüşe bakılırsa doğal müziksel ilerleyişim içinde ona rastlamıştım. Bu keşfimi "modernler" diyerek ilk eleştiren de müzik konusunda inanmış bir tutucu olan Goldmark oldu. Bu, genç bir adamın isteğini kışkırtmak için yeterliydi. Aslında yasaklanması müziğin cazibesini arttırıyordu. Üstelik erişilmesi de kolay değildi. Savaş yeni müziği bir lüks haline getirmişti. Debussy, Ravel ve Skriabin'i getirmenin bedeli çok yüksekti. O zamanlar onsekiz yaşımda, bir şekilde en azından Goldmark'ın gözünde bir müzik isyancısı gibi bir ün kazanmıştım.

Beklenebileceği gibi o dönem çoğunlukla iki sayfalık şarkılar ve piyano parçalarından oluşan kompozisyonlarım kendi müzik zevkimin izlerini taşımaya başlamıştı. Sonunda Goldmark "modernist denemeler" olarak gözüken şeyleri incelemekten açıkça hiç bir keyif alamaz oldu. *The Cat and The Mouse* adındaki piyano eserimin eleştirisi gelinen son noktaydı.

Böyle bir müziği değerlendirebilecek hiç bir ölçütü olmadığını üzülerek kabul etti. O andan itibaren besteleme çalışmalarım ikiye ayrıldı: beni gerçekten ilgilendiren parçalar bir tarafta, "kurallar"a uygun yazılan öğrenci çalışmaları diğer tarafta.

Bu öğrencilik yıllarımda diğer müzik öğrencileriyle arkadaşlık etmeyi çok fazla aradım. Yalıtılmış ve çok fazla yalnız başıma çalışıyormuş duygusunu hissediyordum. Bugün de Amerika'da benzer biçimde büyük ya da küçük topluluklar içinde kendini yalıtılmış hisseden başka genç müzisyenler olduğuna eminim.

1920'li yıllarda ciddi niyetleri olan bir bestecinin eğitimini tamamlamak için yurtdışına gitmesi kaçınılmazdı. Savaştan önce besteciler için "yurtdışı"nın Almanya olduğu farzedilirdi. Ama ben savaş sonrası kuşağa aittim ve benim için "yurtdışı" kesinlikle Paris anlamına geliyordu. Sorun Paris'te ya da tüm Fransa'da tek bir allahın kulunu tanımıyor olmamdı.

O sıralar bir müzik dergisinde Amerikalılar için 1921 yazında Fontainebleau Sarayı'nda bir müzik okulu açılacağını yazan bir davet okudum. Bu duyuruya o kadar çabuk yanıt verdim ki ismim kayıt listesinin en başındaydı. Yaz okulu kapandıktan sonraki kışı da Paris'te geçirmeyi planlıyordum. Bu süre Fransa'ya uyum sağlamak ve birlikte çalışabileceğim bir hoca bulmak için bir olanaktı.

Fontainebleau okulunda Paris Konservatuvarı'ndan Paul Vidal bize kompozisyon dersleri verdi. Konuştuğu garip Fransız diyalekti yüzünden anlaşılmasının daha zor olmasının dışında o da bir Rubin Goldmark olup çıktı. Yaz çok fazla ilerlemeden okulda parlak bir armoni hocasının olduğu söylentisi dolaşmaya başlamıştı. Bu Nadia Boulanger'di. Armoni derslerimi çoktan bitirdiğimden bu haber beni doğal olarak çok fazla ilgilendirmedi. Boulanger'ın dersine "bir göz atmaya" razı olmam için bir öğrenci arkadaşımın beni epey ikna etmeye çalışması gerekti. O gün Boris Godunov'un bir bölümünün armonik yapısını anlatıyordu. Daha önce öğrenmenin böyle bir keyif ve berraklığına tanık olmamıştım. Galiba hemen hocamı bulduğumu düşündüm.

Yine de bazı düşünsel engelleri aşmam gerekti. Bildiğim kadarıyla şimdiye kadar kimse bir kadın hocadan kompozisyon dersi almamıştı. Bu açıdan bunu düşünmek bile saçmaydı. Herkes dünyada birinci sınıf bir

kadın besteci çıkmadığını biliyordu ve bu yüzden de bir kadının kompozisyon dersi vermesi beklenemezdi. Üstelik arkadaşlarım eve döndüğümde ne düşünürlerdi? Bu düşünce biraz fazla devrimciydi.

Yine de bu nedenlere rağmen Bayan Boulanger'i sonbaharda ziyaret edip beni öğrencisi olarak kabul etmesini istedim. O zamanlar otuz üç yaşlarında olmalıydı ve bildiğim kadarıyla onun ilk tam zamanlı Amerikalı kompoziyon öğrencisiydim. Benim yolumu izlemiş olan ve hala izleyen çok sayıda genç Amerikalı besteciye bunu anlaşılabilir bir gururla anlatıyorum. Bayan Boulanger'in benzersizliği iki özelliğinden kaynaklanıyordu: biri şiddetli müzik sevgisi diğeri de öğrencisindeki yaratıcı gücü ortaya çıkarma yeteneğiydi. Buna müziğin geçmişi ve bugününe dair sahip olduğu ansiklopedik bilgiyi, keskin eleştirel aklını ve tam bir kadın cazibesini ve esprili oluşunu ekleyin. Bu olağanüstü kadının Amerikan yaratıcı müziği üzerine etkisi bir gün mutlaka tam olarak yazılacaktır.

Paris'teki bir yılım önce ikiye sonrada üç yıla uzadı. Fransa'da müzik çalışmak için şanslı bir zamandı. Savaş yıllarının bastırılmış tüm enerjisi serbest kalmıştı. Paris, müzikteki bütün en yeni eğilimlerin kendilerini ispatlayacağı uluslararası bir arenaydı. Çoğu savaşın karanlık yıllarında yazılmış olan müzik şimdi ilk kez duyulabiliyordu. Schönberg, Stravinsky, Bartók, Falla tümü benim için yeni isimlerdi. Daha genç bir kuşaktan Milhaud, Honegger, Auric ve Altılar'ın diğer gürültülü üyeleri de dinlenebiliyordu. Fransa dışından bir çok bestecinin-Hindemith, Prokofiev, Szymanowski, Malipiero, Kodaly- çalışmaları seslendiriliyordu. İnsanın çalışmaları için ender bulabileceği kışkırtıcı bir atmosfer vardı.

Bu yeni çalışmaların çoğunun ilk seslendirmeleri Koussevitzky Konserlerinde yapıldı. Koussevitzky her ilk bahar ve sonbaharda yeni eserlerden bir ziyafet verilen Paris operasında bir dizi konser organize eder ve yönetirdi. Bu konserleri oda arkadaşım Harold Clurman'la (daha sonra New York'taki Group Theatre'ın yöneticisi oldu.) üç yıl boyunca düzenli olarak takip ettim. O günlerin sihirli sözcüğü "orjinallik"ti. Ve sanırım gençliğime rağmen ya da bu sayede ben de buna bir istisna değildim.

Paris'te geçirdiğim üç yıl boyunca eşliksiz insan sesi için bir kaç Motet, piyano için bir Pasakalya, flüt ve klarnet eşliğinde soprano için bir şarkı, yaylı dörtlü için bir Rondino ve son olarak orkestra alanındaki ilk eserim

tek perdelik *Grohg* balesini besteledim. Koltuğumun altındaki bu bagajla 1924 Haziranında Amerika'ya döndüm.

O zamana geri dönüp bakınca Amerika'daki müzik ortamından habersiz oluşuma şaşırıyorum. Elbette bestecileri etkileyen koşulları kastediyorum. Bir bestecinin eserlerini nasıl seslendirdiği ya da bastırdığı ve hayatını nasıl kazandığı aynı derecede bir bilinmezdi. Kasvetli Brooklyn sokağımı hiçbir müzik bağlantısı olmayan bir öğrenci olarak terk etmiştim. Şimdi neredeyse aynı koşullarda geri dönüyordum. Beni kaygılandıran Amerikanın el değmemiş bir toprak olmasıydı.

Yine de elimdeki acil iş org ve orkestra için bir senfoni yazılmasıydı. Nadia Boulanger eski New York Senfoniyle ve sonraki kış Boston Senfoniyle organist olarak bir anlaşma yapmıştı. Paris'i terketmeden önce de benden Amerika turnesi için bir org konçertosu yazmamı isteyecek cesareti göstermişti. Diğer yandan ben de bu teklifi kabul edecek cüreti göstermiştim. Bundan önce kapsamlı sadece bir eser yazmış olmama, bir çalgı olarak orgla ancak genel geçer bir tanışıklığımın olmasına ve kendi çalgılamama dair tek bir nota dahi duymamış olmama rağmen bunu yapmıştım. Senfoniyi Milford Pennsylvania'daki üç otelde bir piyanist olarak çalıştığım yaz besteledim.

Sonbaharda senfoninin orkestralamasını bitirmek ve etrafa bakınmak için New York'a döndüm. Ben farkına varmadan savaş sonrası Avrupa'daki etkinlikler Amerika'daki müzik çevrelerini de etkilemişti. Benim Fransa'ya gitmemden kısa süre sonra Uluslararası Besteciler Birliği ve Besteciler Ligi Amerikan halkına "solcu" yeni bestecilerin eserlerini tanıtmaya başlamıştı. Radikal eğilimler barındıran birçok diğer besteci gibi doğal olarak yardım için ben de onlara gittim. Maurice Bauer sayesinde bazı eserlerimi Besteciler Ligi'nin yönetimine çalmam için davet edildim. Yönetim Kasım konserleri için iki piyano parçamı – *The Cat and The Mouse* ve *Pasakalya*- oylayarak kabul etti. Bu benim kendi ülkemde eserlerimden birinin ilk seslendirilişi oldu. Bunu org ve orkestra için Senfonimin Walter Damrosch şefliğinde Nadia Boulanger'in solistliğinde Ocak ayında seslendirilişi takip etti.

Bu konserde o dönem "modern müziğe" karşı davranışın bir belirtisi olarak beklenmedik bir olay meydana geldi. Senfoni sona erip dinleyi-

ciler programdaki bir sonraki eseri beklerken Dr.Damrosch seyircilere dönüp: " Henüz yirmi üç yaşındaki genç bir adam böyle bir senfoni yazabiliyorsa beş yıl içinde cinayet işlemeye hazır demektir" dedi. Dinleyiciler arasındaki yaşlı hanımefendilerin müzikteki yeni tarzdan şok olmuş olabileceklerinden korkan Dr. Damrosch onları teselli etmek için böyle bir yol bulmuştu. En azından kısa konuşmayı ben bu şekilde yorumladım. Şansıma bu kehanet hiç bir zaman gerçekleşmedi.

Senfoninin seslendirilmesi Paris'te konserlerine hayran olduğum bir şefle yakın bir ilişki kurmamı sağladı. Serge Koussevitzky o kış Boston Senfoniyle şef olarak ilk dönemini yaşıyordu. Burada şans hem bana hem de genel olarak Amerikan müziğine olağanüstü biçimde gülmüştü. Koussevitzky Paris'ten gelirken sadece şeflik becerilerini değil aynı zamanda çağdaş müzikte yeni ve yaşamsal bulduğu herşeyi destekleme tutkusunu da beraberinde getirmişti. Boston'da görevli bulunduğu uzun dönem boyunca Avrupa'dan gelen yeniliklere açık olurken ısrarla genç Amerikan müziğini de savunmuştu. Amerikalılar olarak hepimiz ona çok şey borçluyuz.

Koussevitzky senfonimden hoşlandığını saklamadı. Bana gelecek kış Besteciler Ligi'nin oda orkestrasını tamamen modern bir konserde yönetmek için bir anlaşma yaptığını söyledi. Besteciler Ligi'yle anlaşmasında benim de bu konser için yeni bir eser yazmakla görevlendirilmem onun düşüncesiydi. Amerikadaki ilk kışım beklediğimden daha iyi geçecek gibi görünüyordu.

Ancak daha önemli başka bir konu, parasal mesele atlanmıştı. Daha iyi bir çözüm gözükmediğinden hocalık yaparak yaşamaya karar verdim. Sonbaharda Manhattan'da Batı Yetmiş dördüncü Cadde'de bir stüdyo açıp olağan duyuruları yaptım. Malesef bu hareketin hiç bir etkisi olmadı. Bir öğrenci bile çıkmadı. Senfoninin Boston'da seslendirilmesinden bu yana durum berbattı. Bir şeyler yapılmalıydı. İmdadıma Paul Rosenfeld yetişti. Brookyln'de öğrenciyken *Dial*'da çağdaş müzik yazılarını okumuştum. Lig konserinde piyano parçalarımın seslendirilmesini takip eden sabah ne kadar hoşlandığını söylemek için beni aramıştı. (Başkan Coolidge arasaydı daha fazla şaşırmazdım.) 1924 yılıydı, para boldu ve sürüyle sanat hamisi vardı. Ortak bir dost aracılığıyla Rosenfeld'e yok-

sul bir besteciye yardım edecek bir müzik Maecenas'ı (şair Virgilius ve Horatius'un hamisi, çn) bulup bulamayacağı soruldu. Rosenfeld bulabileceğini söyledi ve buldu. Kısa bir süre sonra bir deneme yılı için kurulan Gugenheim Vakfı'nın besteci olarak ilk bursunu ben aldım. Bir sonraki yıl burs yenilendi ve böylece 1927 sonbaharına kadar parasal desteği bulmuş oldum.

Şimdi tüm enerjimi Koussevitzky'nin Lig konseri için yazacağım yeni eserime ayırabilirdim. Karakter olarak hemen Amerikan olduğu farkedilebilecek bir eser yazmayı çok istiyordum. Bu "Amerikan" olma tutkusu dönemin bir özelliğiydi. Bu durum esin anlamında Senfonimin çok fazla Avrupalı olduğunu düşünmeme neden oluyordu. Daha önceki birkaç eserimde popüler müziğin ritmiyle çok az ilgilenmiştim fakat şimdi açıkça caz tarzını kullanmak ve onunla senfoni formunda ne yapabileceğimi görmek istiyordum. Rosenfeld yaz aylarında rahat çalışılacak bir yer olarak MacDowell Kolonisini[36] önerdi. Küçük orkestra için beş bölümlü bir süit olan *Music for Theatre*'ı orada yazdım. Kolonide aynı zamanda embriyo halindeki başka bir genç Amerikalı besteciyle Roy Harris'le tanıştım. Virgil Thomson ve Douglas Moore'u Paris günlerimden zaten tanıyordum ve Harris'le tanıştıktan kısa bir süre sonra Roger Sessions, Walter Piston ve Carlos Chávez'i de tanımaya başladım. Aynı türden ruhlara sahip bu besteciler grubuyla yakınlaşmam genel olarak Amerika'daki bestecilerin koşullarıyla aktif biçimde ilgilenmeme neden oldu. Üzerine gidilecek ilk sorun seslendirme konusuydu. Amerikalı bestecilerin yeterince seslendirilmediğini düşünüyorduk. (Bana göre hala yeterince seslendirilmiyor) Sessions'la birlikte 1928'den 1931'e kadar devam eden Copland-Sessions Konserleri adı altında bir dizi konser düzenledik. Başlattığımız bir yenilik, programlarımızın çoğunun Amerikan müziğinden oluşmasıydı. Daha sonrada New York'ta Yaddo Saratoga Pınarlarındaki birkaç festival düzenlenmesinde aktif görev aldım.

*Music for the Theatre*'daki caz öğesi, benim de Boston Senfoniyle birlikte Boston ve NewYork'ta solist olarak çaldığım bir sonraki eserim Pi-

361896'da besteci Edward McDowell Peterburgh, New Hampshire'da satın aldığı çiftliğinde farklı sanat disiplinlerinden sanatçıların özgürce çalışabileceği bir ortam tasarladı. Onuruna kurulan vakıf McDowell'in öldüğü yıl olan 1908'de ilk koloniyi ağırladı.çn.

yano ve Orkestra Konçerto'sunda daha ileri götürüldü. Bunun senfonik cazla "denemelerimin" sonu olduğu da anlaşıldı. Konçerto formu içinde, sınırlı duygusal kapsamını da düşünerek bu tarzda yapabileceğim her şeyi yaptığımı hissediyordum. Bunun müziksel olarak Amerikan olmanın kolay bir yolu olduğu doğruydu ama bütün Amerikan müziği iki baskın caz havasıyla- blues ve hareketli- sınırlanamazdı. Müziğin taşıdığı havadan bağımsız ve yine tamamen yerli olan caza özgü ritmik öğe, hiç şüphesiz klasik müziğimizde kullanılmaya devam edecektir.

1929'daki ekonomik krizden hemen önce RCA Victor Şirketi senfonik bir eser için 25,000 dolar ödül koydu. Bu miktarda bir para açıkça büyük ölçekli bir eser anlamına geliyordu. Bunu aklımda bulundurarak *Symphonic Ode* adında ödül için göndereceğim tek bölümlü büyük bir senfoni üzerinde çalışmaya başladım. Ne yazık ki *Ode*'u zamanında bitiremeyeceğimi farkettiğimde yarışmaya sadece iki hafta kalmıştı. Yapabilecek birşey olmamasının verdiği umutsuzlukla Paris'te yazılan eski *Grohg* balesine dönüp en sevdiğim üç bölümünü uzatarak tümüne *Dance Senfonisi* adını verdim ve son gün eseri gönderdim. Değerlendirme komitesi hiçbir eseri tam ödüle değer bulmadı ve ödülü beş yarışmacı arasında paylaştırmaya karar verdi. *Dance Senfonim* bana 5,000 dolar kazandırdı. Ardından *Symphonic Ode* tamamlandı ve Boston Senfoninin ellinci yıldönümü kutlamalarında seslendirilen eserlerden biri oldu.

Geçmişe bakınca *Ode*'un besteci olarak gelişimimde bir dönemin sonunu temsil ettiğini düşünüyorum. Onu takip eden eserler artık o kadar gösterişli tasarlanmadı. *The Piano Variations* (1930), *the Short Symphony* (1933) ve orkestra için *Statements* (1935) daha az gür ve yapısal olarak daha sadedir. Dinleyicilerin anlaması ve seslendirilmesi yine de hala zordur.

30'ların ortasında müzik severlerle yaşayan besteciler arasında giderek artan memnuniyetsizliği hissetmeye başladım. Eski "özel" modern müzik dinleyicileri çekilmiş bildik konser dinleyicileri de klasikler dışındaki herşeye karşı ilgisiz ya da kayıtsız kalmaya devam ediyordu. Biz bestecilerin sanki bir vakumda yaşama tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu hissediyordum. Üstelik radyo ve plak etrafında tamamen yeni bir dinleyici yetişyordu. Onları görmezden gelmenin ve onlar yokmuş gibi

yazmaya devam etmenin bir anlamı yoktu. Söylemek istediğimi en basit şekilde ifade edip edemeyeceğimi görmenin denemeye değer olduğunu hissediyordum.

Farklı tarzlarda da olsa çoğu son eserim bu yalınlaşma eğilimini gösterir. *El Salon Mexico* Meksika ezgilerine dayanan bir orkestra eseri, *The Second Hurricane* liseli okul çocuklarının seslendirebileceği bir opera, *Music for Radio* daha çok radyoda yayınlanmak üzere Colombia Radyo Şirketinin sipariş ettiği bir eser, *Billy the Kid* Ballet Caravan için yazılmış ezgisel olarak basit kovboy şarkılarını kullanan bir bale, The City, Of Mice and Men ve Our Town film için yazılmış eserlerdir.[37] Son iki ya da üç yıl içinde bu eserlere gösterilen ilgi bana Amerikan bestecisinin kaderinde kendi ülkesinin müziksel geleceğinde daha hakim bir rol oynayacağının yazılı olduğuna inanma cesareti veriyor.

*1967: Yukarıdaki sayfalar epey zaman önce yazılmıştı. Bu geçen dönemde kariyerin ortasında otobiyografik bir özet yazmanın ne kadar tehlikeli olduğunu öğrendim. Lütfedip tam olarak alıntı yapan eleştirmenler, besteciyi her zaman köşeye kıstırdıklarını düşünürler. Alıntılanan ifadeler çok eski tarihli olsalar da tırnak içine alınmaları sanki onları her tür eleştiriden korumaktadır. Bu yüzden kısa özetin son iki paragrafı bana oldukça zarar vermiş oldu. "Söylemek istediğimi en basit şekilde ifade etme" isteğim ve "yalınlaşma"dan sözetmem, daha karmaşık ve "zor" müziğimden vazgeçtiğim, sofistike bir müzik dilinden anlayan kültürlü dinleyicilere sırtımı döndüğüm ve artık sadece "kitleler" için müzik yazdığım anlamında kullanıldı. Yazıldığı döneme, 30'ların sonuna denk düşmesine rağmen tekrar tekrar alıntılanan ifadelerim sonraki çalışmalarım ve bir bütün olarak tüm çalışmam için kullanıldığında bana amaçlarım ve niyetlerimin aşırı basitleştirilmesi gibi geliyor.*

*Kendi bağlamında düşünüldüğünde o zamanki konumum çok da şaşırtıcı değil. 1939'un sonuyla beraber Amerikalı sanatçılar çok özel bir on*

37 *The City* Ralph Steiner ve Willard Van Dyke'ın 1939 Dünya Fuarı için Amerikan Planlama Dairesi'nin siparişi üzerine çektiği film Depresyon dönemi kent yaşamı üzerine bir belgesel, *Of Mice and Men* Steinbeck'in aynı adlı eserinin sinema uyarlaması Lewis Milestone'un yönettiği film 1939 Akademi Ödülünü kazanıyor ve *Our Town* 1940 Sam Wood'un bir Thornton Wilder uyarlaması.

*yıl, Harold Clurman'ın yerinde tabiriyle "ateşli yıllar" geçirdiler. Depresyon bütün sanatlarda sıradan insana karşı bir sempati ve onunla bir özdeşleşme dalgası yaratmıştı. Bu, müzik alanında birden şimdiye dek hiç olmadığı kadar bize ihtiyaç duyulduğunu hissettmemizle birleşti. Daha önce eserlerimiz büyük oranda kendinde bir amaçtan çıkıyordu: kimse bizden istemeden kendi ihtiyaçlarımıza göre yazıyorduk. Şimdiyse birden hiç olmadığı kadar işlevsel bir müzik talep ediliyordu. Klasik müzik bestecilerimiz için kesinlikle bu böyleydi. Sinema ve bale toplulukları, radyo istasyonları ve okullar, film ve tiyatro yapımcıları bizi keşfetmişti. Bu insanların giriştiği farklı türden çeşitli işlere uygun müzik daha sade ve direkt olmalıydı. Özellikle Amerikan manzarasını –endüstriyel arka planlar, Uzak Batı'nın kırları vb.. -çağrıştıran müziğin bir "pazarı" vardı. Müziğin bu yeni rolü hem girişimciler hem de besteciler tarafından benimsenmişti. Ancak 30'ların ve 40'ların başında bunun bir örneği henüz yoktu ve üstelik tam da Büyük Bunalımın ekonomik sıkıntılarının bizi de sardığı bir zamanda gelişmişti. Elbette aranıyor olmaktan memnunduk ve hem ortaklarımızı hem de kendimizi tatmin edecek bir tarzda yazmaya hazırdık.*

*Hükümetimizin bile bize ihtiyacı vardı. İlk kez Devlet Bakanlığı yaratıcı Amerikalı sanatçıların yurtdışı ziyaretlerine sponsorluk yapıyordu. 1941'de Nelson Rockeffeller başkanlığındaki Amerika Kıta Ülkeleri Arası İlişkilerin Koordinasyonu Bürosu birkaç aylığına Güney Amerikaya giderek iyi komşuluk ilişkileri geliştirmede görev almamı önerdi. 30'larda Meksika'ya yaptığım çeşitli ziyaretler sonucunda biraz Latin Amerika mizacı biraz da iyi sayılabilecek bir İspanyolca kapmıştım. Carlos Chávez 1932'de tümüyle Copland eserlerinden oluşacak bir programın dünyada ilk seslendirlişini yapma düşüncesiyle beni kandırarak güney sınırına yaptığım ilk ziyareti finanse etmişti. Ancak asıl 1941'de yedi farklı Güney Amerika ülkesine yaptığım ziyaret (gidişte Meksika dönüşte Kübayı da ekleyebilirsiniz) müzikleri ve kültürleri açısından aydınlatıcı oldu.*

*Yaklaşık altmış besteciyle tanışıp sohbet ettim, eserlerinin çoğunu dinledim ve son kompozisyonlarını birlikte çaldık ve tartıştık. Sorunlarımızı ve konumumuzu bir çok açıdan benzer bulduk. Özellikle Avrupayla kıyaslandığında müziksel bağımsızlığımızı kazanma yolunda ağır ilerleyişimiz*

*birbirine benziyordu. Bu benzerlikler aramızda karşılıklı hissettiğimiz, beni de Güney Amerikalı besteci arkadaşlarıma bağlayan güçlü bir bağ kurulmasını sağladı. Sonraki yıllarda en yetenekli Latin Amerikalı müzisyenlerin Tanglewood'a çalışmak için gelmesiyle bu bağ daha da sıkılaştı.*

*Güney Amerikaya bu ilk ziyaretim bana Santiago Şili'de Eylül'deki ulusal bayramları sırasında Piyano Sonatımı tamamlayışımı hatırlatıyor. Bir ay sonra bizim Besteciler Ligine benzeyen La Nueva Musica'nın finanse ettiği Buenos Aires'de eserin ilk halka açık konserini seslendirdim. Piyano Sonatı bilinçli olarak herhengi bir folk kaynağı kullanılmayan soyut bir müzik parçasıydı. Aynı şey iki yıl sonra tamamlanan Keman ve Piyano Sonatı ve 1946'da tamamlanan Üçüncü Senfonim için de geçerlidir. Appalachian Springs de aynı yıllara rastlar (1944). Tek folk ezgisi olarak 'Tis the Gift to be Simple ezgisi kullanılmış olmasına karşın genel olarak bu eser folk esinli olarak değerlendirilir. Bu noktayı vurgulamamın nedeni o dönem müziğim hakkında yerli malzemelerle süslü olduğu gibi bir yanılgının var olmasıdır. Çoğu kez çok farkına varmadan ulaşılmış belirli bir Amerikan havası ve kendi hoşlandığım tarzda kullanıp geliştirdiğim Billy the Kid ve Rodeo balelerindeki gibi özel folk temaları hissi veren ritmler ve ezgiler konusunda bir kafa karışıklığı varolduğunu düşünüyorum.*

*Appalachian Spring'in büyük bölümü ve Keman Sonatımın çoğu Hollywood'da Samuel Goldywn Stüdyolarında gece bestelenmişti. Karanlık bastıktan sonra film stüdyosunu gizemli bir hava kaplar. Issız ve boş sokaklar sanki etrafı duvarlarla çevrili bir ortaçağ kenti havasını yaratır; kapılardaki bekçilerin izni olmadan kimse ne dışarı çıkabilir ne de içeri girebilirdi. Bu inziva hali Appalachian Spring'de resmedilen Pennsylvania'nın kırlarının açıklığını ve huzurunu çağrıştırmak için gerekli olan dinginliği sağladı.*

*Bu sırada Bay Goldywn Groucho Marx'ı işe almıştı ve arasıra sohbet ettiğimiz stüdyonun yemek salonunda karşılaşırdık. Bir gece Piyano sonatımın yerel prömiyerinin yapılacağı Los Angeles kent merkezindeki bir modern müzik konserinde onu görünce çok şaşırdım. Gülümseyerek "Ne yaparsan yap ama Bay Goldywn'e sakın yazdığım bu ilerici işten sözetme, onu korkutabilirsin" dedim, sonra şakayla "üstelik benim de paylaşımcı*

*bir kişiliğim vardır" diye onu da şakayla karışık tehdit ettim.*

*Groucho geri gelip "Tamam, bunu sadece Bay Goldywn'le paylaştığın sürece sorun yok" dedi.*

*Appalachian Spring var oluşunu 1942'de bir gün ünlü müzik hamisi Bayan Elizabeth Sprague Coolidge'in Martha Graham'ın Dans Topluluğunun gösterisine götürülmesi gerçeğine borçludur. Gördüklerinden etkilenen Bayan Coolidge her zamanki cömertliğiyle kendisi için bestelenecek bir bale için Martha Graham'ı üç besteci seçmekle görevlendirmeye karar verir. Martha Hindemith, Milhaud ve beni seçer. O andan itibaren yazdığım müziğin Bayan Graham'ın özel yeteneklerine ve çok özel kişiliğine göre şekillendiğini hissettim. Baleyi tamamlamak yaklaşık bir yıl sürdü. O zamanlar: "balelerin ve müziklerinin ne kadar kısa ömürlü olduğunu bile bile tüm zamanımı modern bir dans topluluğu için otuz beş dakikalık bir esere harcamam ne kadar boş" diye düşündüğümü hatırlıyorum. Ancak zaman zaman olduğu gibi bu kez de eserin yazgısı bestecinin umduğundan çok farklı oldu. Baleden senfoni orkestrasına uyarlanan (özgün çalgılama on üç çalgıya göre yapılmıştı.) Süit bana iki ünlü ödül kazandırdı ve daha geniş kitleler nezdinde ismimin tanınmasını sağladı.*

*40'larda ülkenin çeşitli bölgelerinde çağdaş müzik ve çağdaş Amerikan müziği üzerine konuşmalar yapmaya başladım. Bu buluşmalardan biri beni 1946 baharında Chicago Müzik Kolejine götürdü. Bu ziyareti hatırlamamın nedeni kısmen turnedeki Cincinnati Senfoninin yöneticisiyle yaptığım telefon görüşmesi. Şef Eugene Goossens'in aniden hastalanması üzerine Chicago programında yer alan kendi eserim Appalachian Spring'den Süiti yönetmek isteyip istemediğimi öğrenmek için aradığını söyledi. Öneri çok davetkardı ama şimdiye kadar bir orkestrayı çok ender yönetmiştim ve ayrıca Appalachian Spring'ine bir şef olarak nasıl yaklaşmam gerektiğini bilmiyordum, böylece isteksizce de olsa "Üzgünüm ama bunu yapamam" yanıtını vermek zorunda kaldım.*

*Bu episodun yaşandığı tarihte en azından kendi eserlerimin nasıl yönetileceğini öğrenmeye karar verdim. Hem her besteci kendi eserinin nasıl tınlaması gerektiğini en iyi kendisinin bildiğini düşünür. Üstelik doğuştan bir icracı olduğumu düşünmek için de nedenlerim vardı. Dinleyicilerden hoşlandığımı ve onların da bunu karşılıksız bırakmadığını biliyordum.*

*Ama asıl sorun şuydu: üzerinde çalışacak bir orkestra olmadan insan nasıl şef olabilirdi?*

*1947'de Latin Amerikaya ikinci bir turneye çıkmam istendiğinde beklenmedik bir çözüm de ortaya çıkmış oldu. Carlos Chávez Üçüncü Senfonim için kendi orkestrası Orquesta Senfonica de Mexico'yu yönetmemi teklif etti ve benzer fırsatlar Montevideo ve Buenos Aires'de de karşıma çıktı. Burada evden uzakta, misafir olarak ağırlanmanın tüm avantajlarını kullanabileceğim bir çalışma olanağı buldum. Bu turnede dinleyicilerin ve orkestraların beni cesaretlendirmesiyle sonraki yıllarda Birleşik Devletler dışında Roma, Trieste, Zürih, Londra, Paris ve Münih gibi uzak yerlerde de ara sıra benzer bir "deneyimi" yaşamaya devam ettim.*

*Sonunda Amerikalı dinleyicinin karşısına çıkmaya kendimi hazır hissediyordum. Bu kez telefon çaldığında (1956'da) arayan Chicago Senfoninin yöneticisiydi ve beni Ravinia Parkındaki konseri yönetmem için davet ediyordu, artık keyifle "elbette, evet" diyebilirdim. Takibeden yıllarda da tekrar çağrılmamdan konserin yeterince iyi geçtiğini düşünebiliyorum.*

*Yaşlı ve bilge bir kadın bir zamanlar bana mükemmel bir tavsiyede bulunmuştu. "Aaron" dedi, "yaşlandıkça gençken yaptığından daha farklı, sürekli kendi gençliğinle yarışmayacağın bir iş bulman çok önemli." Şef bageti bu soruna benim bulduğum çözüm oldu. Bilindiği gibi şeflik yapmak bulaşıcı bir mikrop gibidir, bir kere bulaştı mı bir daha kurtulmak çok zordur. Daha da kötüsü her seferinde daha iyi hale gelirsiniz; provalara daha hakim, jestlerde daha ekonomik, seslendirme esnasında giderek daha rahat olunur. Dünyanın çeşitli ülkelerinde elliden fazla senfonik organizasyonda yer almış bulunuyorum. Bazen en iyi dinleyicilerimin İngiltere ve İskoçya'da bulunduğunu düşünüyorum. Konserlerin tekrarlanması ve BBC radyo ve televizyonunda yayınlanması İngiltere'yle aramda benim açımdan hiç bitmeyeceğini bildiğim onlar için de sürekli olmasını arzu ettiğim güçlü bir bağ kurdu.*

*Bu geç başlayan kariyerimde en sevgi dolu anılarımdan biri de Charles Munch ve Boston Senfoni Orkestrası'yla ilgilidir. Boston Senfoni 1960'da Japonya, Filipinler ve Avustralya'ya ilk turnesine çıkacağı zaman beni de misafir şef olarak davet etti. Osaka, Yawata, Okayama, Shizuoka, Koriyama, Nagaoka ve tabiiki Tokyo'da orkestrayı yönettim. Bay Munch'un*

*orkestrayı yönettiği gecelerde bir Çaykovsky senfonisi çalınırken merakla duygularını belli etmeyen Japon dinleyicilerin yüzlerini izlerdim. Bu kadar açıkça duygusal olan bir bestecinin Japonlar gibi çok farklı mizaçtaki bir halkın ilgisini nasıl böyle sürükleyici biçimde çekebileceğini anlamaya çalışırdım. Yüzlerinden hiç bir tepki okunmazdı. Yanıt senfoninin sonunda gök gürültüsü gibi patlayan alkış sesleriyle gelirdi.*

*Turne en azından benim için romantik biçimde sona erdi. Orkestrayla son kez Avustralya Adelaide'de sahneye çıktım. Yerel konser sponsorlarının ricası üzerine kendimi Çaykovsky'nin Beşinci Senfonisini ilk, muhtemelen de son kez yönetirken buldum. Konserden sonra verilen resepsiyonda Boston Senfoninin çalışından çok etkilenmiş olan belediye başkanı bana açıkça böyle bir orkestrayı kendi şehrinde nasıl kurabileceğini sordu. Bizim İngiliz kuzenlerin İngiliz çimenini nasıl yetiştirebileceklerini soran Amerikalılara verdiği "bol yağmur ve dört yüz yıl" yanıtını hatırlayarak "Tek gereken bol para ve yetmiş beş yıl" cevabını verdim.*

*Boston Senfoniyle 1925'de Music for Theatre'ın seslendirilmesine dayanan birlikteliğim 1940'da Berkshire Müzik Merkezinin kurulmasıyla yeni bir boyut kazandı. Orkestranın Tanglewood'daki yaz festivalinin bir parçası olarak yetenekli öğrencilere bir okul açılması düşüncesi Serge Koussevitzky'nin aklına gelmişti. Amerikanın müzik yaşamı için önemli sonuçları olacak bu riskli işe biraz gönülsüz olan mütevelli heyetini ikna eden yine Serge Koussevitzky oldu. Bilinen coşkusu ve öngörüsüyle Koussevitzky en iyi öğrencilerin en iyi hocaları-bu durumda orkestranın önde gelen müzisyenleri- hakettiği düşüncesinin propagandasını yaptı. Doğal olarak asıl derdi genç şeflerin ve öğrenci orkestrasının yetiştirilmesiydi. Ancak opera, koro, oda müziği ve kompozisyon dersleri de okul etkinliklerinin bir parçası haline getirildi ve amatör müisyenler için bile bir bölüm açıldı. Beni Kompozisyon Bölüm başkanı olarak davet etti, Paul Hindemith'in de –ilk iki yaz okulda bulundu- misafir hoca olarak aramıza katılmasını istedi. Yirmi beş yıllık bir dönem boyunca (1965'deki emekliliğime kadar) Amerika'nın en yetenekli gençleriyle birarada bulundum. Yazlarım forumlar, dersler, konferanslar, provalar, konserler ve kompozisyon sınıflarıyla doluydu. Heyecan verici ve verimli bir dönemdi.*

*O canlı yılların tüm deneyimini özetlemek kolay değil. Üç şey hatır-*

*lıyorum. İlki Serge Koussevitzky'nin teşvik edici önderliği. Her şeyden önce müzik sanatına ve Amerikanın mutluluğuna tutkuyla kendini adayışı zaten onunla ilişkiye geçenlere hemen kendini anlatıyordu. İkincisi genç yeteneklerin gelişimini izlemekten duyduğum mutluluktu. Leonard Bernstein, Lukas Foss, Eleazar de Carvalho gibi öğrencilerin şefliğinde öğrenci orkestrasının provalarına katılanlar ve seslendirmelerini dinleyenler Tanglewood'da yaşanan heyecan verici anların özel havasını kolay kolay unutamaz. Son olarak Chicagolu aydın bir müzik hamisi olan bestecilerin dostu Paul Fromm'un finanse ettiği Fromm Çağdaş Amerikan Müziği Festivali ilerici eğilimler taşıyan ve benzersiz yetenekteki genç yaratıcıları Tanglewood'a getirerek müzik yaşamımıza ayrı bir keyif ve şevk vermişti.*

*Bir gün o Tanglewood yıllarının tüm hikayesini yazmayı planlıyorum. Okul dönemi kapandıktan sonra Berkshire tepelerinin huzuru içinde kendi eserlerim üzerine çalışarak geçirdiğim haftalar hoş anılarım arasında daha önemsiz biryerde durmuyor. Quite City, açılış sezonundan sonra Tanglewood'un aşağısında kalan yoldaki bir çiftlik stüdyosunda böyle bestelendi. Altı yıl sonra Üçüncü Senfonimi Massachusetts Richmond'da ahırdan bozma küçücük bir yerde tamamladım. Richmond'daki başka bir barınak on dört yaz boyunca uzak dağların ve açık çayırların güzel manzarasıyla evim oldu.*

*Schönberg yöntemi (estetik anlamda değil) Piyano Fantazisi (1957) ve Connetations for Orchestra (1962) gibi eserlerden görülebileceği gibi sonraki eserlerimde de ilgimi çekmeye devam etti. On iki sesle yazmayı, tonal besteciyi akor yapısını düşünürken gelenekçilikten kurtulmaya zorlaması ve ezgisel ve figürsel hayal gücüne tazelik katması anlamında özgürleştirici buldum. Connotations benim ilk oniki ses orkestra çalışmamdı ve Lincoln Merkezindeki yeni salonlarının açılış programı konseri için New York Filarmoninin siparişi üzerine bestelemiştim. Yapıtımın sert armonileri yeni salonun tiz akustiği ile keskinleşerek çok sayıda dinleyiciyi, özellikle ikinci bir Apppalachian Spring bekleyenleri hayal kırıklığına uğrattı. Birkez daha benim "klasik" ve "popüler" çalışmalarım arsındaki ikilik üzerine tartışmaları yeniden gündeme getirdi. Yalnızca beni bu iki karşıt tutum arasında bir yere yerleştirmeye çalışan eleştirmenlerin benden destek bulamayacaklarını söyleyebilirim. Müziğimi tek bir öngörüyle*

*yazdığımı düşünmeyi tercih ediyorum: farklı sonuçlar ortaya çıkmasının nedeni her yeni eserle onu yazma amacımı gözetmem ve hangi müzik malzemesiyle işe başlayacağımı hesaplamamdır. Müziksel düşünceler parçayı ortaya çıkarır ve kendi karakteri olan düşünceler yazılacak kompozisyonun da doğasını belirler. Besteci olarak hem anlaşılabilir hem de zorlu eserler yazmış olduğumu fark etmek beni çok rahatsız etmiyor. Kendimi tek bir besteleme yaklaşımıyla sınırlamış olsaydım hiç şüphesiz daha tutarlı bir isme sahip olabilirdim, ama bir yaratıcı olarak bu beni daha az mutlu ederdi. İngiliz eleştirmen Wilfrid Mellers bunu şöyle açıklıyor:*

> *"İki tarz arasında temel bir ayrım yoktur; sadece teknik olarak aynı duyarlılık, değişen amaca uyarlanır."*

*Söylediğinin gerçek olduğunu umuyorum.*

# 3. Günümüz

# Elliler Kuşağı

20.yüzyıl müzik tarihinde araya İkinci Dünya Savaşı girmeseydi ne olurdu diye sorulabilir. Berg 1935'de ölmüştü; çarpışmalar sona erdiğinde Bartók ve Webern de ölüydü ve Schönberg yetmişinci doğum gününü geçirmişti. Stravinsky Yeni-klasikçi estetikle anılıyor, birçok besteci de onu takip etmekten memnun gözüküyor gibiydi. 40'ların sonuna doğru yavaş yavaş yeni bir avangardın hazırlanmakta olduğu belli olmaya başladı. Geçmişe bakınca savaşın sonunda, yeni düşüncelerin etkili olmaya başladığı açıktı; bir yere kadar Birinci Dünya Savaşı sonu olanlarla aynı yenilenme ve canlanma atmosferi vardı: birden savaş sonrası 1945 kuşağının 1920 devrimini olduğu gibi kabul etmeye isteksiz olduğu ortaya çıkmaya başladı.

Savaş yıllarının bu genç adamları Almanya, Fransa, İtalya, Rusya ve İskandinav ülkelerinde ilerici kompozisyon örneklerine ulaşmanın tümüyle olanaksız olduğu bir dönemde yetişmişlerdi. Bu türden bütün müzikler Nazi işgali altındaki ülkelerde *Kulturbolschewismus* (kültürel bolşevizm, çn.) olarak lanetlenmişti. Almanya'nın yenilmesi Nazi yasaklarının da sonu anlamına geldi. Yeni kuşağın en çok öğrenmek istediği bu müzik, hakkında birşeyler duyup okudukları ama gerçekten hiç karşılaşmadıkları bir müzikti. En şiddetli yasaklara maruz kalan eserler Schönberg ve taraftarlarınınkilerdi. Ancak genç insanlar onlara göre olmadığı anlatılan bu şeyler hakkında kesinlikle bilgi edinmeye karar vermişti. Bu mahrum kalma durumundan on iki ses müziğine karşı etkileyici bir akın doğdu. Oniki ses sisteminin bundan başka bir çekiciliği daha vardı- bu bir yön-

temdi; bir yön gösteren ve aynı zamanda düzen ve mantık vaadeden bir yaklaşım kendi başına amaç arayan genç yaratıcı için büyük bir olanaktır.

Daha eski kuşak olarak bu gelişmenin bizi şaşırttığını itiraf etmeliyim. Üstelik on iki ses sistemi bizim için yeni bir şey değildi; bu müzik kafamızda hemen hemen sadece Schönberg, Berg ve Webern'in müziğini (fakat aslında Webern'in son eserlerinden haberimiz yoktu) çağrıştırıyordu. Daha genel olarak da bu müziği Orta Avrupa yöneliminin bir karakteristiği olan Viyana ve Dışavurumcu estetikle hatırlıyorduk. Özellikle Birleşik Devletlerde post-Romantik duyarlılık bize göre değilmiş gibiydi. İhtiyacımız olan daha iyimser, daha dinamik bir ruhu olan ya da bize öyle gelen bir müzikti. 1940'ta her şey bize Schönberg etkisinin azalmakta olduğunu ve savaş sonrası dünyada da kalesinin doğal olarak Merkez Avrupa olmaya devam edeceğini düşündürüyordu. Viyana Ekolunun on iki ses sistemi sadece Avusturya ve Almanya'da değil aynı zamanda Fransa, İtalya ve İngiltere'de de yeni bestecilerin asıl ilgi odağı olduğunda ve yavaş yavaş dünyanın diğer ülkelerine yayılmaya başladığında ne kadar şaşırdığımızı bir düşünün.

Belirli sayıda daha eski bestecinin tam savaş sonrasında Schönbergci oniki ses sistemine kazanıldığı doğrudur. İtalya'dan Luigi Dallapiccola, İsviçre'den Frank Martin ve Birleşik Devletlerden Roger Sessions aklıma ilk gelenler. Ancak bu bestecilere şimdi ılımlı oniki sesçiler denilebilirdi. Bu yeni kuşaksa daha kapsamlı ve bütünsel bir on iki ses ilkesini Schönberg'de değil Anton Webern'de keşfetmişlerdi. Uzun zaman önce, 1951'e kadar yaşayan Schönberg "kendi çömezinin kendisine karşı bir silah olarak kullanıldığını görmekten duyduğu acıyı" tatmıştı. Genç insanların gözünde Schönberg kötü yola düşmüş biri gibiydi. Keşke bunun nedeni sadece 19. yüzyıl geçmişine dönük koparılamaz bağı olsaydı. (Amerika'daki olgunluk yıllarında bile ara sıra tamamen tonal kompozisyonlara geri döndüğünü unutmayalım.)Yeni avangardın öncüleri sağlam bir dayanak buldular: Schönberg'i bir öncü bir yenilikçi olarak kabul ediyorlar ama yeni akıl hocaları ve rehberleri Webern'e bakarak onun yapısal işlemlerini ve estetiğini reddediyorlardı.

Savaş sonrası kuşak çok geçmeden iki parlak lider ve sözcüsünü, Paris'te Pierre Boulez ve Köln'de Karlheinz Stockhausen'i keşfetti. Yak-

laşık aynı yaşlarda kendi ülkelerinde müzik eğitimi almışlar ve ilginçtir daha sonra her ikisi de Paris'te Olivier Messiaen'in öğrencisi olmuştu. Onlar adına sevindirici olan şey her ikisinin de düşüncelerini düzyazıyla bazen de ateşli polemik makalelerle gayet iyi ifade edebilmeleriydi.

Boulez özel olarak Webern'in müziğine özgü düşüncelerin propagandasını yapıyordu. Çok kısa bir zamanda Boulez Fransa'daki yeni müzik akımının öncüsü haline geldi. Boulez'in kurduğu ve yönettiği *Domaine Musicale* aracılığıyla Viyenalı ustaların eserleri Paris'te ilk kez sık sık dinlenebildi. Beklenebileceği gibi canlı bir karşıtlık ortaya çıktı. Fakat Paris tam da böyle bir ortam için yaratılmıştı. Yeni sanatsal düşüncelere sahip bu küçük *chapelle*'e[38] tutucu basın şiddetle saldırdı ve uzun zamandır Fransız sanat hayatının ünlü bir özelliği olan şiddetli yanıtlar da geldi.

Boulez ve arkadaşları neyi başarmak istemişlerdi? Yakın zamanlı sayılabilecek bir röportajda bu soruya Boulez şöyle yanıt verdi:

> "Savaştan sonra hepimiz çevremizdeki dünya gibi müziğin de kaos içinde olduğunu hissettik. Sorunumuz geçmişte neyin iyi neyin kötü olduğunu bularak yeni bir müzik dili yaratmaktı. 1950 yılı sıralarında ve sonraki üç yıl boyunca müzik üzerine tam bir hakimiyet kurmaya çalıştığımız bir döneme girdik. Tam diziselleştirmeyle (serialization) yapmaya çalıştığımız şey bestecinin iradesi lehine önceden belirlenmiş sistemi yoketmekti."

Bu ifadedeki anahtar kelime bana "tam diziselleştirme" gibi geliyor. orjinal oniki ses yöntemini oniki ses ilkelerinin yeni uygulamalarından ayırtetmek için dizisel müzik teriminin kullanılması üzerinden fazla zaman geçmedi. Aradaki fark, dizisellikte Schönberg'de olduğu gibi sadece seslerin değil bunun yanında sesle direkt ilgili olmayan ritm, dinamikler, ses rengi ve atak türleri gibi öğelerin de tümüyle kontrol altına alınarak dizisel hale getirilmesidir. Bir kompozisyonun tüm parametreleri kontrol altına alınır ve kompozisyonun her bir görünümü orjinal on iki ses dizisine ait bazı formların permütasyonları olarak kullanılır. (Sırası gel-

38 Azizlerden kalan çeşitli eşyaların saklandığı türbe benzeri bina. Daha sonra özerk kiliseler olarak genişletilerek din adamları yanında müzisyen ve şarkıcılarında istihdam edildiği kurum haline geldi. çn.

mişken bugünlerde, Amerikalı Milton Babbit'in 1947 ya da 1948 civarında tam diziselleştirmeyi kullanan ilk besteci olduğu öne sürülüyor.)

Bu yeni tam denetim kuramını ilk duyduğumda oldukça tedirgin olduğumu hatırlıyorum. Ancak sanatçıların açıkladığı kuramlara fazla kafayı takmamak gerekiyordu, sonuçta bizi kucaklaması gereken şey yine müzikti. Kesin olan şey çoğu genç bestecinin tam diziselleştirme düşüncesine aşık olması ve çok farklı kalitede çok sayıda müziğin ortaya çıkmış olmasıydı. Bazen buna "rakam bilimiyle besteleme" adı da takılmıştı. En iyi yeni besteciler arasında İtalya'da Luigi Nono ve Luciano Berio, Almanya'da Hans Werner Henze, Belçika'da Henri Pousser ve Fransa'da Gilbert Amy ve Jean Claude Eloy, Polonya'da Krzyzstof Penderecki ve Witold Lutoslawski İngiltere'de Maxwell Davie ve Japonya'da Toshiru Takemitsu ve daha yaşlı olan Matsudaira vardı. Sadece Batı Yarıküresinden isimleri anmamın nedeni tüm bu adamların farklı düzeylerde de olsa avangard bir konumu temsil etmeleriydi. Çok zaman geçmeden tam diziselleştirmenin yeni bir uygulama alanı özellikle Stockhausen'in etkin olduğu elektronik müzikte bulundu.

Dizisel yazıma tipik bir örnek Boulez'in baş eserlerinden biri olan *Le Marteau sans maitre*'dir. İlk kez 1955'de dinlenilen bu eser Rene Char şiirlerinin şarkıcı ve altı çalgı-flüt, viyola, gitar, vibrafon, xylorimba ve perküsyon için bestelenmesidir. Genel tasarımı Schönberg'in *Pierrot Lunair*'inden farklı değildir. Çalgısal renkleri daha hassastır -daha Fransız bulduğumu söylemeliyim. Vokal hat açıkça çoğu yeni müzite kullanıldığı gibi geniş aralıklı sıçramalara dayanır ve Webern'in şarkılarından kaynaklanır. Bugünkü müziğin başka bir özelliği de inanılmaz bir ritmik ve örgüsel karmaşıklıkta olmasıdır. *Le Marteau* Webern'le birlikte Fransız duyarlılığı açısından Debussy'den, ritmik işlemler açısından da Stravinsky'den etkilenmiştir. Baden-Baden'de dinlediğim ilk seslendirmede dizisel tekniğine rağmen Boulez'in Fransız özelliklerinin karakterini bu denli kaybetmemiş oduğunu farketmek ilginçti.

Çok geçmeden ironik bir gerçek ortaya çıktı: tam diziselleştirilmiş müzik dinleyici üzerinde çoğu zaman kaotik bir izlenim bırakıyordu. Kontrol tamamen sahne arkasındaydı. Dinlediğimiz müzik, dokusu atomize

olmuş (bazen adlandırıldığı gibi pointillist[39]) bir sürekliliği olmayan tamamen atematik ve bir sonraki anda ne olacağını kestirmenin zor olduğu bir müzikmiş gibi görünüyoru. Doğal olarak özellikle ilk dinleyicileri üzerinde kafa karıştırıcı bir etki bıraktı. Çoğu insanın şikâyet ettiği bu statik özellik kaçınılmaz olarak diziselliğinden kaynaklanıyordu. Taşıdığı havanın çeşitlilik göstermemesi ve kişisellikten uzak görünmesine bağlı olarak hep aynıymış izlenimi de bu monotonluk hissini güçlendiriyordu. Bazı renk şemalarına belirgin bir düşkünlük ortadaydı. Çoğu kez vibrafonla ifade edilen camsı tınıların aşırı kullanımı bir süre sonra selesta, glockenspiel, piyano ve bu tip diğer çalgıların kullanımıyla tamamen vazgeçilmez hale geldi. Öyle bir perküsyon tutkusu ortaya çıktı ki yeni eserler için düzenlenen ödüllü yarışmaların düzenleyicileri bir süre sonra yedi perküsyon çalgısından daha fazlasını değerlendiremeyeceklerini duyurmak zorunda kaldı. Ayrıca yeni müzik en iyi yorumcuların teknik becerilerini bile zorlayan uç noktalara gitti. Birçok iyi müzisyen katı bir dizisel parçayı sadece okumakta bile kendi bilgilerini çok fazla aşan sorunlar yaşamaya başladılar. Böylece öngörülememe öğesinde zirveye çıkan katı bir dizisellik, genellikle büyük teknik zorluklarla dolu bir müzik ortaya çıkardı. Eleştirmen Frederick Goldbeck diziselcilik içindeki öngörülemez öğenin yerini şu sözlerle tam olarak tespit eder:

> "beklenmeyen öğe tek başına bırakıldığında sistematik olarak bizi beklenmeyeni beklemeye iten bu sistemin geçersizleşeceği bir an kaçınılmaz olarak gelecektir."

Gerçekte kimse sistemi geçersizleştirmedi. Besteciler tam denetimle ilgili olarak rakamların karmaşık gizemine başvurmadan benzer sonucu elde edebilecekleri bir yolu basit bir şekilde buldular. Rakamlarda saklı bir mantık dinleyen kulakta istenilen etkiyi sağlamayabilir; bestecinin rakamlardan türeterek mi yoksa serbestçe seçilen notalarla mı çalışmaya karar vermesi buradan elde edeceği müzik söz konusu olduğunda daima ikincil bir önemde olacaktır.

---

39 Pointilizm terimi köken olarak 19.yüzyılda renkleri noktalar biçiminde yanyana koyarak resim yapma akımına verilen isim.

**Rastlamsal Müzik**

Planlı bir eserin karşıtı, rastlantının ya da belirsizliğin başrol oynadığı eserdir. Bu planlanmamış bir sonuç planlama kavramı en azından bugün tüm dünyada oldukça fazla sayıda besteciyi etkiliyor.

1912'de Kaliforniya'da doğan John Cage genellikle rastlamsal müziği keşfeden kişi olarak kabul edilir. Gençken Henry Cowell ve Schönberg'in öğrencisiydi ve sonra Varese ve Satie'nin hararetli bir müridi oldu. İlk "tuhaflığı" hazırlanmış piyano denilen gelişmede kendini gösterdi. Cage, piyanonun telleri arasına yabancı cisimler sokarak çalgının sesini dönüştürebileceğini keşfetti. Piyano yeni bir kişilik kazanmıştı- sesi belli belirsiz bir Bali gamelan grubunu andıran teneke gibi bir vurmalıya dönüştü.

40'ların başında Cage, etkinliklerinin merkezini New York'a taşıdı ve bazıları daha sonra ünlü olan bir grup ressam[40] üzerinde ciddi bir etki yarattı. Yavaş yavaş besteci daha fazla saf ve yalın bir müzik yazmaya yöneldi. Rasyonel akla inanmayan ve üzerimizde kendi iktidarını kurmanın yollarını araştıran Zen felsefesinin giderek güçlü bir taraftarı haline geldi. Sanatçının bilinçli yaratıcı gücünü terk etme düşüncesinde daha kararlı olmaya başladı. Bunun sonunda kompozisyonlarında kullanacağı notalara karar vermek için zar atmak, yazı tura atmak gibi "tesadüfi belirleyenler" yaklaşımını geliştirdi. Daha sonra işi, ilgisini çeken rastlantı olaylarına, kaynağı ne olursa olsun doğal hallerinde ya da elektronik olarak yükseltilen seslerin her tür gürültüsünü de sokmaya kadar vardırdı. Bugün Cage hiç bir somut örneği olmayan gürültü üretim fenomenleri üzerine bildirilere yoğunlaşarak pratik olarak müzik alanından çıkmıştır.

Cage'in düşüncelerine nasıl tepki verileceği bana büyük oranda insanın mizacıyla ilgiliymiş gibi geliyor. Sanatı insanın akıldışılığına karşı bir siper ve insanın yapıcı güçlerinin bir anıtı olarak düşünenlerin Cage estetiğiyle hiç bir işi olmayacaktır. Ancak kaosun eşiğinde sallanmaktan zevk alanlar açıkça ondan etkilenecektir. Nasıl tepki gösterilirse gösterilsin Cage'in belirsizlik ilkesini sadece müzikte değil sanatın tüm alanlarında başarıyla propaganda etmesinin hem burada hem de yurtdışında yaygın bir etkisi olduğu inkar edilemez. Açık (kararlaştırılmamış) formları, tasarlanmamış sonuçları ve beklenmedik olasılıklarıyla bu doğaçlamacı

40 Soyut Dışavurumcu ressamlar Robert Rauschenberg and Jasper Johns.çn

yaklaşım gelecek bir zamanda da etkisini sürdüreceğe benziyor.

Belirsizlik ilkesinin elbette farklı versiyonları da vardır. Bunlar bir bestecinin "kompozisyonun" tümünü biçimlendiren bir karar vermesinden "herhangi bir parça hazırlayıp onu çalmaya" karar vermeye, çeşitli düzeylerde kontrol edilen rastlantı öğesine kadar değişen yollarla bazı Avrupalı besteciler tarafından kullanılmaktadır. Rastlantıya bağlılık düşüncesine dikkat çeken ilk Avrupalı parça Karlheinz Stockhausen'in *Piano Piece XI* oldu. Bu eserde besteci on yedi kısa bölümde gruplanmış notalar verir. Bu fragmanların hangi düzende çalınacağı belirsizdir. Tek bir karton plakaya yerleştirilmiş parçalar piyanistin bir bakışta görebileceği şekilde ayarlanır. Stockhausen başlangıç noktasına bağlı olarak farklı olasılıklar belirler. Böylece parçanın süresi ve biçimi her seslendirmede farklı hale gelir. Pierre Boulez Piyano sonatı No.3'de olduğu gibi bunu bütün bölümlere uygulayarak Cage'in düşüncesini geliştirdi. Bölümlerin hangi sırayla çalınacağı seslendirenin nerede başlayacağına karar vermesine bağlıdır; seçimini bir kez yaptıktan sonra bestecinin önerdiği çeşitli alternatifler arasından seçim yapmaya devam eder. Seslendirici bölümler içindeki fragmanları çalabilir ya da bazılarını atlayabilir, tempo ya da dinamikleriyse kendisi belirler. Seçim yapmadaki bu geniş serbesti sonuçta bir parçanın iki ayrı seslendirilmesinin kesinlikle aynı olmamasını sağlar.

Rastlantı öğesine dair başka yöntemler de kullanılmıştır. Bir kaç yıl önce Amerikalı besteci Henry Brant, müziğin genel akışı içinde daha önce belirlenmemiş noktalarda girerek tüm müziğe kendi katkısını yapacak, konser salonunda farklı yerlere dağıtılmış farklı müzisyen grupları gerektiren *The Universal Circus* isimli eserini yazdı. Böylece şefin görevi bir trafik polisine indirgenir: müziği bildiğimiz anlamda yönetmeden, ses labirenti içinde ve dışında bulunan çeşitli gruplara yol gösterir. Stockhausen'in orkestra eseri *Gruppen* üç şefin yönettiği birbirinden tamamen bağımsız üç küçük orkestra için bestelenmiştir. Yine burada da planlanmamış olayların gerçekleşmesi kaçınılmazdır.

Seslendiricinin kendi notalarını doğaçlayarak müziksel yaratıcılığını kullanabileceği ölçüde sınırsız bir seçim serbestisine sahip olmasına sadece bir adım kalmıştır. John Cage'in ilk hayranlarından Morton Feldman *Out of Last Pieces* adlı orkestra eseri de dahil bazı eserlerinde tam

da bunu yapar. Grafik kâğıdına yazılan bu kompozisyonda seslendiriciye hiçbir nota ya da ritm vermez.[41] Bütün verilen ya akor ya da verili vuruşla birlikte çalınacak nota sayısı, çalgı perdelerine (genelde tiz) dair genel kurallar ve dinamik şiddetidir. Beklenebileceği gibi bu işlemleri yaratıcı bir biçimde gerçekleştirmek için becerileri birbirinden çok farklı olan orkestra müzisyenleriyle Feldman'ın bu planını gerçekleştirmesi kolay değildir.

Müzisyenlerin küçük gruplarda doğaçlaması uzun zamandır caz dünyasının tanıdık olduğu bir özellikti. Los Angeles'da Kaliforniya Üniversitesi'nde kendi konser müzisyenleriyle birkaç yıl çalışmış olan Lukas Foss klasik müzikte grup doğaçlamasının ustalıklı bir formunu geliştirdi. Bu tarz doğaçlamada grup içindeki icracıların tepkilerine dayanan ayrı bir özellik vardır. Bunlar müziğin biçimine ve kapsamına göre anlık kararları belirleyen tepkilerdi. Oda eseri *Echoi*'de Foss'un virtüöz müzisyenlerden istediği şeyi, yani grup içinde sıkı koordinasyonu ve rastgele buluşları gerçekleştirmek gerçekten çok zordur.

John Cage'in arkadaşı Feldman gibi Earle Brown da eserin ideal yaratımı için seslendirilmesi esnasında her seferinde farklı olması gerektiğini önerir. Bu bir Calder[42] hareket düzenindeki değişen pozisyonlara oldukça benzer. 60'ların başında Brown küçük ve büyük orkestra grupları için *Available Forms I* ve *II*'yi bestelemişti. Bu eserlerinde besteci müziksel olaylar verir ve bunlar bu şekilleriyle prova edilirler ama seslendirme farklıdır. Konser anında ne olduğunu besteci şöyle anlatır:

> "Şefler biribirinden bağımsızdır. Ama elbette olasılık kombinezonlarının karşılıklı bilgisine sahip olduklarından seslendirme süreci içinde kendi geliştirdikleri formlara ve olaylara karşı işitsel ve sezgisel tepkiler göstermeleri anlamında birbirlerine bağlı ve ilişki içindedirler."

En azından anlayışlı bir dinleyici olan Eric Salzman bu deneyimden:

41 Tek istisna Feldman'ın kodada yarını düzine akor verdiği piyanisttir.

42 20.yüzyılın en önmeli heykeltraşlarından biri olan Amerikalı Alexander Calder'in (1898-1976) heykellerini bazen rüzgar bazen motorlarla hareket ettirdiği düzeneğin adı.çn.

" canlı, organize, biçim verilmiş bir tutarsızlık, yine de düşünceler ve gerçek form arasında neredeyse sürekli bir çok açık ilişkinin ortaya çıkmasını sağlar." diye söz eder.

Besteleme sürecine yönelik geleneksel olmayan bu yaklaşım sonucu çoğu genç bestecinin en tanıdık çalgılarda bile deneysel bir tutum alması, yeni seslendirme tekniklerine dönük tutkulu bir ilgi doğurdu. Bir seferinde Tanglewood'da yetenekli bir kompozisyon öğrencim bana çello için genelde olduğu gibi temalar ya da müziksel düşüncelerden oluşan bir taslak yerine çelloyu olası çalma yolları üzerine bir liste, oldukça uzun bir liste, getirmişti. O gün çello üzerine çok şey öğrendiğimi söylememe gerek yok! (Bu arada öğrenci bir çellist değildi ve daha önce çello için hiç bir şey yazmamıştı.) Besteciler müzisyenlerin ne çalmak istediğini ve çalgıların olanaklarının ne olduğunu umursamadan çağdaş müzikte sadece bir avuç uzmanın arasıra çalabileceği bir müzik yazdılar. Bu özel yolda bir dur işaretine rastlanması kaçınılmazdır.

Her tür rastlantıya bağlı yöntemin girişiyle birlikte yeni müziğe ait bir notasyon bulma zorunluluğu da doğdu. Avangard besteciler yeni düşüncelerini yazma yöntemlerini az çok denemek zorunda kaldılar. Her bestecinin kendi kanunu olduğundan sonuç bir grafiksel işaretler karmaşasıydı. Yeni basılan partilerin çoğu resimsel olarak etkileyicidir ama doğal olarak her yeni parça için ayrı bir defişrenin nasıl yapılacağı sorunu ortaya çıkar.

Açıkça yaratıcı bir ilke olarak rastlantı öğesinin çok çeşitli uygulamaları var. Başka türlü elde edilemeyecek sonuçlar üretilebileceğine inandırarak insan aklına meydan okunmaktadır. Bu yöntemleri düşünmek eğlendirici olabilir ama rasyonel aklın ilgisini çekmeye devam edip edemeyeceği sorusu hala yanıtsızdır.

**Yeni Elektronik Ortam**

Elektronik müzikle birlikte müzik sanatına, müziksel düşüncemize yepyeni bir faktör yani bilim ve bilimsel hesaplamalar girdi.

Bilimsel bir çağda yaşadığımızı söylemek kilişe bir laf. Üstelik müzisyenler daima müzik ve matematik arasında yüzeysel olandan daha fazla ilişki olduğunun farkında olmuşlardır. Hepsinin ötesinde müziksel sesler

sayıların diline çevrilebilmekte ve bizim sezgisel olarak ilişkili olduğunu hissettiğimiz notalar arasında sayısal bir ilişki çıkarılabilmektedir. Böylece bir ses artık sadece bir ses değildir; bir doğa gerçeği olduğu kabul edilerek, bir mekanizma gibi ele alınıp frekans, desibel ve süre cinsinden ölçülebilmektedir. Ancak bu sadece bir başlangıç. Ses dalgaları konusunun tümü ve nasıl davrandıkları hala yoğun olarak araştırılmaktadır. Müzik alanı dışında bile sonik incelemeler sokaktaki adama yabancı değildir. Sesten daha hızlı olmanın, "ses duvarını aşmanın", makinaların içindeki sorunları tespit etmek için sesten yararlanmanın, insan kulağının duyamayacağı tizlikte ses çıkaran yarasaların beslenme alışkanlıklarını incelemenin ne anlama geldiğini bilmektedir. "Sonik" kelimesinin tam olarak herkesçe bilindiği bir zamanda müzik sanatının en son buluşlardan etkilenmeden kalması gerçekten garip olurdu.

Bu gibi durumlarda geçmişte olduğu gibi müziğin müzik olarak kalmasını beklemek için çok fazla neden var. Hepimizin seslendireni, çalgısı hatta bestecisi olmayan yeni bir müziğe sahip olacağımızı bu kadar hızlı bir şekilde düşünmeye başlamamız şaşırtıcı değil mi?

Bu gelişmeler doğal olarak bestecinin bugün içinde çalıştığı estetik atmosferi etkilemektedir. Sırf mühendisler ve teknisyenler tarafından ele geçirilen müziği kurtarabilmek adına besteci belki okula tekrar gidip fizik, akustik ve yüksek matematik çalışması gerekip gerekmediğini düşünmektedir. Giderek bizim mesleki müzik dergilerimiz yalnızca gerekli bilimsel bilgiye sahip olanların anlayabileceği analiz ve kuramlarla dolmaya başlıyor. Ne yazık ki bunlar farklı bir alanın teknik detaylarıyla şaşırmış olan müzisyenlerin büyük çoğunluğunu dışarda bırakıyor. Bu günlerde kendi dergilerimizde kompozisyonun insani boyutunu değerlendiren müzik eleştirilerine rastlamak zorlaştı. Daha çok ilk etapta çoğu kez parçayı yazan besteciyi bile şaşırtabilen ciddi bir beceri gerektiren nota nota, ölçü ölçü, parçalara ayrılmış çok ayrıntılı analizlerle karşılaşıyoruz.

Söylemek istediğim şey bestecilerin evlerinden dışarı kovulma tehlikesiyle karşı karşıya olduğu. Müzik yazma işi şimdi yarı mühendis yarı besteci yeni tipte bir insanın ilgisini çekiyor. Geçmişin bestecisiyle aynı ihtiyaçlarla müziğe yaklaşmıyor, müziğe yeni bir perspektiften bakıyor.

Ona göre müzik, üzerinde sonsuz olasılıklarla deney yapılabilecek bir kobay ve hiçbirisinin de kendi öznelliğiyle bir ilişkisi olmak zorunda değil. Böyle bir araştırmacı için hiç bir gelenek kısıtlaması da yoktur. Başka araçlar daha fazla işine yaradığı sürece geleneksel notasyonu ortadan kaldırmakta hiç tereddüt etmez. Ne besteleme sorunlarına sonucunu kendisinin de öngöremediği mekanik çözümler bulmakta ne de insan sesinin ve parmaklarının yeteneklerini aşan bir virtüözlük gerektiren parçalar yazmakta tereddüt etmez.

Lütfen beni yanlış anlamayın. Müzik sanatını istila eden bilim kurgu canavarları figürüyle okuyucuyu korkutmak gibi bir amacım yok. Sadece bugünkü görünümüyle yaratıcı müzik dünyasının önemli bir yüzünü tarif ediyorum. Bilimselliğin kendine özgü, bir kere harekete geçti mi durdurmanın bir yolunun olmadığı bir dinamiği vardır. Nasıl bugün dünyada insanlığımızı yitirmeden bilim çağının fenomanel ilerlemelerinin özümsenerek kapsanması sorunu varsa, müzik dünyası da benzer bir sorunla yüzleşmelidir. Az sayıda birkaç besteci müziğe yöneltilen bilimsel akıl hakkında bir karar vermek için gerekli yetenek ve eğitime sahip ve bugün bu az sayıda bestecinin bir yardımı olabilir. En son kararı, *müzik yeteneğine* sahip olanların vereceklerini ise akıldan hiç çıkarmamak gerekiyor.

Ancak şimdi biraz durup adımlarımızı geriye alıp son zamanlarda bilimsel düşüncenin yavaşça müziğe nasıl sızdığını kısaca özetleyelim. Edgar Varese'nin bestecilik kariyeri müziğin yönelimi açısından bir sembol olarak ele alınabilir. Hem bilim hem de müzik alanında eğitim almış ilk besteciydi. 1883'de Fransa'da doğup 1916'da Amerika'ya otuz üç yaşında gelmiş ve sonra New York'a yerleşmişti. Varese'in orjinal bir aklı vardı; geleneksel çözümleri körü körüne kabul edecek biri değildi. Çoğu 1937'den önce bestelenmiş az sayıda eseri olmasına rağmen herbiri içinde geleceğin müziğine dair bir tohum barındırıyordu. Parçalarının başlıkları bile bunu gösterir: *Hyperism, Integrales, Arcana*- daha çok matematiksel bir dünyaya karşı bir ilgiyi anlatır gibiler. Bununla birlikte bu eserler aynı zamanda geleneksel çalgıları modern zamanların duygusal stres ve gürültülerini çağrıştıracak biçimde kullanarak endüstriyel dünyanın seslerini yansıtır. 20'lerde eserleri sınırlı ve bir anlama sahip oldu-

ğu için bize sekter geliyordu ama bugün arasıra da olsa daha büyük bir önem atfediliyor. Varese'in kırk yıl önceki müziği genç kuşağın bugünkü vurmalı çalgılara ve elektronik seslere ilgisi nedeniyle gelecek üzerine sanki bir kehanette bulunmuştur. Uygun elektronik araçların yokluğundan 1937'de bestelemeyi bırakıp her tür sesin manyetik ses şeritine kaydının mümkün hale geldiği 1953 yılında tekrar çalışmaya başlayabilmiştir. 20'lerdeki çalışmalarında bugün kaydedilen seslerin önsezileri tespit edilebilir. Açıkça Varese gençlik hayallerinin yeterince gerçekleştiğini görebilecek kadar şanslı bir öncüydü.

30'ların başında *thereminle*[43] konserler dinleyerek elektronik çalgıların olanaklarını ilk Birleşik Devletlerde bizler fark ettik. Bu çalgıda aynı anda sadece bir ses üretilebiliyordu; yaklaşık aynı zamanlarda Fransa'da keşfedilen Maurice Martenot'nun *ondes musicales*'i de aynı sınırlamalara sahipti. Bu her iki çalgı kendi doğalarından monofonik olmanın yanı sıra canlı bir seslendirici gerektiriyor ve çalınmaları da epey bir ustalık istiyordu. Bu kısıtlarına rağmen Martinot'nun Ondes'i Messian, Jolivet ve Milhaud gibi Fransız bestecilerin ilgisini çekerek belirli bir rağbet de gördü.

Gerçek buluş İkinci Dünya Savaşı sırasında hi-fi manyetik kayıt cihazının geliştirilmesiydi. Bununla insan kendisini ilgilendiren her sesi kaydedebilirdi. Dahası orjinal sesleri tanınmayacak hale getirecek bir biçimde düzenleyip dönüştürebilirdi. Ses şeridi kaydının bu şekildeki ilk kullanımı Radio-diffusion Française'de bu kayıt cihazlarıyla çalışan Pierre Schaeffer tarafından 1948 yılında yapıldı. *Musique concrete* (somut müzik) adıyla Schaeffer ve meslektaşlarının eserleri kısa zamanda ciddi bir ilgi uyandırdı. Musique concrete'de deneyler çan, gong ya da damlayan su gibi "doğal" seslerin kullanımıyla sınırlıydı. Musique concrete'le sinema sanatı arasında ilginç bir paralellik de kurulmuştur. Her iki ortamda da bir senaryo ya da plan çerçevesinde ve bir ritm içinde somut imgelerle çalışılır. Böylece *musique concrete* bestecisi kalkış noktası olarak görsel imgelerin karşılığı olan "objets sonores'i (ses nesneleri, çn.) alarak besteleme sürecini baştan aşağı değiştirir. *Musique concrete*'in televizyon,

43 1924'te Sovyet bilim adamı Leon Theremin'nin (Lev Sergeyevich Termen) bulduğu kendi adını taşıyan çalgının adı.

sinema, bale ve drama gibi teatral formlarla yakınlığı açıktır.

1954'le birlikte Köln'deki resmi radyo stüdyosunda yeni bir ses şeridi müziği düşüncesi ortaya çıktı. Burada *musique concrete*'in gerçek seslerden türetme deneyleri yerine farklı ses üreteçleriyle yapay ses üretimi üzerine yoğunlaşıldı. Avangard besteciler sonsuz olasılıkları barındıran yeni bir dünyayı araştırırken birden kendilerini elektronikle derin bir ilişki içinde buldular. Sonradan adlandırıldığı şekliyle elektronik müzik Stockhausen, Krenek, Varese ve Boulez gibi deneyimli bestecilerin ilgisini çekti. Kısa zamanda başka elektronik deney merkezleri Milan, Amsterdam, New York ve Tokyo'da gelişti. Son bir kaç yıl içinde Kuzey Amerika üniversitelerinin çoğu da resmen kendi elektronik müzik stüdyolarını kurdular.

Bestecilerin bu yeni ortamda kapıldığı çekiciliği anlamak çok zor değil. Bir seferinde besteci bir arkadaşım benim için pianossimo küçük bir "bum"u ses şeridine kaydetmişti. Bu küçük gürültüyü zayıf bir fısıltıdan gürleyen bir çağlayana dönüştürebilen çeşitli efektlere hayret etmiştim. Orjinal sesin frekans ve genliğinin değiştirilmesi ve yankılama, hız kontrolü ve montaj vb yoluyla yeni uzak ufuklar açılmıştı. Elektronik ses üreteci gamı yarım seslere bölmekten başlayarak görülmemiş karmaşıklıkta akor yapılarını oluşturması, yüksek ve düşük seslerin hiç duyulmamış gürlüklerini üreterek canlı bir seslendirici ihtiyacı bırakmamasıyla geleneksel müziğin çoğu sınırını ortadan kaldırır.

Ancak bazı dezavantajları da vardır. Üretecin temel sinüs seslerinin çok az çeşitliliği vardır; sonuçta ses şeridi üzerine kayıtla yapılan müzik çoğunlukla hep aynı sesin sıkıcılığına sahipti. Üstelik her yeni eserin seslerini Hiçbir şey "verili" olmadan büyük zahmetlerle inşa etmek besteleme sürecinin sancılı bir yavaşlıkta olmasına neden oldu. Bir kaç dakikalık bir müziği hazırlamak birkaç ay alabiliyordu. Her bir tekrarda canlı bir seslendiricinin şaşırtıcılığını aratıyordu. Bu iki sakıncanın üstesinden gelmek için bazı araçlar bulundu. Monotonluktan kurtulmak için elektronik besteciler sonunda hem ses şeridi hem de canlı seslendirici için yazmaya başladılar. Böylece her seslendirmeyi farklılaştıran bir insan dokunuşu hissedilir hale gelir. İki Amerikalı besteci Otto Luening ve Vladimir Ussachevsky normal orkestra ve kaydedilen seslerin birle-

şimiyle yazan ilk besteciler arasındaydı. RCA Princeton akustik laboratuvarlarında elektronik müzik bireştireci'nin (synthesizer) bulunmasıyla besteleme hızı büyük ölçüde arttı. Princeton'da bu makinanın "bakımı ve yüklenmesinden" sorumlu, müzik profesörü Milton Babbit'e göre cihaz her şeyi daha hızlı yapabilmektedir. Esas sorunsa bu cihazın ender bulunması; sadece birtanesi bugün 150,000 $.

1959'da bir matematikçi ve Illinois üniversitesinden bir müzik profesörü, L.M. Isaacson ve L.A. Hiller ortaklaşa *Experimental Music* kitabını çıkardılar. Kitabın tedirgin edici bir alt başlığı vardı: *Composition with an Electronic Computer.* Kitap, elbette ilk etapta gerekli bilgi yüklendikten sonra, bilgisayarın besteci beyninin yerini aldığı otomasyonun yeni harikalar dünyasının kapılarını açtı. Bu yeni girişimin ilk formlarından birinde ezgisel yazımın en karakteristik özellikleri analiz edilip kodlanıyor ve bilgisayara yükleniyordu. Böylece basit ama son derece biçimli sonsuz sayıda ezgiyi makinanın kendi başına besteleyebileceği gösterildi. Şimdi açıkça mikrofonsuz, çalgısız, seslendiricisi olmayan ilerleyişin sonuna gelmiş bulunuyoruz, artık besteci de yok. Kitabın yazarları bize bilgisayarın yardımıyla dört bölümlü bir yaylı dörtlü bestelemelerine rağmen alçakgönüllülükle bunun bir sanat eseri olduğunu iddia etmediklerini, buna sadece *musica ex machina* dediklerini anlatır. Daha önemlisi bilgisayarların çağdaş bestecilere kompozisyon tekniklerini değiştirme ve geliştirme açısından yardımcı olacağı bir zamanı öngörebilmektedirler. Ayrıca bilgisayarlar bizi "temeli yeni müzik analizi tekniklerine dayanan radikal biçimde apayrı müzik türlerine" götürebilir. Otomasyon başka alanlarda insan beyninin yerine düşünecek şekilde geliştirildiği ve bunun müziğe uygulanması sadece bir zaman sorunu olduğu için bütün bunlar bana mantıklı geliyor. Şu an bilgisayarların sadece ses üretmeleri değil aynı zamanda onları seslendirebildiği de keşfedilmiş bulunuyor. Elbette seslendiren makinalardan, bilgisayar müziği yapmayan besteciler için normal notasyonlu bölümler ve partiler yazabilecek makinalara varmaya sadece küçük bir adım vardır. Ne büyük bir zaman ve para tasarrufu?

Bu kısa özetten farklı türlerdeki ses şeridi müziğinin büyük ihtimalle geleceğin müziğini etkileyeceği açıktır. Yeni olmasının büyük avantajı vardır. Ayrıca posta yoluyla ve radyo-tv yayınıyla tüm dünyaya iletmek

için de çok uygundur. Şimdiden milyonlarca insan filmlerde fon müziği olarak kullanılmasıyla elektronik müziğe aşina hale gelmiştir.

Okuyucu, bir besteci olarak zamanımızın elektronik müziği hakkında benim ne düşündüğümü merak edebilir. Acele sonuçlara ulaşılmaktan çekiniyorum. Bu yanlış çıkmaktan korkmak değil. Bu daha çok gerçekçi bir yaklaşım. Üstelik elektronik ve bilgisayar müziği çıkalı henüz on yıl oldu. Uzun yıllar süren denemelerden uzak, çok yeni araçlar-öyleyse sanatsal değeri hakkında hemen karar vermek için neden bu kadar acele etmemiz gereksin? Bu nedenle yeni bestecilerin kötü birşey yapmadıklarını varsayarak belli bir karamsarlığı da taşıyorum. Yanlış yapmanın sağlıklı olduğuna çok fazla inananlardanım; doğru yolu hata yaparak buluruz. Gerçek bir Pandora kutusundan yeni müziksel olanakların bugünkü besteciler kuşağı üzerine boca edildiği kuşkusuz. Ancak kutuyu kapayıp arkamızı dönmemizin de bir yararı yoktur. Amerikan fizik profesörü John Backus'un yazdıklarına katılıyorum:

> "Bilimsel araştırma yöntem ve sonuçlarının müzik alanına doğru bir şekilde uygulanmasının muazzam yararı olabilir. Bu, müziğin yerini bilimin alacağı anlamına gelmez; bilimsel yöntemin kendi sınırları vardır. Bilimin doğru uygulanışı sözü yalnızca kendi sınırlarını kabul ettiğini değil aynı zamanda böyle bir şeyin çok büyük zararı dokunacağından bilimsel yöntem ve terminolojisinin müziğe herhangi bir yanlış uygulamasını da reddettiğini gösterir."

Tüm müzik tarihi bize sanatımızın statik kalamayacağını gösteriyor. İlerleyişinin iyi mi yoksa kötü mü olduğuna sadece bizim şu an sahip olduğumuzdan çok daha geniş bir bakış açısıyla karar verilebilir. Geleceğin müziksel meydan okuyuşları büyük bir hoşgörü ve açık fikirlilikle karşılanmalıdır. Marc Wilkinson'ın yazdığı gibi:

> "Yeni dünyaları miras aldık ve işimizin bir kısmı bunların haritasını çıkarıp, araştırıp geliştirmek ve yeni bir meyva yetiştirmektir."

# Dizin


**A**

**Altılar (Les Six)** 59, 62, 63, 145

**Amerikan Müzik Birliği** 104

**Amy, Gilbert** 164

**Antheil, George** 106

**atonalite** 87

**Auric, George** 59, 62, 64, 145

**Austin, Larry** 74

**B**

**Babbit, Milton** 8, 164, 174

**Bach, J. S.** 15, 39, 55, 75, 78, 80, 102

**Backus, John** 175

**Balakirev, Milly** 31

**Barber, Samuel** 106

**Bauer, Marion** 105, 146

**Beethoven, Ludwig van** 15, 27, 38, 43, 68, 102, 110, 143

**Bennett, Robert Russel** 106

**Berg, Alban** 48, 54, 59, 84, 90, 91, 92, 93, 107, 127, 161, 162

**Berio, Luciano** 164

**Berlioz, Hector** 32, 38

**Bernstein, Leonard** 8, 12, 156

**Besteciler Ligi** 104, 105, 146, 147

**Blitzstein, Marc** 6, 8, 9, 10, 12, 106, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137

**Bloch, Ernest** 59, 66, 77, 105

**Blom, Eric** 44

**Borodin, Alexander** 31, 52, 85

**Boulanger, Nadia** 42, 136, 144, 145, 146

**Boulez, Pierre** 8, 51, 91, 92, 162, 163, 164, 167, 173

**Bowles, Paul** 106

**Brahms, Johannes** 52, 78, 112

**Brant, Henry** 106, 167

**Brecht, Bertolt** 12, 90, 136

**Britten, Benjamin** 17, 39

**Brown, Earle** 168

**Bruckner, Anton** 38, 47

**Busoni, Ferruccio** 62, 78, 79

**Buxtehude, Dietrich** 102

**C**

**Cage, John** 8, 11, 112, 132, 166, 167, 168

**Calvocoressi** 30

**Carpenter, John Alden** 105

**Carter, Elliot** 17, 109

**Carvalho, Eleazar de** 156

**Caz** 6, 13, 60, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 127

**Chanler, Theodore Ward** 106

**Char, Rene** 164

**Chopin, Frederic** 32, 37, 40, 41, 68, 124, 143

**Citkowitz, Israel** 106

**Clurman, Harold** 145, 151

**Cocteau, Jean** 62, 64

**Coleman, Ornette** 8, 73

**Colles, H. C.** 27

**Confrey, Zez** 70

**Coolidge, Elizabeth Sprague** 148, 153

**Copland, Aaron** 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 48, 71, 105, 106, 107, 148, 151
**Couperin, François** 25, 61
**Cowell, Henry** 8, 106, 115, 166
**Craft, Robert** 91, 94
**Creston, Paul** 106

**D**
**Dallapiccola, Luigi** 17, 162
**Damrosch, Walter** 105, 146, 147
**Debussy, Claude** 15, 24, 33, 34, 35, 36, 37, 42, 51, 52, 54, 60, 61, 63, 65, 71, 112, 139, 143, 164
**Denisov, Edison** 86
**Dent, E. J.** 79
**Depresyon** 150, 151
**Dışavurumculuk** 9, 49
*Dial* 147
**Diamond, David** 106
**dizisel müzik** 163
**dodekafoni** 125
**doğaçlama** 74
**Durey, Louis** 59, 64

**E**
**Einstein, Alfred** 79
**Eisler, Hanns** 8, 12, 48, 133, 134
**elektronik müzik** 7, 8, 50, 173, 174
**Eloy, Jean-Claude** 164
**El Yazması Topluluğu** 106
**Engel, Lehman** 106
**Etler, Alvin** 106

**F**
**Falla, Manuel de** 59, 77, 139, 145
**Feldman, Morton** 167, 168
**Foss, Lukas** 156, 168
**Foster, Stephen** 121
**Franck, Cesar** 38
**Fromm, Paul** 156

**G**
**Gade, Niels** 29
**George, Stefan** 49, 62, 73
**Gershwin, George** 67, 73
**Gide, Andre** 81
**Giraud, Albert** 51
**Giuffre, Jimmy** 73
**Glinka, Mikhail** 30, 100
**Gluck, Christoph Willibald** 25
**Goldbeck, Frederick** 165
**Goldmark, Karl** 104, 143, 144
**Goldmark, Rubin** 104, 143, 144
**Golschmann, Vladimir** 105
**Goossens, Eugene** 153
**Graham, Martha** 153
**Gray, Cecil** 43
**Grieg, Edvard** 29
**Griffes, Charles** 104
**Gruenberg, Louis** 105

**H**
**Haçaturyan, Aram** 86
**Hadley, Henry** 104, 123
**halk müziği** 99
**Hammond, Richard** 104

**Hanson, Howard** 106
**Harris, Roy** 6, 106, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 148
**Hartmann, Victor** 33
**hazırlanmış piyano** 166
**Hellman, Lillian** 133, 136
**Henze, Hans Werner** 164
**Hiller, L. A.** 174
**Hindemith, Paul** 8, 59, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 114, 126, 145, 153, 155
**Honegger, Arthur** 39, 59, 64, 145
**Huneker, James** 50
**Huxley, Aldous** 95

**I**
**Isaacson, L. M.** 174
**Ives, Charles** 6, 12, 19, 104, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115

**İ**
**İzlenimcilik** 9, 42, 60, 64

**J**
**Jacobi, Frederick** 105
**Jean-Aubry, Georges** 34
**Johnson, Hunter** 106
**Jolivet, Andre** 172

**K**
**Kafka, Franz** 49
**Kandinsky, Vasily** 49
**Kelley, Edgar Stillman** 104
**Klasikçilik** 9, 78
**Klemperer, Otto** 105
**Knowlton, Don** 70, 71
**Kodaly, Zoltan** 56, 59, 145
**Kokoschka, Serge** 49, 50, 90
**Koutzen, Boris** 106
**Kramer, A. Walter** 105
**Krenek, Ernst** 50, 79, 84, 93, 173

**L**
**Lambert, Constant** 29
**Liszt, Franz** 25, 32, 40, 41, 106
**Loeffler, Charles** 104
**Luening, Otto** 8, 173
**Lutoslawski, Witold** 164

**M**
**MacDowell, Edward** 148
**Mahler** 37, 38, 39, 47, 54, 66
**Malipiero, Gian Fracesco** 53, 59, 145
**Manet, Edouard** 34
**Martenot, Maurice** 172
**Martin, Frank** 162
**Marx, Groucho** 152
**Mason, Daniel Gregory** 104
**Massenet, Jules** 36, 112
**McBride, Robert** 106
**Meck, Nadezha von** 33
**Mellers, Wilfrid** 73, 106, 157
**Messiaen, Olivier** 163
**Milhaud, Darius** 6, 19, 59, 62, 64, 65, 66, 67, 107, 145, 153, 172
**Mitropoulos, Dimitri** 105
**Modern Müzik** 19

**Monteux, Pierre** 105
**Moore, Douglas** 106, 148
**Moross, Jerome** 106
**Morris, Harold** 105
**Mozart, Wolfgang** 15, 38, 48, 68, 79, 131
**Munch, Charles** 154, 155
***musique concrete*** 172, 173

**N**
**Nono, Lugi** 53, 164

**O**
**on iki ses sistemi** 162
**Ornstein, Leo** 104, 105

**P**
**Parker, Horatio** 12, 104
**Penderecki, Krzysztof** 164
**Pergolesi, Giovanni Battista** 75
**Piston, Walter** 6, 106, 118, 122, 123, 126, 127, 128, 137, 148
**Politonalite** 53
**Porter, Quincy** 106
**Poulenc, Francis** 59, 62, 64, 77

**R**
**Ravel, Maurice** 6, 24, 42, 56, 60, 61, 63, 68, 139, 143
**RCA Princeton akustik labaratuvarı** 149, 174
**Reck, David** 74
**Reger, Max** 78
**Reich, Willi** 80, 87
**Reis, Claire** 104
**Revueltas, Silvestre** 140
**Riegger, Wallingford** 105
**Rilke, Rainer Maria** 80
**Robinson, Earl** 8, 12, 106
**Roger-Ducasse, Jean-Jules** 42
**Rogers, Bernard** 106
**Romantizm** 9, 24, 42, 49, 63, 74, 83
**Rosenfeld, Paul** 56, 106, 147, 148
**Roussel, Albert** 6, 60, 61, 62, 77
**Rufer, Josef** 87
**Ruggles, Carl** 105
**Rus Beşleri** 31, 76

**S**
**Salzedo, Carlos** 105
**Salzman, Eric** 168
**Saminsky, Lazare** 105
**Sargeant, Winthrop** 69
**Satie, Erik** 6, 60, 62, 63, 64, 65, 67, 130, 166
**Scalero, Rosario** 136
**Schaeffer, Pierre** 172
**Schmitt, Florent** 42
**Schönberg, Arnold** 8, 12, 13, 18, 39, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 56, 59, 65, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 103, 107, 125, 127, 136, 145, 156, 161, 162, 163, 164, 166
**Schubert, Franz** 37, 38
**Schuller, Gunther** 74
**Schumann, Robert** 25, 32, 42, 52, 112
**Schumann, William** 25, 32, 42, 52, 112

**Sessions, Roger** 6, 78, 89, 105, 106, 122, 123, 124, 125, 126, 148, 162

**Sibelius, Jean** 37, 43, 44, 101, 102

**Siegmeister, Elie** 8, 106

***Six*** 6, 62

**Slonimsky, Nicolas** 84, 87, 115

**Smallens, Alexander** 105

**Smetana, Bedrich** 29, 43

**somut müzik** 172

**Sovyetler Birliği** 41, 84, 85

**Sowerby, Leo** 106

**Sprechstimme** 50

**Stein, Gertrude** 129, 131, 132

**Stettheimer, Florine** 131

**Stock, Frederick** 105

**Stockhausen, Karlheinz** 162, 164, 167, 173

**Stokowski, Leopold** 105

**Strauss, Richard** 11, 37, 39, 40, 47, 54, 56, 78, 112

**Stravinsky, Igor** 6, 7, 8, 15, 24, 32, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 65, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 93, 94, 95, 100, 101, 102, 107, 124, 126, 145, 161, 164

**Szymanowski, Karol** 59, 145

**Ş**

**Şostakoviç, Dimitri** 11, 12, 39, 84, 85, 86, 100

**T**

**Tailleferre, Germaine** 59

**Takemitsu, Toshiru** 164

**Taylor, Deems** 105

**Thompson, Randall** 106

**Thomson, Virgil** 6, 8, 12, 62, 63, 106, 128, 129, 130, 131, 132, 137, 148

**Tin Pan Alley** 68, 73

**U**

***Ulusalcılık*** 29

**Uluslararası Besteciler Birliği** 103, 105, 107, 146

**Uluslararası Çağdaş Müzik Topluluğu** 103, 105

**Ussachevsky, Vladimir** 8, 174

**V**

**Varese, Edgar** 8, 103, 105, 107, 166, 171, 172, 173

**Verdi, Giuseppe** 43

**Vidal, Paul** 144

**Villa-Lobos, Hector** 77, 137

**W**

**Wagenaar, Johan** 106

**Wagner, Wilhelm Richard** 15, 27, 32, 34, 37, 40, 41, 42, 48, 55, 83, 133, 143

**Weber** 25, 29, 102

**Webern, Anton** 7, 48, 59, 90, 91, 92, 93, 94, 107, 161, 162, 163, 164

**Weil, Kurt** 136

***Weltschmerz*** 117

**White, Walter** 94

**Wilkinson, Marc** 175

**Wolf, Hugo** 112, 143
**Wolfsohn, Leopold** 142

**Y**
**Yeni-klasikçilik** 79, 80, 126

**Z**
***Zeitgeist*** 68
**Zen felsefesi** 166

Yazılama

Bu kitap, Türkçede hakkında çok az metin yayımlanmış olan 20. yüzyıl müziğinin kapsamlı bir incelemesini içeriyor. Yeni Müzik olarak adlandırılan bu türün Avrupa'da yavaş yavaş ortaya çıkışını takip ediyor; Amerika kıtasındaki yansımasını ele alıyor ve yeni eğilimlerin bazı örneklerini ve 1950 sonrası besteci kuşağının kafa yorduğu konuları inceliyor.

Kitapta caz müziğinin yeni müzikle ilişkisine de önemli bir yer ayrılmış. Caz müziği üzerine yapılan tartışma, cazın ayırt edici özellikleri ve çağdaş müzikle karşılıklı etkileşimiyle bu müziği çağdaş müzik tarihi içine yerleştirmesi, şimdiye kadar dilimizde yayınlanan değerlendirmelere göre daha kapsamlı.

16 TL
9 786059 988186